

# *Topografie podróży*

redakcja

ANITA CAŁEK





# *Topografie podróży*



P E R S P E K T Y W Y    P O N O W O C Z E S N O Ś C I

---

T O M   X

Seria „Perspektywy Ponowoczesności”, wydawana od 2016 roku przez Ośrodek Badawczy Facta Ficta, powstała z myślą o potrzebie dopełnienia krajobrazu polskiej humanistyki o istotne problemy i tematy badawcze z zakresu filozofii, kultury i sztuki końca XX i początku XXI wieku.

Jako jedne z nielicznych pozycji na polskim rynku publikacji naukowych, książki w serii dystrybuowane są za darmo w wersji elektronicznej – i udostępniane czytelnikom w ramach licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) celem promowania otwartego i bezpłatnego dostępu do wiedzy.



# *Topografie podróży*

redakcja

ANITA CAŁEK

Perspektywy Ponowoczesności

Tom 10: Topografie podróży

Recenzje naukowe:

prof. dr hab. Ignacy S. Fiut

dr hab. Małgorzata Sokalska

Redakcja naukowa: Anita Całek

Redakcja językowa: Szczepan Całek

Korekta: Kinga Kamińska, Natalia Mikołajczyk

Asystent redaktora naukowego serii: Joanna Brońka

Opracowanie graficzne: Krzysztof Biliński

Ilustracja na okładce: Sandeep Karunakaran (Sanskarans), *From Below*

© Copyright by Sanskarans SANS Entertainment 2016

Katalogowanie: 1. Kultura 2. Literatura 3. Media

I. Perspektywy Ponowoczesności (tom 10) II. Topografie podróży III. Całek, Anita

Wydanie pierwsze elektroniczne (referencyjne)

ISBN: 978-83-942923-8-6

Wrocław 2020



Ośrodek Badawczy  
Facta Ficta  
factaficta.org

Wydawca:

Ośrodek Badawczy Facta Ficta

ul. Opoczyńska 39/9, 54-034 Wrocław

contact@factaficta.org



Pewne prawa zastrzeżone. Publikacja dostępna jest na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) w repozytorium Centrum Otwartej Nauki. Książka wydana jest w otwartym dostępie w poszanowaniu dla ru-chu wspierającego bezpłatny dostęp do wiedzy.

## Spis treści

Nota o prawach autorskich	11
Wprowadzenie	13
1. Podróż: przestrzeń – egzystencja – obcość <i>Anita Catek</i>	15
Podróżowanie – obrazowanie przestrzeni – opisywanie świata	53
2. Dawny Chińczyk w drodze. Geneza, ewolucja i sedno chińskiej literatury podróżniczej <i>Katarzyna Sarek</i>	55
3. Przekraczanie granic przestrzeni – przekraczanie granic siebie. Brytyjskie kobiety na subkontynencie indyjskim i w Himalajach w XIX wieku <i>Dorota Kamińska-Jones</i>	69
4. Paryż w reportażach i studiach fizjologicznych Karola Frankowskiego <i>Aleksandra Bajerska</i>	87
5. Robinson czy heroiczny męczennik? O dwóch wersjach najstynniejszej książki Ferdynanda Ossendowskiego <i>Elżbieta Koziotkiewicz</i>	107

6. Podróż poza utartym szlakiem. Współczesny reportaż wobec teorii Melchiora Wańkowicza <i>Edyta Żyrek-Horodyska</i>	131
7. Anglia i Francja w dziewiętnastowiecznym opisie <i>Safar nāme-je Tālebi jā Masir-e Tālebi Mirzy Abu Tāleb chāna Marcin Maniak</i>	147
8. Stambuł – jak opisać Miasto Miast <i>Barbara Klimek</i>	163
<b>Mapa i terytorium – geobiografia – transgresja</b>	<b>185</b>
9. Północna Rosja oczyma Michaiła Nikitycza Murawiowa <i>Magdalena Dąbrowska</i>	187
10. <i>Homo geographicus</i> na szlaku życia. <i>Głuptaska</i> Swietłany Wasilenko i <i>Laur</i> Jewgienija Wodołazkina <i>Urszula Trojanowska</i>	209
11. Terytorializacje Bronisława Kamińskiego / Brunona Durocher <i>Jadwiga Bodzińska-Bobkowska</i>	237
12. „Symultaniczne kontrasty i plastyczna poezja” – przykład Prozy kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji Blaise’a Cendrarsa <i>Agnieszka Kukuryk</i>	251
13. Dekonstrukcja „nie-miejsca” w <i>Żółtej Strzale</i> Wiktora Pielewina <i>Magdalena Ochniak</i>	271
14. Podróż po nie-miejscu. Wątki tożsamościowe w Dzikich detektywach Roberta Bolaña na tle meksykańskiej tradycji literackiej <i>Aleksander Trojanowski</i>	283
15. Przestrzeń, tożsamość i biografia w prozie Joanny Bator <i>Martyna Sepioto</i>	303
16. Perspektywy światów wyższych. Podróże Ernsta Jüngera <i>Marcin Czardybon</i>	321

<b>Podróżowanie – obrazowanie przestrzeni – opisywanie świata</b>	<b>337</b>
17. Transmedialna podróż. Jak pragmatyzm kanibalizmu zdyskontował postapokaliptyczny urok romansu <i>young adult</i> w <i>Misji 100</i> <i>Ksenia Olkusz</i>	<b>339</b>
18. Outlander. Podróż przez czas, podróż przez przestrzeń <i>Barbara Szymczak-Maciejczyk</i>	<b>361</b>
19. Budowanie świata w cyklu „Oko Jelenia” Andrzeja Pilipiuka <i>Joanna Brońka</i>	<b>381</b>
20. Wędrownka Daenerys Targaryen wewnątrz Domu Nieśmiertelnych w „Pieśni Lodu i Ognia” George’a R.R. Martina <i>Monika Kowalska</i>	<b>399</b>
21. Podróżowanie we śnie i poza śmierć w powieściach Bernarda Werbera <i>Tanatonauci</i> i <i>Szósty sen</i> <i>Anita Catek</i>	<b>419</b>
22. Transhumanistyczna topografia podróży świadomości <i>Bogusław Olszewski</i>	<b>447</b>
<b>Autorzy rozdziałów</b>	<b>471</b>
<b>Informacja o wydawcy</b>	<b>477</b>





## Nota o prawach autorskich

Zezwala się na korzystanie z książki *Topografie podróży* oraz z poszczególnych składających się na nią rozdziałów na warunkach licencji „Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0” (CC-BY 4.0.), dostępnej pod adresem <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> lub innej wersji językowej tej licencji lub którejkolwiek późniejszej wersji tej licencji, opublikowanej przez organizację Creative Commons. Zgodnie z warunkami licencji CC-BY 4.0, przy cytowaniu, parafrazowaniu lub wykorzystywaniu w jakikolwiek inny sposób fragmentów niniejszej książki konieczne jest wyraźne wskazanie autora przywoływanego utworu. W cytatach prosimy korzystać z notacji bibliograficznej uwzględniającej zarówno autora rozdziału, jak i redaktorów całego tomu.



## **Wprowadzenie**





# Podróż: przestrzeń – egzystencja – obcość

ANITA CAŁEK

Uniwersytet Jagielloński  
anita.calek@uj.edu.pl

## Wprowadzenie

Temat podróży jest stale obecny w literaturze i kulturze, gdyż opisuje doświadczenie egzystencjalne nieodłączne od biegu życia, uniwersalne w dziejach człowieka z perspektywy tak historyczno-społecznej, jak osobniczej, zanurzonej w indywidualnej historii życia. Zdaniem Doroty Kozickiej powszechność podróżowania sprawiła, iż „podróż nabrała również znaczenia symbolicznego, mitycznego i rozpatrywana musi być nie tylko jako czynność praktykowana w każdej epoce i każdej kulturze, ale i uniwersalna formuła ludzkiego doświadczenia” (Kozicka 2003: 9).

Interpretacje tekstów kultury związanych z podróżą i przestrzenią, także tych reprezentujących inne sztuki (malarstwo, film, teatr, muzykę, taniec czy architekturę) powstawały i nadal powstają równolegle lub w łączności z praktykami twórczymi oraz refleksją teoretyczną. Koncentruje się ona na takich zagadnieniach, jak geopoetyka, geografia wyobrażona, geobiografia, przestrzenność, pamięć miejsc, literackie kartografie czy konfrontacja z obcością i odmiennością; tworzą one złożone pola problemowe, w obrębie których prowadzone są szczegółowe analizy, łączące nierzadko różne dyscypliny i metodologie; jednak dokładniejsze omówienie tych zagadnień przekracza ramy niniejszego szkicu. Jego rolą jest raczej wstępne rozpoznanie mapy kwestii interesujących z punktu widzenia tematyki podróży. Warto ją nakreślić chociażby w przybliżeniu, by

z jednej strony ułatwić poruszanie się po tej niezwykle złożonej i transdyscyplinarnej problematyce, a z drugiej stworzyć dla zagadnienia topografii podróży nieco szersze tło, kontekst wprowadzający w rozważania szczegółowe, które pojawiają się w dalszych częściach tej monografii wieloautorskiej.

Ryszard Kapuściński, pisząc o własnym doświadczeniu podróżowania, następująco określał związki między biografią, twórczością a przemieszczaniem się:

Podróż jako źródło inspiracji, jako temat i jako twórczość. Marco Polo, Humboldt, Goethe, Twain, tysiące innych. Trzeba dojrzeć do podróżowania – podróż to coś więcej niż przemieszczanie się z miejsca na miejsce, niż turystyka [...]. Podróż to owocne przeżywanie świata, zgłębianie jego tajemnic i prawd, szukanie odpowiedzi na pytania, które on stawia. Tak pojmowane podróżowanie jest refleksją, jest filozofowaniem (Kapuściński 2008: 112-113).

Podróżowanie przekracza zatem granice biernego odbioru, stając się bodźcem aktywizującym potrzebę analizowania świata w jego różnorodności i kulturowej odmienności: „Uważam się za badacza Inności” – deklaruje Kapuściński – „innych kultur; innych sposobów myślenia, innych zachowań. Chcę poznać pozytywnie rozumianą obcość, z którą chciałbym się zetknąć, aby ją zrozumieć” (2008: 167). Tym samym relacja z podróży wchodzi w związki genetyczne i strukturalne z reportażem, a złożoność wzajemnych wpływów nie pozwala utożsamiać tych pojęć ujmowanych w sensie genologicznym:

Te relacje podróżnicze, które koncentrują się na wierności opisu, na obiektywizacji opisywanego świata, bliskie są reportażowi, natomiast teksty skupione bardziej na procesie postrzegania rzeczywistości i rodzących się przy tym refleksjach niż na samej rzeczywistości, zawierające wyraźne akcenty autobiograficzne bądź nastawienie eszystyczne, wymykają się jego gatunkowym regułom (Kozicka 2003: 71).

Interakcyjny wymiar relacji między podróżnikiem a światem wyraża się w podmiotowej konfrontacji i zaangażowaniu, którego nie sposób niczym zastąpić:

Osobista obecność jest tu bardzo ważna. Czasami spotykam się z pytaniem, kto jest bohaterem moich książek. Wówczas odpowiadam: „ja nim jestem, ponieważ te książki opisują osobę, która podróżuje, przygląda się, czyta, rozmyśla i o tym

wszystkim pisze”. [...] Identyfikacja jest fundamentalnym warunkiem mojej pracy. Muszę żyć wśród ludzi, jadać z nimi i głodować z nimi. Chciałbym być częścią tego świata, który opisuję, muszę się w nim zanurzyć i zapomnieć o innej rzeczywistości. Gdy jestem w Afryce, to nie piszę listów i nie telefonuję do domu. Inny świat znika. W przeciwnym wypadku byłbym outsiderem. Potrzebuję przynajmniej chwilowego złudzenia, że świat, w którym w tej chwili jestem – jest jedyny. Czasami byłem pewien, że przeżywam swój ostatni świat, że stąd droga prowadzi już tylko do nieba (Kapuściński 2008: 167; 173-174).

Z kolei postawa narratora kształtuje dwa modele relacji podróżniczej: w reportażu jest to zdystansowany obserwator, starający się obiektywnie i rzetelnie przekazać obraz świata, a z kolei w podróży intelektualnej literat, który wykracza poza opis, dodając doń refleksje o charakterze eseistycznym i traktując podróż jako pretekst lub impuls do snucia własnych rozważań, przyglądania się samemu sobie czy wychodzenia poza dotychczasową sferę zainteresowań (Kozicka 2003: 72-74).

Relacja z rzeczywistej podróży jest zatem umiejscowiona na pograniczach trzech obszarów: faktograficzności, biografii i literatury, a przewaga jednego z wymienionych aspektów rozstrzyga, zdaniem Kozickiej, „o zasadniczej strategii całego tekstu, o jego kompozycji i o roli, jaką w tekście przypisuje sobie autor” (Kozicka 2003: 21). Jak wskazuje krakowska badaczka, w opisach podróży można wskazać poziom dokumentarny (podkreśla autentyzm relacji), autobiograficzny (uwierzytelnia opisywaną rzeczywistość) oraz eseistyczny (umożliwia dokonanie interpretacji oraz szerszych uogólnień): „Jednocześnie jednak oryginalność i artystyczna wartość tych relacji opiera się w znacznym stopniu na umiejętnym balansowaniu między tymi poziomami” (Kozicka 2003: 92).

Literatura czytana w perspektywie topografii podróży odsłania niezbywalny aspekt bytowania człowieka w przestrzeni i równocześnie zapis jego poruszania się w świecie, stając się świadectwem interakcji między podmiotem a miejscem, ekspresją indywidualnego spojrzenia na zmieniającą się rzeczywistość i przeżycia sytuacji podróżowania jako doświadczenia głęboko przekształcającego zarówno wędrowca, jak i jego sposób patrzenia na otaczający go świat. Już Stephen Greenblatt w *Poetyce kulturowej* zauważał:

Podróż umożliwia bowiem zbieranie informacji, weryfikację pogłosek, oglądanie cudów, odróżnienie bajek od prawdy. Wyraża ona pragnienie ucieczki od kulturowego ograniczenia, które oznacza znajomość jedynie własnego ludu. Podróż umożliwia

umieszczenie znajomych zwyczajów w relacji ze zwyczajami innych i dzięki temu ujrzenie tego, co zwyczajne i codzienne w całkowicie nowym świetle (Greenblatt 2006: 203-204).

Konfrontacja z tą wielowymiarowo rozumianą innością, wpisywanie siebie w coraz to inny kontekst (środowiskowy, kulturowy, historyczny) od zawsze było traktowane jako jedno z bardziej znaczących źródeł twórczości literackiej i bodziec do snucia rozważań na temat kondycji ludzkiej oraz miejsca człowieka w świecie.

Dokumentowaniu, a także kreowaniu przez literaturę doświadczenia podróżowania towarzyszyły i towarzyszą rozprawy teoretyczne, interpretacje tekstów kultury oraz specjalistyczne ujęcia tematu. Badania nad relacjami podróżniczymi ujmowanymi z różnych perspektyw mają już długą tradycję: w ostatnich latach były podejmowane między innymi tak w monografiach (Kozicka 2003; Buczyńska-Garewicz 2006), jak i pracach wieloautorskich, które powstały w ramach szeroko rozumianej kultury (Borkowska 2006), komparatystyki (Adamowski 2005; Cieśla-Korytowska & Płaszczewska 2007; Sławek & Wilkoń 2007), literatury polskiej (Gutkowska & Nowacka 2008) czy estetyki (Kadłubek 2007c; Wilkoszewska 2008), a nawet pedagogiki (Mendel 2006).

### Topografie podróży a zwrot przestrzenny

O zwrocie przestrzennym w humanistyce i jego początkach napisano wiele, wspominając odkrycie już pod koniec lat sześćdziesiątych potencjału tematu przestrzeni przez Michela Foucaulta, negację europocentrycznej koncepcji przestrzeni przeprowadzoną przez Claude'a Lévi-Straussa czy dostrzeżenie relacji między konstrukcją przestrzeni a strukturą społeczną, wskazane przez Siegfrieda Kracauera (Saryusz-Wolska 2011: 130-135). William J.T. Mitchell przypomniał również pionierskie studia nad przestrzennością Josepha Franka, które pojawiły się już w roku 1945 (Mitchell 2010: 49). Z kolei Elżbieta Rybicka (2002: 473-474), omawiając związki geopoetyki z badaniami kulturowymi, zwróciła uwagę na wczesne zainteresowanie przestrzenią miejską w badaniach Georga Simmla oraz studiach Waltera Benjamina na temat Paryża w *Pasażach*, a także tradycję brytyjskich i francuskich badań miejskich (Raymond Williams, Richard Hoggart, Michel de Certeau). W swojej późniejszej monografii jako prekursorów zwrotu przestrzennego wskazała jeszcze Henri Lefebvre'a,

Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego (Rybicka 2014a: 20-21), a wśród polskich badaczy – Tadeusza Sławka (2007a; 2007b; 2007c; 2009), Ewę Rewers (2009; 2010) i Stefana Symotiuka (1997; 2007).

Jeśli chodzi o kontekst polski, już w końcówce lat siedemdziesiątych w tomie pokonferencyjnym *Przestrzeń i literatura* pojawiło się kilka interesujących analiz tego zagadnienia, sformułowanych jednak w paradygmacie strukturalistycznym (Głowiński & Okopień-Sławińska 1978; Rybicka 2014a: 40-41). Janusz Sławiński (1978) w artykule otwierającym tom charakteryzował siedem perspektyw badawczych, które można przyjąć, opisując przestrzeń w literaturze, ale zajmował się wyłącznie przestrzenią przedstawioną dzieła. Z kolei Michał Głowiński (1978) zajął się związkiem wyobrażeń spacjalnych z metaforami językowymi oraz tematami przestrzennymi; do pierwszej kwestii powrócił jeszcze później, analizując kreowanie literackiej przestrzeni w labiryntach (Głowiński 1990: 132). W tym samym roku z perspektywy komparatystycznej przestrzenią zajął się Andrzej Borowski, proponując szersze rozumienie literatury jako zjawiska językowego, geograficznego i kulturowego (Rybicka 2014a: 41-42). Przestrzeń przedstawioną opisał też w *Wymiarach dzieła literackiego* z roku 1984 Henryk Markiewicz, definiując ją jako „pewne fragmenty przestrzeni w sensie geometryczno-fizycznym, a więc terytorium, na którym rozwijają się zdarzenia” (Markiewicz 1984: 134). Krakowski teoretyk omówił rozmaite formy podawcze w kontekście kategorii przestrzeni, takie jak opowiadanie czy przede wszystkim opis (w którym wskazał osiem składników typu informacyjnego, takich jak identyfikacja przedmiotu, wyliczenie, określenie związków przestrzennych, właściwości i stanów fizycznych, wyjaśnienia oraz ocenę i interpretację przedmiotów (Markiewicz 1984: 134-135); skomentował również kategorię chronotopu, wskazując na jej nadmierną pojemność, metonimiczność czy wieloznaczność użycia w pracach samego Bachtina (Markiewicz 1984: 143-144).

Wymienione tu ujęcia teoretyczne, chociaż zapowiadały rozwój geopoetyki już w niedalekiej przyszłości, były jednak wciąż skupione na kategorii świata przedstawionego; także ograniczony dostęp polskich badaczy do prac obcojęzycznych sprawił, iż najbardziej znanymi teoretykami przestrzeni, mającymi wpływ na koncepcje opisane w *Przestrzeni i literaturze*, mieli Gaston Bachelard, Georges Poulet, Jurij Łotman i Michał Bachtin (Gęsina 2016: 167-171). O tym, jak różne były to inspiracje w porównaniu z teoretykami zagranicznymi, świadczy chociażby wykaz zamieszczony w monografii Michela de Certeau (2008: 116), obejmujący badaczy zajmujących się: semantyką przestrzeni (John Lyons), psycholingwistyką percepcji (George A. Miller i Philip N.



Johnson-Laird), socjolingwistyką miejsc (William Labov) czy fenomenologią zachowań organizujących „terytoria” (Albert E. Scheflen, Norma Aschcraft).

Z kolei we Francji lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to właśnie badania Michela de Certeau, dotyczące praktyk przestrzennych, zdynamizowały rozwój refleksji na temat związków między podmiotem a przestrzenią i miejscem. W *Wynaleźć codzienność* francuski filozof porównywał akt mówienia do aktu chodzenia (Certeau 2008: 99-101), wskazując, iż za pomocą kroków spacerujący po mieście podmiot zawłaszcza system topograficzny, realizuje przestrzenność miejsca (urzeczywistnia jego możliwości), a swoimi ruchami tworzy relacje między zróżnicowanymi układami (zmienia kierunek, dokonuje wyborów, tworzy „tu” i „tam”). Na tej podstawie wyróżnił trzy typy relacji między podmiotem przemieszczającym się a jego trasami:

Chodzenie potwierdza, podaje w wątpliwość, naraża na ryzyko, przekracza, zachowuje itd. trajektorie, które wypowiada. Ujawniają się w nim wszystkie modalności [wcześniej wymienione: modalności „aletyczne”, „epistemiczne” i „deontyczne” – A.C.]: zmieniają się co krok, występują w proporcjach, następstwach i natężeniach zależnych od chwili, tras i chodzących. To nieokreślona różnorodność owych wypowiedzeniowych operacji. Nie można więc ich zredukować do śladu graficznego (Certeau 2008: 100-101).

Narrację postrzegał Certeau jako praktykę przestrzenną, opowieść o podróży, wskazując na lokalizowanie przygód, organizowanie przestrzeni (w postaci „map” czy „tras”<sup>1</sup>), wyznaczanie granic<sup>2</sup> czy udział ciała w dyskursie. Aby

<sup>1</sup> Definiując oba pojęcia, Certeau (2008: 118-119) odwoływał się do pracy Charlotte Linde i Williama Labova na temat „map” i „tras” jako kategorii służących do opisu miejsc; mapa lokalizuje miejsca, wskazując na relacje między nimi („obok kuchni znajduje się pokój dziewcząt”), zaś trasa wskazuje działania konieczne do osiągnięcia celu („skręcasz w prawo i wchodzisz do salonu”). W ten sposób opis odnosi się zarówno do tego, co można „widzieć” (obraz), jak i „zrobić” (przemieszczanie się).

<sup>2</sup> Temu zagadnieniu filozof poświęcił odrębny podrozdział, opisując relację między granicą a mostem jako stosunek przestrzeni usankcjonowanej do jej zewnętrznosci (która oznacza obcość). Certeau (2008: 125-127) twierdził, że opowieść nieustannie wytycza granice, wyznaczone przez kolejne zawłaszczenia i przesunięcia działających postaci. W samej granicy widział kreowanie „pomiędzy”, które rozdziela, ale i łączy, będąc przejściem, umożliwiając przekroczenie jako „narracyjny symbol wymian i spotkań”, a tym samym przekształcając granicę w most. On także jest figurą dwuznaczną: scala i przeciwstawia odrębne przestrzenie. Osobne rozważania na temat rozumienia pojęcia „mostu” zamieściła w monografii także Hanna Buczyńska-Garewicz (2006).

ukazać, w jaki sposób opowieści jako „przestrzenne kompozycje” przekształcają miejsca w przestrzenie i przestrzenie w miejsca, filozof zróżnicował oba te pojęcia, definiując najpierw miejsce jako „porządek (jakikolwiek) decydujący o rozmieszczeniu elementów w stosunkach współlistnienia” oraz „tymczasową konfigurację położeń”, a następnie ujmując przestrzeń jako „praktykowane miejsce”, „krzyżowanie się ciał w ruchu”, „skutek wytworzony przez działania nadające jej kierunek, szczegółowo ją opisujące, wprowadzające wymiar czasowy”. Przestrzeń w rozumieniu Certeau urzeczywistniałaby miejsce w określonej terażniejszości, jednak bez gwarancji jej ustabilizowania. Prawo miejsca określa „bycie-tu” przedmiotów w terażniejszości (w studium Linde i Labova mowa tu o mapie), natomiast przestrzeń wyszczególniona jest przez terażniejsze działania i odwołuje się do kategorii trasy jako dyskursywnego ciągu działań (Certeau 2008: 116-119).

Przestrzenie i miejsca okazały się zagadnieniami niezwykle produktywnymi dzięki swemu interdyscyplinarnemu charakterowi i powiązaniom z problemem lokalizowania kultury; w krótkim czasie powstały nowe dziedziny badawcze, takie jak filozofia miasta, geografia kulturowa, antropologia miejsca i przestrzeni, geokrytyka czy geopoetyka (Rybicka 2002: 477-478). Pod ich wpływem redefinicji uległa także kategoria przestrzeni, rozumiana już nie tylko fizycznie, ale przede wszystkim jako „przestrzeń doświadczenia kulturowego i egzystencjalnego”. Z kolei Hanna Buczyńska-Garewicz (2006) pisała obszernie o fenomenologii przestrzeni doświadczanej w życiu, jej wytwarzaniu oraz istnieniu w niej człowieka, poświęcając sporo miejsca zwłaszcza zamieszkiwaniu (rozumianemu jako „konstytuowanie przestrzeni poprzez ludzkie bycie” w postaci „domu, mieszkania”) oraz bezdomności (ujmowanej jako „brak własnego miejsca, brak przyswojonej, otaczającej okolicy”; Buczyńska-Garewicz 2006: 129-131). Formom przestrzennym poświęcił swe rozważania także Mitchell (2010: 59-62), omawiając różnorodne poziomy przestrzenności tekstu, od fizycznego począwszy (stanowiącego „porządek danych współlistniejących”, który przekształca się w procesie czytania w formę czasową), poprzez poziom deskryptywny (tworzenie przez umysł świata przedstawionego w postaci rzeczywistości przestrzennej), aż po poziom zasad rządzących przedstawieniami w danym utworze (mapa przemieszczania się czytelnika przez tekst) oraz poziom jego doświadczenia i interpretacji (na którym, według Mitchella, „widzimy” znaczenie dzieła, co oznacza jego przestrzenne postrzeganie w postaci systemu generującego sens).

Także pojęcie miejsca uzyskało w badaniach nowe, pogłębione ujęcie, rozpatrywane przez Yi-Fu Tuana (1987) w kontraście do klasycznego rozumienia przestrzeni. „Przestrzeń” zdefiniowana została jako obiekt badany przez nauki przyrodnicze, zaś pod pojęciem „miejsca” autor rozumiał wyodrębnioną część przestrzeni, wyróżnioną ze względu na przypisaną jej symbolikę kulturową (Czermińska 2011: 185; Rybicka 2014a: 169). Charakterystykę miejsca jako jednej z głównych kategorii języka przestrzeni zawarła w swoich refleksjach również Buczyńska-Garewicz (2006: 21-35). Nowe ujęcia miejsca połączyły lokalizację (precyzyjne umiejscowienie w przestrzeni), lokalność (materialną postać miejsca) i znaczenie (obejmujące aspekt poznawczy oraz afektywność). W rozumieniu geopoetyki miejsce stało się dynamiczną konfiguracją trzech elementów: doświadczenia (przeżyć, doznań zmysłowych, emocji, pamięci autobiograficznej), archiwum kultury oraz wyobraźni, przekształcającej i przemieszczającej każdy ze wskazanych elementów (Rybicka 2014a: 169, 173).

Do literatury zaczęły sięgać dziedziny dotąd zdystansowane wobec twórczości fikcjonalnej, takie jak geografia kulturowa czy antropologia, co wynikało z nobilitacji pisarstwa niefikcjonalnego oraz rozwoju literatury regionalnej, kształtowania nowej wyobraźni przestrzennej w naukach humanistycznych oraz takich zjawisk, jak globalizacja, migracje, rozwój turystyki czy nowe media (Rybicka 2014a: 139-140). „Wbrew zatem przedwczesnym pogłoskom o śmierci geografii w czasach globalizacji” – zauważa autorka *Geopoetyki* – „okazuje się, iż lokalizacje i dyslokacje przestrzenne, ruchy de- i reterytorializacji kształtują mocno współczesny krajobraz kulturowy” (Rybicka 2014a: 141).

Z perspektywy kilku lat można potwierdzić, że najważniejszym rezultatem tych interdyscyplinarnych kontaktów było przyswojenie pojęcia geopoetyki w literaturoznawstwie, które Rybicka zaproponowała, zapożyczając termin od Kennetha White’a. Badaczka wskazała, że przedmiotem analiz w ramach nowej orientacji badawczej są – kluczowe dla niniejszej monografii – topografie, czyli zapisy miejsc w tekstach kultury (Rybicka 2002: 479-480), pozwalające badać interakcje między twórczością literacką i przestrzenią geograficzną. Omawiając relacje między tymi obszarami, badaczka wskazała cztery zasadnicze aspekty geopoetyki: poetologiczny (język, postać, genologia, recepcja), geograficzny (mapa, miejsce, geografia wyobrażona), antropologiczny (doświadczenie miejsc i przestrzeni) oraz performatywny (działanie sprawcze, aktywność światotwórcza, znaczeniotwórcza i zdarzeniotwórcza); szczegółowemu opisowi tych pól poświęciła kolejne rozdziały swej książki (Rybicka 2014a: 10-11; 123-363). Zwróciła też uwagę na przesunięcie punktu ciężkości

z kategorii przestrzeni na kategorię miejsca oraz bardziej atrakcyjny potencjał semantyczny zwrotu topograficznego niż przestrzennego dla badań literackich ze względu na to, iż „topografia współgra z przeświadczeniem o literackim i kulturowym wytwarzaniu przestrzeni” (Rybicka 2014a: 24, 33). Sam zwrot przestrzenny autorka *Geopoetyki* uznała za niemożliwy do opisanego w postaci mapy, przywołując raczej metaforę sieci komunikacyjnej „pomiędzy dyscyplinami, kulturami, szkołami, lokalnymi tradycjami intelektualnymi” (Rybicka 2014a: 29).

Monografia Rybickiej (2014a) stanowiła nową propozycję badawczą, w ramach której możliwe stało się pełniejsze kreowanie relacji między geografiami a literaturą, podjęcie tematu antropologii miejsca (relacji między podmiotem a przestrzenią przede wszystkim w ramach auto/bio/geo/grafii) i zaprojektowanie nowego regionalizmu.

### Topografia a pamięć: miejsca i nie-miejsca

Ważnym polem badań na mapie analiz związków między przestrzenią i miejscem a literaturą oraz kulturą okazały się *memory studies*; zwłaszcza refleksje takich badaczy, jak Pierre Nora, Maurice Halbwachs, David Harvey, Dolores Hayden czy Aleida Assman prowadziły do wiązania ze sobą wspomnień, przestrzeni i miejsc (odtworzenia ich lokalizacji) czy materialnych sposobów przechowywania obrazów przeszłości. Wprowadzone do humanistycznego obiegu pojęcie „miejsc pamięci” (*lieux de mémoire*), rozpowszechnione przez Pierre’a Norę, badającego powiązania historii z przestrzenią (Nora 2001), w krótkim czasie zrobiło zawrotną karierę zarówno w refleksji teoretycznej (Rybicka 2008; Szpociński 2008; Saryusz-Wolska 2011), jak i praktyce interpretacyjnej (Siwiec 2016). Coraz bardziej upowszechniały się też odniesienia do literackich miejsc pamięci kulturowej, przede wszystkim w formie biografii miejsca oraz relacji pomiędzy pamięcią autobiograficzną a przestrzenią doświadczaną (Rybicka 2014a: 12).

Maurice Halbwachs zaproponował z kolei kategoryzację przestrzeni w powiązaniu z pamięcią zbiorową, wyznaczając jej trzy typy – przestrzeń prawną, ekonomiczną i religijną. Przestrzeń prawna dotyczy kwestii własności ziemi i pozwala wyznaczać granice; przestrzeń ekonomiczna zawiera informacje o wartości przedmiotów przynależących do danej przestrzeni, natomiast przestrzeń religijna uobecnia się najbardziej w postaci takich miejsc, jak kościół czy

cmentarz, za pomocą których tworzy się wspólnota religijna przechowująca pamięć o własnej przeszłości (Saryusz-Wolska 2011: 135-136).

Saryusz-Wolska, omawiając kwestię związków między przestrzenią, pamięcią a historią, przywołuje też funkcjonujące w kulturze pojęcie *genius loci*, definiuje je za Harveyem jako *locus* pamięci zbiorowej i podaje dom jako przykład takiego miejsca, które tworzy wartość wykraczającą poza funkcjonalność i ekonomię. Także wspomniana przez nią Hayden uważa, że „przestrzeń jest jednym z najważniejszych czynników utrwalania pamięci zbiorowej, a każda narracja o przeszłości musi być osadzona w jakimś miejscu. Nadto same miejsca również posiadają moc opowiadania” (Saryusz-Wolska 2011: 138). Warto dodać, że studia nad zagadnieniem *genius loci* mają już swoją odrębną tradycję, również powiązaną z literaturą i kulturą, o czym świadczą prace Tadeusza Sławka (2007a; 2007b; 2007c), Zbigniewa Kadłubka (2007a; 2007b), Stefana Symotiuła (1997; 2007), Ewy Rewers (2009) oraz innych (Kadłubek 2007c; Kunce 2007; Sławek & Wilkoń 2007; Gutowski 2009).

W refleksji Aleidy Assman Saryusz-Wolska wyróżnia trzy istotne kategorie: „terytorium” (rozumianą jako manifestacja stosunków władzy, w czym widać inspirację myślą Foucaulta), „miejsca pamięci” (szeroko pojęta przestrzeń i obecne w niej artefakty będące nośnikami pamięci, takie jak cmentarze, pomniki, biblioteki, archiwa czy ruiny) oraz „przestrzeń pamięci”, rozumiana jako miejsce uwidaczniania się działań społecznych, takich jak konstruowanie, formowanie, planowanie, zmiana czy przeróbka (Saryusz-Wolska 2011: 139-141). Omawiając typy relacji między miejscem a pamięcią wskazane przez Assman, badaczka charakteryzuje miejsca pokoleniowe, miejsca zawierające ślady po czymś, czego już nie ma, miejsca ważne dla archeologii oraz miejsca traumy (Saryusz-Wolska 2011: 141-142).

Rybicka (2014a: 322-324) zwraca natomiast uwagę na aktywną rolę literatury w odniesieniu do miejsc pamięci: po pierwsze, są one reprezentowane w narracji, która sama staje się „miejscem pamięci”, pozwalając na restytucję tego, co zapomniane i wyparte. Po drugie, literatura konfrontuje istniejące lub fikcyjne miejsca pamięci z innymi wyobrażeniami przeszłości oraz staje się płaszczyzną dyskusji nad historią w kontekście teraźniejszości i przyszłości. Po trzecie, narracja wprowadza polifoniczność w miejsce ujęcia homogenicznego, dysponując narzędziami umożliwiającymi oddanie głosu różnym bohaterom, odmiennym punktom widzenia czy inaczej rekonstruowanym wspomnieniom.

Jeszcze inną inspirację dla badań konstytuujących podstawy refleksji nad podróżą i tematyką podróźniczą w literaturze stanowiła koncepcja przeciwstawiająca miejscom „nie-miejsca” (*non-lieu*), rozpropagowane przez Marca Augé (2010),



ale opisane już przez Michela de Certeau (2008). Jedną z konstytutywnych cech podróżowania jest bowiem bycie w ruchu, przemieszczanie się w przestrzeni, które sprawia, że podmiot, pojawiając się w jednym miejscu, równocześnie znika z obszaru, w którym jeszcze niedawno był obecny. Aby dokądś się udać, należy opuścić miejsce dotychczasowego pobytu, dlatego szczególnie status uzyskują tu środki transportu (samoloty, samochody, pociągi), stając się stabilnymi miejscami bytowania podmiotu, dzięki którym uzyskuje on przynajmniej pozorną przestrzeń stałości. Paradoks polega jednak na tym, że nie pozwala się ona zadomowić ani zamieszkać, jest tranzytywna, przejściowa i czasowa, pozostaje w ciągłym ruchu, dzięki czemu umożliwia podróżnikowi osiągnięcie wyznaczonych celów.

Kategoria nie-miejsca okazała się niezwykle płodna dla tematyki podróźniczej także w zakresie opisu lokalizacji przygodnych, które składają się na etapy podróży, nie stanowiąc jej ostatecznego celu (parkingi, lotniska, stacje kolejowe; Augé 2010). Są to miejsca bez historii i tożsamości, przez które się tylko przechodzi, i w których nie można się zadomowić (Certeau 2008), bowiem według Michela de Certeau miejsce – w przeciwieństwie do nie-miejsca – powinno być wypełnione ludzkimi znaczeniami oraz działaniami. Już wcześniej francuski filozof z kategorią przestrzeni kontrastował zamknięcie, czyli takie miejsca w podróży, jak wagon, samolot czy pociąg, które wytwarzają w podmiocie iluzję ruchu. Pozostaje on jednak tak naprawdę unieruchomiony: „osadzony, ponumerowany oraz strzeżony w przegródkach wagonu stanowiącego doskonałą realizację racjonalnej utopii” (Certeau 2008: 111). Także zewnętrzny ruch pozorny rzeczy, które trwają w bezruchu, wynika wyłącznie z nieustannej zmiany perspektywy obserwatora: „Nic się nie porusza wewnątrz ani na zewnątrz pociągu” – stwierdza Certeau (2008: 111). Zwraca on uwagę na szybę oraz szynę: szyba oddziela obserwatora od świata, tworząc dystans i wywłaszczając („im więcej widzisz, tym mniej posiadasz”), zaś szyna pozwala przemierzać przestrzeń, wyznacza tor jej pokonywania; oznacza nieustanne „tracenie gruntu pod nogami”. Dlatego wagon przypomina okręt (łódź podwodną) albo więzienie (Certeau 2008: 111-114).

Kartografia a literatura: mapa, miejsca wyobrażone, podróże lekturowe

Odmienne impulsy rozwojowe w badaniach łączących zagadnienie przestrzennej lokalizacji, literatury oraz miejsc znaczących popłynął z kartografii. Mapa stała się pojęciem wędrownym, pojawiającym się w dyscyplinach tak różnych, jak geografia, historia, psychologia, socjologia, genetyka czy literatura i sztuka

(Rybicka 2014a: 142). Propozycja „geografii wyobrażonej”, pojęcia wprowadzonego przez Edwarda Saïda, a obecnie coraz częściej używanego w refleksji humanistycznej, stanowiła dowartościowanie procesu łączenia narracji z obrazami. Dlatego też w praktyki interpretacyjne Przemysław Czapliński włączył podejście wypracowane w ramach geografii kulturowej, obejmujące tworzenie sieci powiązań i linii kartograficznych, aktywność importową (czyli narracje o obcych kulturach wprowadzane do komunikacji społecznej) oraz wytwarzanie w procesie porównywania kultur mapy o charakterze performatywnym (Czapliński 2017: 9-11).

W psychologii pojęcie „mapy” związane było z procesami poznawczymi, przede wszystkim pamięcią i uczeniem się oraz porządkowaniem wiedzy. Od starożytności jedna z technik pamięciowych („metoda miejsc” [*loci memoriae*]) ściśle wiązała się z wyobraźnią przestrzenną i tworzeniem pałaców pamięci; Całek 2016b; Figueira 2016; Ryczek 2016). Także pojęcie „mapy mentalnej”<sup>3</sup>, które obecnie używane jest znacznie szerzej niż pierwotnie było definiowane przez psychologów poznawczych, odzwierciedla kartograficzny wymiar wyobraźni, włączając weń subiektywność, indywidualny charakter takiej umysłowej mapy, jak i jej niepowtarzalność:

Po mapie mentalnej poruszamy się jak po mapie kartograficznej, wybierając z niej konkretne miejsca – w tym funkcjonalnym aspekcie ujawnia się jej bliskość ze strukturą *loci memoriae*. Pamięć „zahacza” się w miejscach usytuowanych na wyimaginowanym, wewnętrznym planie przestrzennym. Mapy mentalne wyznaczają więc jeden z obszarów, w których krzyżują się pamięć i przestrzeń, nie tylko dlatego, że oba te fenomeny określają podstawy dla ludzkiej orientacji w świecie, lecz także z uwagi na fakt, że to właśnie na mapach mentalnych odzwierciedla się pamięć o przestrzeni. Subiektywność *mental maps* pociąga za sobą ich wybiórczość – odzwierciedlają tylko to, co w danej przestrzeni zostało zapamiętane (Saryusz-Wolska 2011: 154).

<sup>3</sup> Temat *mental maps* jest zbyt szeroki, by szczegółowo się nim w tym miejscu zajmować, jednak warto wspomnieć o interdyscyplinarnym charakterze badań nad nimi prowadzonych w kognitywistyce, psychologii, pedagogice i szeroko rozumianej edukacji. O roli map mentalnych w badaniach literackich pisze dokładniej Saryusz-Wolska, doprecyzowując, że w humanistycznym wykorzystaniu idei map mentalnych chodzi o „indywidualne, nieraz zapisane w tekstach kultury wyobrażenia o przestrzeni” (Saryusz-Wolska 2011: 153), wspomina o nich także Rybicka (2014a: 111).

Drugim ważnym pojęciem związanym z mapą okazało się terytorium, jako że kwestie powiązania rzeczywistości pozatekstowej i jej reprezentacji stały się bodźcem do wskazania trzech modeli tych relacji: mapy-eksperymentu (współdziałającej z terytorium, jak w koncepcji Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego); mapy-symulacji (pozbawionej terytorium) oraz mapy wytwarzającej nowe terytoria (Rybicka 2014a: 143). Współdziałanie tych trzech czynników – słowa, obrazu i terytorium – omówił z kolei Igor Piotrowski:

Mapa pozbawiona tekstu jest częstokroć w ogóle nieczytelna. Podobnie ma się rzecz z terytorium, czyli desygnatem mapy. [...] w przypadku mapy nieznaną jest terytorium czy też niemożność jego sensownej lokalizacji ma decydujący wpływ na jej zrozumiałość. Innymi słowy: zakłócenia w harmonijnej koegzystencji trzech elementów powodują drastyczny spadek funkcjonalności mapy jako przedmiotu znaczącego lub przeniesienie jej do innej klasy przedmiotów (obrazów, tekstów). [...] Chodzi o zdolność map do unaoczniania rzeczywistości, o bliskość i namacalność prezentowanej przestrzeni. Potencjał tkwiący w mapach jest w tej mierze ogromny – cecha ta pozwala niemal na przekraczanie barier czasowych, co zauważyli historycy kartografii (Piotrowski 2010: 130-131).

Ważnym pojęciem stało się też mapowanie, obejmujące sporządzanie mapy w aspekcie procesualnym (Rybicka 2014a: 143-145). Z kolei krytyczna refleksja nad sporządzaniem map zdynamizowała badania nad tożsamością narodową oraz dyskursem postkolonialnym, zwłaszcza w aspekcie władzy i posiadania. Mapa okazała się skutecznym narzędziem wytwarzania terytorialnie wyodrębnionych wspólnot wyobrazonych, a w praktykach kolonializacyjnych funkcjonowała jako logo, gdyż zdobywane ziemie oznaczano tym samym kolorem, co terytorium kolonizatora (Anderson 1997: 160-171).

Praktyka literackiego mapowania przestrzeni wykazała jednak przede wszystkim swój potencjał światotwórczy w aktywności kreowania światów fantastycznych. Proces tworzenia map uniwersów nieistniejących, mający u podstaw reguły wytwarzania reprezentacji rzeczywistości pozatekstowej, wykazał prawdziwość twierdzenia Umberta Eco, że fantastyczny świat musi być bardziej realny niż rzeczywisty; problem ten szczegółowo omówił Krzysztof M. Maj (2015: 15-43), również w odniesieniu do zwrotu topograficznego. Kartografia krain fantastycznych, będąca nieodłącznym elementem kreowania allotopii, stała się w ostatnich latach przedmiotem osobnych analiz (Ekman 2013; Tally 2013; Maj 2015; Kostecka & Skowera 2016).

Także mapy miejsc istniejących okazały się inspirujące dla refleksji nad szeroko rozumianą kulturą: plany miast, schematy komunikacji zbiorowej, propozycje tras spacerowych w przewodnikach dla turystów – łączyły kartografię i wyobraźnię, mapę i narrację, stając się często bezpośrednią inspiracją opowieści; okazała się ona „niezbędna, by schematyczność mapy przeobraziła się w nasyconą sensualnym konkretem topografię miejsca” (Rybicka 2014b: 8). Badaczka wskazywała na istniejącą korelację między tworzeniem map narracyjnych a recepcją czytelniczą, w której odbiorca musi zrekonstruować lub skonstruować na potrzeby własnej interpretacji mapę danego terytorium, o którym czyta (Rybicka 2014a: 153). Przykładem takiej refleksji, którą buduje się w procesie odbioru jest poświęcony mapom esej Andrzeja Niewiadomskiego (2012), w którym autor pisze o kartografii z różnych perspektyw, a rezygnując z hierarchii i odgórnych podziałów<sup>4</sup> oraz wprowadzając swobodę kompozycji, realizuje w praktyce ideę symultaniczności poznawania oraz całościowości ujęcia.

Pomiędzy kartografią miejsc istniejących a światów fantastycznych można ulokować jeszcze jedno interesujące zjawisko, które stało się przedmiotem badań w ostatnim dziesięcioleciu. Chodzi o fenomen kulturowy, jakim jest turystyka filmowa i inscenizowanie świata wyobrazonego – często w miejscach faktycznych planów filmowych, gdzie realizowano określone produkcje, także seriale. Stijn Reijnders (2011) na określenie tych wytworzonych przez kulturę terytoriów zaproponował – w analogii do koncepcji Nory – termin „miejsca wyobraźni” (*lieux d’imagination*), które są przez pisarzy kreowane na potrzeby światów fikcyjnych (literackich lub filmowych), a następnie na nich wzorowane i wytwarzane w realnej przestrzeni, przenoszone z fikcji w rzeczywistość: „Miejsca wyobraźni są fizycznymi punktami odniesienia, takimi jak przedmioty lub miejsca, które określonym grupom w społeczeństwie dostarczają możliwość utworzenia, a następnie przekroczenia symbolicznej granicy między światem »wyobrażonym« a »realnym«” (Reijnders 2011: 68). Według Rybickiej, która chętnie posługuje się zaproponowanym terminem i rozwija pomysł Reijndersa, miejsca wyobraźni stanowią efekt dwustronnego procesu: fikcja inscenizowana jest w świecie pozatekstowym, tworząc literacką lub filmową heterotopię, ale

<sup>4</sup> W eseju Niewiadomskiego (2012) tytułami rozdziałów stają się ich pierwsze zdania, podane w postaci wyselekcjonowanych fragmentów (zawierają od siedmiu do dwunastu słów), nie ma też tradycyjnej numeracji – każdy z siedmiu kolejnych rozdziałów oznaczony został numerem jeden, można je też czytać w dowolnej kolejności.

i owe wytworzone miejsca wyobraźni szeroko korzystają z realnych krajobrazów, wpisując się w istniejącą rzeczywistość (Rybicka 2014a: 212-222).

Z miejscami wyobraźni wiąże się jeszcze jeden temat pokrewny, a mianowicie pielgrzymki literackie śladami książkowych lokacji i fabuł, którym Rybicka (2014a: 222-236) poświęca odrębny rozdział i proponuje nazwać „podróżami lekturowymi”. Autorka wskazuje, że dokonuje się w nich ściśle powiązanie praktyk czytania i podróżowania, bo zakłada się: „określoną interpretację zarówno twórczości literackiej, jak i jej związków z przestrzenią geograficzną” (Rybicka 2014a: 223).

### Podróżowanie w perspektywie biograficznej: między życiem a literaturą

Podróżowanie – poza sensem właściwym i dosłownym, obrazowanym przez mapę lub trasę – w swej dynamice przypomina bieg życia rozgrywający się w konkretnym miejscu i czasie. Dlatego w kulturze to właśnie podróż lub droga reprezentują jedne z najbardziej uniwersalnych metafor rozwoju człowieka.

O sensie figuratywnym drogi z perspektywy psychologicznej pisze Katarzyna Sikora (1997), zwracając uwagę na zbieżności występujące między obrazem podróży a życiem, takie jak początek drogi symbolizujący ważną decyzję, zmienność i dynamika wędrówki, doświadczenia inicjacyjne i próby, trudniejsze oraz łatwiejsze odcinki, celowość podejmowanych wysiłków czy całościowe zaangażowanie. Z literaturoznawczej perspektywy pokrewny, choć nieco szerszy problem – związków pomiędzy figuratywnym (literackim) a doświadczalnym (zakorzenionym w naukach przyrodniczych) obrazem życia człowieka bada Przemysław Czapliński (2012), proponując, by istniejące relacje między egzystencją a literaturą ująć w ramach „biopoetyki”, która pozwala analizować tożsamość podmiotu w kontekście pytań o jego własne miejsce i rolę w świecie. „Miejsce nie lokalizuje już człowieka” – stwierdza Czapliński – „ponieważ nie daje podstawy do odpowiedzi na pytanie »Kim jestem?«; [...] miejsce zastąpiła przestrzeń – zbiór niepołączonych punktów pozwalających każdemu z nas tworzyć luźniejsze konfiguracje” (Czapliński 2012: 84-85). W tym ujęciu literatura, która za pomocą tekstu „wytwarza życie”, służy uruchamianiu mowy i utożsamianiu istnienia ze sferą komunikacji. Biopoetyka byłaby zatem „wypowiadaniem istnienia”, które testuje granice porozumiewania się (Czapliński 2012: 90-92), a tym samym szukanie tożsamości stanowiłoby (w metaforycznym sensie) drogę do pokonania, której tekst byłby tożsamościowym śladem.

Jeszcze inaczej kwestię relacji między literaturą a egzystencją ujmuje Michał Paweł Markowski (2012: 19), dla którego tekst literacki stanowi medium uniwersalizacji jednostkowego doświadczenia, umożliwiając jego ekspresję, czyli językowe ukształtowanie, i wyrażenie nieprzekładalnego przeżycia w sferze publicznej. „Literatura stanowi przejście od egzystencji do humanistyki, a przejście to” – pisze badacz – „z jednej strony wyznaczone jest przez idiomatyczność jednostkowego doświadczenia, z drugiej zaś zaczepione jest w mnogości usankcjonowanych aktów mowy” (Markowski 2012: 20). Aby zobrazować owo „przejście” [francuskie: *le passage*; określenie przywołane przez autora – A.C.], Markowski sięga po metaforę przestrzenną, wskazując na istnienie dwóch biegunów – niewyraźności i banału – pomiędzy którymi porusza się literatura, wyrażając egzystencję. Metafora drogi jako przejścia służy zatem tym razem do opisanie nie samego biegu życia, a tekstu literackiego, który życie to ma naśladować (wyrażać):

Literatura, gdy uda się jej umknąć skrajnościom, jest samym **pasażem znaczenia** [podkreślenie oryginalne], które znużone swą nieobecnością, nie daje się także zamknąć w języku gotowym i całkiem bezosobowym. Literatura mieści się między autyzmem i indferentyzmem, między niemówieniem i przemówieniem. Jest **nie-domówieniem** [podkreślenie oryginalne] (Markowski 2012: 20).

Metaforycznym ujęciem drogi, pasażu czy przestrzeni w odniesieniu do ludzkiej egzystencji i rozwoju można jednak przeciwstawić koncepcje ujmujące związki między biografią a miejscem czy przestrzenią w bardziej systematyczny i analityczny sposób. Do takich należą propozycje Jacka Kaczmarka (geobiografii), Małgorzaty Czermińskiej (miejsc autobiograficznych) czy Elżbiety Rybickiej (auto/bio/geo/grafii).

Jacek Kaczmarek (2005) z perspektywy geografii humanistycznej zaproponował geobiografię (indywidualną historię życia rozgrywającą się w konkretnym środowisku geograficznym), a także powiązanie koncepcji podmiotu z miejscem (w koncepcji *homo geographicus*, realnego człowieka żyjącego w realnej rzeczywistości).

Związki między geografiami a biografią, rozpatrywane w ramach geografii czasu, której zasadniczym punktem zainteresowania jest umiejscowienie człowieka w ujęciu personalistycznym, oparte są na kilku fundamentalnych założeniach: (1) każdy człowiek posiada geograficzny zyciorys; (2) człowiek jako podmiot egzystuje w świecie złożonych relacji kształtujących jego szlak życia;

(3) ludzie są istotami geograficznymi i przekształcają świat w dom; (4) człowiek jest osobą wolną i potrafi przekształcać środowisko, a zmieniając świat, kształtuje samego siebie (Kaczmarek 2005: 10, 15). Łącząc te założenia z metodą biograficzną, wzbogaconą o aspekt przestrzenny, Kaczmarek zaproponował analizę geobiograficzną, czyli „nadanie biografii charakteru drogi, którą przemierza człowiek w trakcie swojego życia. Stąd pochodzi określenie »geobiografia« – historia życia (biografia) opisana ze współczynnikiem przestrzennym (geo-)” (Kaczmarek 2005: 127).

Badacz zwrócił też uwagę na doświadczenie ludzkiej skończoności jako „bycia jednostki w jej geograficznej biografii, w przestrzeni pomiędzy początkiem i kresem” (Kaczmarek 2005: 127). Dlatego zaproponował ujęcie geobiografii jako drogi i szlaku:

Droga jest fizycznym ruchem, przemieszczaniem się, pobyt w miejscach zatrzymania, natomiast przemierzając szlak, człowiek pozostawia swój ślad – materialny lub symboliczny. [...] Człowiek pozostawia ślady w przestrzeni, ale jednocześnie to my sami zostajemy naznaczeni. Ślady odciskają się w każdym człowieku. Dlatego ślady są elementami szlaku, który wymaga zrozumienia, a drogę można zrekonstruować i wyjaśnić (Kaczmarek 2005: 128).

Na tej podstawie badacz przyjął, że do zadań geobiografii należy uchwycenie zmienności, która wynika z przekraczania granic i zmiany położenia w środowisku geograficznym:

Jeżeli przyjmiemy założenie, że egzystencja jest ruchem, przemieszczaniem się, wówczas geobiografia będzie wędrowaniem „ja jestem” po osi życia. Człowiek znajduje się w niezmiennie przemieszczającym się „teraz”, nawet wtedy, kiedy nie zmienia lokalizacji w przestrzeni. „Teraz” może oznaczać taką sytuację społeczną, przestrzenną, egzystencjalną, w której dochodzi do połączenia tego, co było, z tym, co następuje lub jako spotkanie mijania z oczekiwaniem. Każde „teraz” posiada takie możliwości. „Teraz” i miejsce są możliwością bycia, wyznaczają zbiór warunków działania (Kaczmarek 2005: 130).

Dlatego, zdaniem badacza, każdy ruch w przestrzeni i czasie ma swoje oddziaływanie na wnętrze człowieka, jego osobowość, umysłowość, duchowość oraz emocje. Natomiast miejsca stają się przestrzenią spotkania z drugim człowiekiem, dlatego też droga – w sensie egzystencjalnym – to bycie w podróży, od-



powiedzialność za innego, tworzenie przestrzeni troski i darowania mu siebie (Kaczmarek 2005: 131). Tak rozpatrywana biografia w kontekście geograficznym pozostawia fizyczny ślad w przestrzeni, ale także przestrzeń odzwierciedla się w konkretnym biegu życia, pozostawiając w nim samym odbicia miejsc zamieszkania człowieka.

Kaczmarek zaproponował dwa istotne poziomy analizy biogeograficznej: pierwszym jest faktografia, która pozwala odtworzyć układ dróg migracyjnych danej rodziny czy jednostki, zaś drugi obejmuje badanie znaczenia środowiska geograficznego na podstawie materiałów biograficznych i autobiograficznych. Wyniki te odnoszone są następnie do całościowej koncepcji człowieka jako istoty geograficznej (*homo geographicus*), którą autor szczegółowo omawia w osobnym podrozdziale książki, przywołując różnorodne koncepcje, przede wszystkim Roberta Davida Sacka (1997), ale i innych badaczy, takich jak Zbigniew Rykiel, Pierre Bourdieu czy Andrzej Lisowski (Kaczmarek 2005: 140-156), czyniąc z nich punkt wyjścia do własnych rozważań, dla których ważnym kontekstem stają się refleksje Heideggera na temat mieszkania na Ziemi jako tworzenia domostwa, troski o prawdę bycia i odkrywania sensu skończoności własnego istnienia, a także Tischnerowskie ujęcie budowania obszaru zadomowienia w świecie i dostrzeżenia jego prawdy poprzez odkrywanie drogi myślenia. Dlatego też „*Homo geographicus* jest nie tylko bytem *stricte* geograficznym, ale także istotą metafizyczną, poszukującą trwałych podstaw własnej, skończonej egzystencji. [...] *Homo geographicus* przekształca środowisko geograficzne, aby utworzyć właściwe otoczenie dla myślenia” (Kaczmarek 2005: 150).

Z kolei Małgorzata Czermińska (2011), kreśląc własny projekt badań na pograniczu literatury, antropologii oraz geografii humanistycznej, podkreślała związki między biografią i przestrzenią, wskazując na znaczenie „miejsc autobiograficznych”, a także zwracając uwagę na takie wątki jak terytorium czy lokalizacja w przestrzeni. W analogii do „miejsca geograficznego” Czermińska zaproponowała termin „miejsce autobiograficzne”, podkreślając indywidualny charakter takiego miejsca, dodatkowo zlokalizowanego w szeroko rozumianym świecie narracji (jeśli włączyć w zasób literatury również teksty epistolarne i autobiograficzne). Odniosła to pojęcie także do koncepcji „miejsc pamięci” Nory, ale wskazała, że jest ono przykładem „indywidualnego miejsca pamięci”, które nie odwołuje się do świadomości zbiorowej, gdyż posiada własną autonomię, odnosząc się do jednostkowego losu konkretnej osoby; nie istnieje też w świecie pozatekstowym, lecz jest wyobrażeniem literackim (Czermińska 2011: 187). Równocześnie „miejsce autobiograficzne” jest przeciwieństwem



nie-miejsca, będąc „znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń. [...] Związane jest zawsze z topograficznym, materialnym konkretem, nawet jeśli zostaje on poddany przekształceniom literackim, właściwym nie tylko metaforze, możliwej w konwencji realistycznej, ale także prawom oniryzmu i fantastyki” (Czermińska 2011: 188).

Wśród „miejsc autobiograficznych” badaczka wyróżniła te stałe i poruszone: „Stale ma charakter miejsca danego, w jakimś sensie odziedziczonego, zaś z poruszonym wiąże się wyjście w świat, ruch w drodze i ewentualne dojście do jakiegoś innego punktu, w którym następuje zatrzymanie” (Czermińska 2011: 192). Owe dwa obrazy przywołują dwie różne sytuacje egzystencjalne, symbolizowane przez dom oraz drogę. Dlatego też autorka skontrastowała ze sobą życie osiadłe i życie w ruchu:

Ruch może przybierać trzy zasadnicze formy: albo polega na opuszczaniu (nawet wielokrotnym) punktu stałego osiedlenia i powrotach do niego (podróż), albo na przeniesieniu się do innego punktu (przesiedlenie), bądź wreszcie na ciągłym ponawianiu przemieszczeń (nomadyzm). Wszystkie te trzy formy odnotowuje literatura. Ruch nie przestaje być sposobem odnoszenia się człowieka do przestrzeni, musimy go brać pod uwagę, rekonstruując literackie miejsca autobiograficzne (Czermińska 2011: 192).

Dalej badaczka scharakteryzowała miejsca obserwowane, wspomniane, wyobrażone, przesunięte, wybrane oraz dotknięte (Czermińska 2011: 193-199).

Kwestię powiązań geografii z autobiografią podjęła także Rybicka (2013), proponując termin wiążący aspekt geograficzny z autobiografią w postaci „auto/bio/geo/grafii” i nawiązując w ten sposób do koncepcji Jacka Kaczmarka (wyłączając z niej jednak ważny kontekst personalizmu oraz założeń etycznych autora). Zwracając uwagę na przesunięcie centrum zainteresowania w relacjach autobiograficznych z aspektu temporalnego na geograficzny, przywołała kontekst nauk geograficznych, ale i społecznych:

Problem relacji pomiędzy auto/biografią a geografią jest rzecz jasna egzemplifikacją zagadnienia o wiele szerszego a kluczowego i dla zwrotu przestrzennego, i dla topograficznego. Pozwala uchwycić *in statu nascendi* rekonfigurację relacji pomiędzy czasem a przestrzenią, historią a geografią, linearnością a symultanicznością. Dokonując korekty czasu za sprawą przestrzeni, dystansuje się zarazem wobec tradycyjnych form narracji konsekwentnej (Rybicka 2013: 10).

Zwrot przestrzenny w ujmowaniu biegu życia uwidacznia się, zdaniem badaczki, między innymi poprzez geograficzne lokalizowanie trajektorii życia, opisywanie miejsc stymulujących pamięć autobiograficzną oraz różne rodzaje działania podmiotu w przestrzeni:

Kluczową rolę w takim typie wypowiedzi z perspektywy geopoetyki odgrywać będą interakcje pomiędzy przestrzenią geograficzną, doświadczającym podmiotem oraz twórczością pojmowaną jako *poiesis*. W szerszym ujęciu natomiast badanie auto/bio/geo/grafii stwarza możliwość śledzenia cyrkulacyjnych i nomadycznych aspektów życia, geograficznego obramowania punktu widzenia i praktyk językowych, relacji centralno-peryferyjnych oraz napięcia pomiędzy lokalizacją a dyslokacją (Rybicka 2013: 23).

Dlatego też w centrum uwagi pojawiają się takie kwestie jak percepcja różnych miejsc w kontekście samopoznania czy tworzenie i rozumienie siebie w interakcji z przestrzenią geograficzną. Kategorie przestrzenne stają się „parametrami rozumienia podmiotowości indywidualnej”, badacze dostrzegają też coraz powszechniej sprawczą rolę przestrzeni w konstytuowaniu podmiotu (Rybicka 2014a: 51):

[...] doświadczenie kolejnych miejsc na trajektorii życia przynosi pytanie o relacje pomiędzy lokalnym a światowym, peryferyjnym a centralnym, ruchem a osiadłością. [...] Kluczową kwestią jest przy tym przybywanie spoza centrum, problem, który wynika ze zderzenia prowincjonalnego „tam” z centralnym „tam” (sic!), a później dalsze etapy wędrówki: mobilność, migracyjność, krążenie (Rybicka 2013: 12-13).

W auto/bio/geo/grafii, podobnie jak wcześniej w geobiografii, chodzi zatem o „uprzestrzennienie czasu lub wpisanie czasu w przestrzeń” (Rybicka 2013: 14), jednak podstawowa różnica odnosi się do autobiograficzności, która wnosi do tej koncepcji trzy zasadnicze funkcje, wynikające z jednostkowego, indywidualnego i subiektywnego ujęcia podmiotu: po pierwsze, zgodnie z przestrzennym modelem pamięci w doświadczeniu interioryzowana jest przestrzeń geograficzna, ściśle połączona ze wspomnieniami. Po drugie, pozawerbalna i sensomotoryczna pamięć ciała jest także związana z lokalizacją oraz przestrzennością, gdyż ma charakter sytuacyjny, dlatego też przy odtwarzaniu wrażeń osoba często posługuje się reinscenizacją, a znacznikami pamięci mogą być

konkretne wrażenia zmysłowe powiązane z konkretnymi miejscami<sup>5</sup>. Po trzecie, uwzględnienie przestrzeni w refleksji autobiograficznej dotyka kwestii punktu widzenia, wskazując, „kiedy miejsca stają się obce lub własne, kiedy stawiają opór i wyobcowują, kiedy to, co »domowe« zaczyna ujawniać swą niepokojącą odmienność, destabilizować poczucie przynależności i wewnętrzny punkt widzenia” (Rybicka 2013: 19). Kwestia ta otwiera kolejny wielki temat związany z tematyką podróżniczą, łączący kwestie biograficzne z odkrywaniem tożsamości, zarówno własnej, jak i obcej, konfrontowanej z tym, co dobrze znane.

Poza własną przestrzenią: obcość i przyswojenie

Podróżowanie nieuchronnie wystawia podróżnika na obcość: obca przestrzeń, zmieniające się – a zatem nie dające się oswoić – krajobrazy, obce miejsca, w których nie można się zadomowić, bo są przestrzeniami tranzytywnymi, chwilowymi miejscami pobytu. I obcość najważniejszą, upostaciowioną w figurze Obcego, o której w kontekście podróżowania tak pisze Jerzy Turowski (1999):

Figura **Obcego** [podkreślenie oryginalne] w sztuce [...] jest nierozzerwalnie związana z geografią: pojawia się ona wówczas, gdy przenosimy się w przestrzeni, gdy zmieniamy nasze miejsca pobytu, gdy wyprawiamy się w inne strony, gdy witamy przybyszów skądinąd lub sami wyruszamy na spotkanie nieznanych ludzi. Obcy – to nieznaną przybysz, nie rozpoznany wędrowiec, przybywający i znikający w oddali. Obcowanie to spotkanie, niespodziewane lub zaplanowane, to również zaznajomienie i zbliżenie, a nawet współtowarzyszenie i zbratanie. Inaczej mówiąc, obcowanie to proces przemiany Obcego w Swojego. Czyli przewyżczenie wyobcowania skazującego na samotność i wykluczenie (Turowski 1999: 239).

Podróż wymusza na podmiocie odniesienie się do obcości i obcego, umożliwiając mu jednak wybór strategii, mieszczących się pomiędzy dwoma biegunami: pierwszy to dominacja i zawłaszczenie, a drugi – pragnienie utoż-

<sup>5</sup> Dobrym przykładem może być sytuacja odtwarzania wydarzeń dzięki przebyciu drogi „po własnych śladach”, gdy ktoś usiłuje sobie przypomnieć, gdzie coś pozostawił. Korzysta wówczas nie tylko ze świadomie zapamiętanych, narracyjnych wspomnień, ale i z nieświadomej pamięci cielesnej, przywołując wrażenia zmysłowe, ruchy, pozycję ciała czy fizycznie odtwarzając pokonywaną trasę.

samienia z obcym i przekształcenia siebie na jego wzór<sup>6</sup>. Gdzieś „pomiędzy” rozgrywa się każdorazowo przyswajanie obcości, czyli translacja kategorii obcych na własne<sup>7</sup>, naturalna dla narratora zanurzonego w określonej kulturze i patrzącego na obcość z własnej, wewnętrznej perspektywy (Prokop-Janiec 2012: 208-209). Prymarną ramą odniesienia dla obcości jest „swojskie, własne, rdzenne”, wynikające z własnego kontekstu historycznego, społecznego, kulturowego, politycznego; jest też warunkowane przez obowiązujące autorytety i związane z hierarchicznymi relacjami władzy (Prokop-Janiec 2012: 199; Całek 2016a: 49). Pisze o tym również Bernhard Waldenfels (2019), który różnicuje obcość w formie radykalnej od obcości relatywnej. Obcość relatywna wynika z ograniczonej wiedzy podmiotu, ale – w przeciwieństwie do tej pierwszej – nie należy do rzeczy samej, nie tkwi w jej rdzeniu; łatwo ją przekroczyć, na przykład zapoznając się z obcym. Natomiast tę drugą, radykalną obcość, należy przyswoić, odwołując się do tego, co własne i tego, co wspólne; zwłaszcza to drugie znosi różnicę między własnym a obcym, umożliwiając uczestnictwo w określonej całości albo podporządkowanie się ogólnie obowiązującym prawom (Waldenfels 2019: 16).

Małgorzata Czermińska (2004: 28), analizując kategorię narracyjnego punktu widzenia w sytuacji zetknięcia się różnych kręgów kulturowych, wyznaczyła trzy możliwe warianty wypowiedzi narracyjnej, która odzwierciedla specyfikę takiego spotkania, będącego równocześnie relacją międzyosobową i międzykulturową. Pierwszy wariant zakłada wspólną tożsamość narratora i opisywanego środowiska; wówczas narracja skierowana jest do odmiennego kulturowo adresata, a jej podstawową funkcją jest prezentacja „swojego” obcemu. Drugi wariant realizuje się, gdy narrator i odbiorca wypowiedzi przynależą do tego samego świata, natomiast sam tekst stanowi reprezentację obcej

<sup>6</sup> Literackie obrazy tych dwu skrajności najjaskrawiej przedstawiają utopie, konstruowane na kontraście znanego i obcego. Doskonałym przykładem jest Guliwer, będący modelowym reprezentantem kultury europejskiej (strój, język, zwyczaje i przekonania, wykształcenie), a równocześnie potencjalnym adeptem utopii, w której jednakże ostatecznie nie może zamieszkać. Bohater mimo podejmowanych wysiłków i opanowania języka koni nie może bowiem stać się koniem. Podobnie dzieje się z panem Barnstaple, bohaterem powieści *Ludzie jak bogowie* George'a Herberta Wellsa, który pragnie stać się „jak bogowie Utopii”, ale ma pełną świadomość, że mimo wszelkich starań nie jest w stanie tego uczynić.

<sup>7</sup> Problem ten w odniesieniu do literatury fantastycznej analizowałam w artykule *Między „swoim” a „obcym”: figura pośrednika w powieściach „Świat Rocannona” Ursuli K. Le Guin i „Pan Lodowego Ogrodu” Jarosława Grzędowicza* (Całek 2016a); w tym miejscu po części rekapituluję przedstawione tam koncepcje i tezy, odnosząc je do sytuacji podróży.

rzeczywistości, widzianej ze „swojej”, znanej perspektywy. Trzecią możliwością wskazaną przez badaczkę jest narracja skierowana od podmiotu do obcego: „Autor mówi o świecie, który nie jest jego własny, i pragnie czytelnikom z tego świata przedstawić swoje opinie o nim” (Czermińska 2004: 28).

Przedstawiony model nie wyczerpuje dostępnych możliwości, rysuje bowiem najbardziej wyraziste warianty relacji swój-obcy. Co więcej, kontakt międzykulturowy wprowadza określoną dynamikę, wpływając nawet na obserwującego ją wyłącznie z zewnątrz narratora, chociaż skala tego oddziaływania uzależniona jest od stopnia otwartości podmiotu na doświadczaną odmienność. Umiejętność przyjęcia perspektywy obcego nie wyklucza jednak dotychczasowej przynależności kulturowej protagonisty, lecz interferuje w nią, prowadząc do wytworzenia nowej jakości (Catek 2016a).

Manfred Schmeling zauważa w tekstach współczesnych dążenie do dekonstruowania dyskursu o odmienności oraz do strukturalnego i hermeneutycznego decentralizowania narracji, zwłaszcza interkulturowej. Definiując ją, wskazuje, że pod tym pojęciem rozumie „konkretną konfrontację protagonisty z kulturą, która jest mu obca. Kiedy narracja zakłada, że oddzielająca od Innego granica została przekroczona, wówczas podróż lub pobyt w obcej kulturze mogą być uważane za *skondensowaną formę* (tematyczną i strukturalną) tego fundamentalnego doświadczenia” (Schmeling 2004: 14).

Spotkanie „podróżnik-obcy” uwypukla konieczność odniesienia się podmiotu do tego, co wobec niego zewnętrzne, nowe, nieznanne. Podobnie konfrontacja kultur sprawia, że: „bohater nie pozostaje w przypisanej mu na początku przestrzeni, ale przeciwnie: wykracza poza granicę, wykracza poza siebie i zmierza ku innej przestrzeni [...] autochton wyrusza na spotkanie obcego, tak samo obcy wyrusza na spotkanie autochtona” (Schmeling: 16-17). Ponieważ perspektywy narracyjne są wyrazem wizji świata, ewolucja ta odbywa się na linii od dominacji kulturowej przez dystans wobec „własnego” i skonfrontowanie go z obcym, aż do „oddawania głosu” obcej kulturze i takiego odwrócenia perspektywy, które powoduje, że „granice przestrzenne i klasyfikacyjne – kultura dominująca *versus* kultura zdominowana – zaczynają być przepuszczalne” (Schmeling 2004: 22). Protagonisci narracji interkulturowych „aczkolwiek dawno przekroczyli granice, ciągle zderzają się, przynajmniej do czasu, z granicami, by tak rzec, wewnętrznymi, wyznaczanymi przez pochodzenie i minioną tożsamość kulturową” (Schmeling 2004: 19).

Narracje podróżnicze wytwarzają zatem przestrzeń „pomiędzy”, swoiste *intermonde* jako miejsce spotkania podróżnika i autochtona (Waldenfels 2002;

2009; 2011; Całek 2016a). Krzysztof M. Maj tak charakteryzuje tę tekstową przestrzeń: „W sferze *intermonde* zatem, prócz diastazy własnego i obcego, dochodzi do permanentnej negocjacji wzajemnych roszczeń w duchu intersubiektywizmu, interkulturowości i interakcji” (Maj 2012: 7). Powstająca relacja kreuje nową perspektywę narracyjną, w której podmiot częściowo traci swój dystans wobec obcego, ale równocześnie nie potrafi do końca przyjąć emicznego punktu widzenia. Obcości bowiem nie da się oswoić, pozostaje ona zawsze „»na zewnątrz« tego, co swoje i własne” (Czerniak 2002: IX), gdyż w innym przypadku utraciłaby swój podstawowy wymiar. W ten sposób czytane opowieści o podróży stają się więc miejscem wykreowanym „pomiędzy”, w znaczeniu „ziemi niczyjej, pogranicza, które zarazem łączy i dzieli” (Waldenfels 2009: 108-109).

Z racji wystawienia podmiotu na konieczność nieustannego porównywania siebie do obcego, odmiennych miejsc i kultur podróżowanie poszerza „wyobraźnię kulturową”, gdyż zdaniem Andrzeja Szahaja wielokulturowość:

Pozwala nam uczyć się od innych i poprzez krytyczną konfrontację podawać w wątpliwość to, co było nam na tyle bliskie, że nie byliśmy w stanie zobaczyć jego niekonieczności, ujawniać nasze przesądzenia kulturowe, a w ten sposób zdobywać wiedzę o tym, kim jesteśmy i co faktycznie myślimy i czujemy (Szachaj 2010: 27).

Podobnie Manfred Schmeling zauważa, że:

Konfrontacja wyobrażenia siebie i innych [...] zawiera w sobie element produktywny – w sensie przełamania monolitycznych struktur czy skostniałych schematów myślowych. Kto wkracza w obszar kulturowej inności, rozszerza ją, wyjaśnia, analizuje, konfrontuje, uświadamia ją sobie, ten w najlepszym przypadku podchodzi również krytycznie do wszelkich ideologii (Schmeling 1996: 361-362).

Dlatego też podróżowanie traktowane było w kulturze jako dopełnienie edukacji, a wyjście ze strefy komfortu, poza obszar znany i oswojony, często stanowiło element rytuałów inicjacyjnych lub początek drogi symbolizującej dojrzwanie.

## Figura pośrednika/ Trzeciego w narracjach o podróży

Koncepcja pośrednika, zaproponowana przez Stephena Greenblatta w monografii *Marvellous Possessions: The Wonder of the New World* (1992)<sup>8</sup> uosabia wejście w świat „pomiędzy”, wytwarzający się w kontakcie z obcym; chroni on przed zawłaszczeniem obcości oraz wywłaszczeniem z tego, co własne. Dyskurs podróży wytwarza bowiem dwie równoważne instancje: reprezentanta (narratora relacji podróźniczej) oraz reprezentację (samo wyobrażenie obcości – tak świata, jak i bytującego w nim Innego), które tworzą obieg mimetyczny, dodatkowo sam będący w ruchu:

[...] po pierwsze, reprezentacje i konkretne technologie, które je wytwarzają, są przenoszone z miejsca na miejsce, najczęściej poruszając się zgodnie z logiką podboju lub handlu, przy gwałtownych skrętach w nieprzewidzianych kierunkach, popychane do przodu bądź przez przeszkody, bądź przypadek; po drugie, ci, którzy skądkolwiek doświadczają reprezentacji, sami poruszają się z większą lub mniejszą swobodą pomiędzy zakresem wyobrażeń i technik jednocześnie dostępnych w ich kulturze (Greenblatt 2006: 197-198).

Ten ruch, wspólny dla podróży i dla wymiany reprezentacji powstających jako rezultat kontaktu z obcością, był dla Greenblatta (2006: 201-203) dowodem na zapotrzebowanie związane z zadziwieniem obecnością obcego, nawet w postaci kawałka czy szczypty „świata-gdzie indziej”, „świata-różnicy”. Tekst opowiadający tę nieznaną rzeczywistość, odzwierciedlający ją poza jej granicami, chociaż obejmował zaledwie część odmiennego uniwersum, stawał się najczęściej – na zasadzie metonimii – reprezentacją całości, uzupełnioną o pracę wyobraźni i sygnowaną jako „relacja świadka”. Nadawało to narracji status „wiarygodnej”:

Odkrywca widzi jedynie fragment, a następnie wyobraża sobie resztę w akcie zawłaszczania. [...] Ta reprezentacja jest z kolei przenoszona, przekazywana odbiorcom gdzie indziej i akt widzenia staje się świadectwem. Osoba, która daje świadectwo, staje się punktem kontaktu, pośrednikiem między „nami” i tym, co jest poza zasięgiem naszego wzroku (Greenblatt 2006: 203).

<sup>8</sup> Po polsku esej ten ukazał się w zbiorze *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane* pod tytułem *Pośrednik* (Greenblatt 2006: 195-253).



Analizując problematykę podróży u Herodota, autor zauważa uporczywe przyznawanie sobie przez greckiego historyka prawa do osobistego doświadczenia i autorytetu naocznego świadka, stwierdzając, że podróżowanie w tym przypadku może być nie tyle wskazówką autobiograficzną, ile świadomym wyborem rodzaju dyskursu, akcentującego bezpośrednią obecność narratora. Badacz nazywa to „ustawicznym dążeniem ku granicom i ograniczeniom” (Greenblatt 2006: 205-206) oraz poszukiwaniem „granicznego punktu naocznego świadectwa” (Greenblatt 2006: 205-206):

Herodot podnosi odmowę ograniczenia się do tego, co w obrębie murów miejskich, do rangi zasady epistemologicznej i istotnego zabiegu retorycznego. Wiedza zależy od podróży, od odmowy respektowania granic, od bezustannego dążenia ku obrzeżom. [...] Odkrycie siebie w innym i innego w sobie nadaje wypowiedzi Herodota rangę specjalnego autorytetu z tego powodu, że uwydatnia potęgę i prawdziwość naocznego świadectwa, lecz nie przedstawia tego autorytetu jako pewnego (Greenblatt 2006: 212-213).

Tak zdobyta wiedza służy następnie do lepszego rozumienia własnej kultury i jej osiągnięć.

Pośrednik to zatem osoba, która łączy w swojej opowieści zróżnicowane światy i potrafi dokonywać translacji umożliwiającej wzajemne zrozumienie, bo ma wewnątrz usytuowany „ośrodek strategicznej oscylacji symbolicznej między »sobą samym« a »innym«”, a jego narracja tworzy miejsce, w którym te kultury się rzeczywiście spotykają. Dlatego Greenblatt nazywa pośrednika „bytem w stanie obiegu” i „głównym podmiotem obiegu kulturowych reprezentacji”, a także „postacią, w której skupiała się komunikacja między dwiema przeciwstawnymi kulturami” (Greenblatt 2006: 238-240; 252).

Podobnie Waldenfels, pisząc o instancji „Trzeciego”, ma na myśli umiejscowienie „pomiędzy”, „na progu”: Trzeci wchodzi w dialog z obcością na zasadzie substytucji, nie przynależąc już ani do „swojego” ani też do „obcego”. Jest on gwarantem podmiotowego traktowania obu dialogujących stron, chociaż może pełnić różne role (Waldenfels 2009: 124): jako **trzeci uczestniczący** (gdy ingeruje w to, co się dzieje), **trzeci poświadczający** (w roli obserwatora uczestniczącego) czy **trzeci – neutralny obserwator** (tylko rejestrujący wydarzenia). W *Podstawowych motywach fenomenologii obcego* filozof wymienia też funkcje, jakie Trzeci może pełnić jako **kierujący** (który koordynuje działania), **dystrybutor** (który rozdziela prawa i szanse), **rozjemca** (który kończy konflikt) czy **tłumacz** (który pośredniczy między różnymi formami wyrazu).



Dlatego też figurami reprezentującymi Trzeciego mogą być takie role jak adwokat, terapeuta, tłumacz, świadek oraz badacz terenowy (etnolog lub antropolog kulturowy); każdą z tych funkcji podróżnik może przyjąć, wchodząc w kontakt z obcym (Waldenfels 2011).

Na tym polega etyczny wymiar zadania podróżnika, gdy pełni on rolę pośrednika lub Trzeciego; jego narracja podróżnicza wypełnia równocześnie takie funkcje, jak komunikowanie wiedzy kulturowej, budowanie szacunku dla różnic i akceptowanie obcości, nawet jeśli ta stawia opór, jest całkowicie niepodobna czy skupiona wokół odmiennych wartości oraz idei (Prokop-Janiec 2012: 203-204). Jednak kontakt z innością niesie ze sobą jeszcze jedno wyzwanie, tym razem nakierowane na sam podmiot.

Ryszard Nycz, analizując kwestię odmienności i stosunku do obcego, wskazuje na kluczowe znaczenie tej tematyki we współczesnej humanistyce, wyjaśniając je następująco: mocne powiązanie tożsamości jednostki ze środowiskiem, które ją kształtuje, sprawia, iż każda zmiana – a taką wprowadza aktywność podróżnicza – redefiniuje zwrotnie także tożsamość podmiotu (Nycz 2017: 117). W obcym, jak w lustrze, podmiot przygląda się sobie, dostrzegając swoją inność, ukrytą pod tym, co dobrze znane i oswojone. Nycz nazywa to „ksenologiczną wartością literatury”:

W ten sposób literatura staje się tym szczególnym urządzeniem dyskursywnym, w którym – jak w spojrzeniu obcego – możemy zobaczyć stłumione, wyparte, przeoczone cechy nas samych. Jest więc postacią owego innego (czy dyskursem innego), za sprawą którego zostają dostrzeżone, zarejestrowane, wzmocnione, rozwinięte, oczyszczone, a także usłyszane i zobaczone, krytycznie przyswojone – stłumione i zasztyfrowane pogłosy i powidoki nawiedzające swą widmową obecnością tak wielu (wszystkich?) z nas (Nycz 2017: 133).

Przemieszczenie, które następuje, gdy podmiot, odwołując się do figury obcego, usiłuje oswoić czasową, przestrzenną i kulturową „niewspółobecność”<sup>9</sup>, wynika z konieczności konfrontacji i współdzielenia własnego obrazu siebie oraz świata z obrazem powstającym „w oczach innego”. Sytuacja ta, zda-

<sup>9</sup> Przywołane w tym miejscu przez Nycza ujęcie Bachtinowskiego pojęcia „niewspółobecność” oznacza zewnętrzne usytuowanie poznającego podmiotu, który nie jest w stanie sam poradzić sobie z własnym obrazem bez pomocy innego, w którego spojrzeniu sam może się przejrzeć (Nycz 2017: 140).

niem badacza, niesie ze sobą ogromny potencjał rozwojowy, bowiem zawieszają „barierę nieprzekładalności perspektyw”, sprawiając, iż podmiot odkrywa nie tylko różnice między sobą a innym, lecz i podobieństwa, które umożliwiają wejście w dialog oraz spotkanie. „Inny jest jak ja, bo inny jest w nas” – pisze Nycz za Bachtinem, podkreślając, że „nasza tożsamość, bycie sobą, polega właśnie na byciu poza sobą [...] w znaczeniu interakcyjnego, refleksywnego uzależnienia od innych; w wymiarze transcendującego, eks-centrycznego wykraczania poza siebie” (Nycz 2017: 142-143).

Nie tylko jednak pisanie, ale już i samo czytanie narracji podróźniczych wystawia podmiot percypujący opowieść na inność i każe mu wejść w rolę pośrednika, Trzeciego, który w sobie musi wytworzyć przestrzeń spotkania, swoisty międzyświat (*intermonde*) współdzielony z poznawanym obcym. Literatura staje się zatem medium przekształcającym także tożsamość odbiorcy: „Jeśli zatem w doświadczeniu rozumienia sprowadzamy obce do swojskiego, w interpretacji negocjujemy nową podzielaną przestrzeń rozumienia” – pisze Nycz w innym eseju – „to w doświadczeniu czytania spoglądamy na świat i siebie niejako okiem innego; okiem, które literacka inwencja wynajduje nam i w nas równocześnie” (Nycz 2012: 110). O tym, jak bardzo produktywne i potrzebne to doświadczenie, przekonują Ksenia Olkusz oraz Krzysztof M. Maj w wydanej w 2018 roku monografii gromadzącej rozważania nad miejscem oraz znaczeniem ksenologii we współczesnej teorii (Olkusz & Maj 2018a) i praktyce literackiej (Olkusz & Maj 2018b).

## Zamiast podsumowania

W tytule tego rozdziału, wprowadzającego w tematykę całej monografii, zostały umieszczone trzy pola badawcze: przestrzeń, egzystencja oraz obcość, które równocześnie konstytuują trzy części niniejszego tomu. Pierwsza z nich gromadzi studia na temat przestrzeni i miejsc, druga – łączy podróż z pamięcią, geobiografią i tożsamością, zaś trzecia – pokazuje wyobcowanie oraz wychodzenie poza znane uniwersum w stronę fantastycznych lub przyszłych światów. Pola te wyznaczają równocześnie trzy wskazywane przez badaczy zwroty topograficznego istotne perspektywy: geograficzną, antropologiczną oraz światotwórczą, wspólne dla zgromadzonych w tym tomie rozpraw.

*Podróżowanie – obrazowanie przestrzeni – opisywanie świata* to część obejmująca badania nad narracjami podróźniczymi, wpływem przestrzeni oraz

miejsc na podmiot, który czasem z pozycji obcego obserwuje świat całkowicie sobie nieznany, a innym razem tworzy literackie obrazy swojskich krajobrazów, przekształcając je w literackie miejsca wyobrażone. Przedmiotem analizy stały się tu reportaże, opisy czy powieści; ich przynależność do różnych literatur (polskiej, chińskiej, angielskiej, perskiej czy tureckiej) pozwala zobaczyć relacje podróżnicze jako mozaikę różnorodnych tradycji i kultur, a uniwersalne cechy związane z tematyką podróżowania uzyskały w analizowanych tekstach wielorakie, zakorzenione w odmiennych kontekstach realizacje, wynikające tak z uwarunkowań historycznoliterackich, jak i indywidualnych doświadczeń lekturowych. Studia nad utworami pisarzy mniej rozpoznawalnych, jak Karol Frankowski czy Mirza Abu Talebchan lub też nad utworami nieobecnymi w świadomości europejskiego odbiorcy (jak chińskie relacje podróżnicze), pojawiają się obok analiz utworów lub twórców dobrze znanych, jak Josif Brodski, Orhan Pamuk czy Melchior Wańkowicz.

Wspólnym kontekstem dla badań zgromadzonych w części drugiej, zatytułowanej *Mapa i terytorium – geobiografia – transgresja* jest antropologia, która pozwala uchwycić podmiotowe doświadczanie przestrzeni. Podróżowanie staje się w tym kontekście ekspresją ludzkiej kondycji (czego modelowym przykładem jest *homo geographicus*), a środki transportu (zwłaszcza kolej) ujmowane są jako nie-miejsca. Podróż ujmowana z perspektywy geobiografii konstituuje tożsamość jednostki, która w przestrzeni odtwarza topografię miejsc – tych pamiętanych, czasem wydobywanych z głębokiej przeszłości lub też właśnie poznawanych, która dopiero może stać się elementem jednostkowej identyfikacji; czasem są to też miejsca autobiograficzne lub wyobrażone. Bohater podróżujący niejednokrotnie szuka odpowiedzi na podstawowe dla siebie pytania: kim jest a kim powinien się stać, do czego tak naprawdę dąży, czego lub kogo poszukuje w życiu. Punktem odniesienia dla tych kwestii są teksty reprezentujące różnorakie literatury europejskie (polską, francuską, niemiecką czy rosyjską) zestawione z pozaeuropejską perspektywą literatury meksykańskiej w twórczości Roberta Bolaño.

Trzecia część: *Poza przestrzenią i czasem – fantastyka – podróże świadomości* stawia w centrum uwagi szeroko rozumianą obcość, która towarzyszy każdemu wyjściu poza znaną czasoprzestrzeń oraz konwencję realistyczną. Znalazły się w niej interpretacje opowieści o podróżach najbardziej nietypowych, wymagających od bohaterów porzucenia oswojonego przez nich uniwersum na rzecz wędrówki przez inny czas (*Outlander*) lub przez odmienną, allotopijną przestrzeń (Westeros). Fantastyczni podróżnicy czasem muszą odnaleźć drogę

w iluzorycznym labiryncie, a czasem eksplorować kontynent śmierci czy wyspę snu, przeżywając doświadczenia graniczne. Fabuły tych historii przekraczają dostępne dziś horyzonty poznawcze, projektują nowe technologie, ekstrapolując rozwój nauki na podstawie współcześnie obserwowanych tendencji lub też kreując futurystyczne wizje przyszłości (jak w przypadku transhumanizmu). Podróże poza świadomość, traktując figuratywnie relacje z podróży, równocześnie ukazują jednak niemożność wyjścia poza określone słowniki, językowe schematy i wyobrażenia zapożyczone w przeszłych doświadczeniach ludzkości związanych z kolonizacją, zdobywaniem kosmosu czy historią odkryć geograficznych.

„Ten temat – literatura a podróż – będzie istniał i będzie się rozwijał; jest bardzo ważny we współczesnym świecie, w XXI wieku, ponieważ wiąże się z tym, jaki będzie ten świat w XXI wieku. On może przetrwać tylko jako świat wielokulturowy” – prognozował w 2005 roku Ryszard Kapuściński, uczestnicząc w komparatystycznej konferencji naukowej *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*. A uzasadniając swoją opinię, która zresztą, patrząc z dzisiejszej perspektywy, trafnie projektowała trajektorie rozwojowe badań kulturowych nad podróżowaniem, pisarz formułował mocny postulat: „Nie ma bardziej humanitarnego zadania dla literatury współczesnej, niż właśnie przełamywanie tych schematów [stereotypowych obrazów Innego – A.C.] i budzenie nowej świadomości [...], nowej wyobraźni i nowej wrażliwości”. Dlatego można też za nim powtórzyć zdanie, którym zakończył swoje wystąpienie, bo po trzynastu latach nie straciło ono nic ze swej aktualności: „Myślę, że dziś jest bardzo dobra okazja, żeby sobie o tym wszystkim porozmawiać” (Kapuściński 2007: 12-13). Niech i ta monografia stanie się okazją do dialogu oraz refleksji na temat podróży, obcości, tożsamości, identyfikacji i przestrzeni w literaturze oraz innych tekstach kultury.

## Źródła cytowań

- ADAMOWSKI, JAN, red. (2005), *Przestrzeń w języku i w kulturze: analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- ANDERSON, BENEDICT (1997), *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przekł. Stefan Amsterdamski, Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego.
- BORKOWSKA, EWA, red. (2006), *Przestrzeń w kulturze i literaturze*, Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych.
- BUCZYŃSKA-GAREWICZ, HANNA (2006), *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- CAŁEK, ANITA (2016a), ‘Między „swoim” a „obcym”: figura pośrednika w powieściach *Świat Rocannon* Ursuli K. Le Guin i *Pan Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza’, *Wielogłos*: 4, ss. 47-67.
- CAŁEK, ANITA (2016b), ‘Władza pamięci w *Ostatnim rozdaniu* Wiesława Myślińskiego i *Podróżach po skryptorium* Paula Austera’, w: Maria Cieśla-Korytowska, Jakub Czernik (red.), *Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, Kraków: Wydawnictwo Avalon, ss. 467-485.
- CERTEAU, MICHEL DE (2008), ‘Praktyki przestrzenne’, w: *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*, przekł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 93-129.
- CIEŚLA-KORYTOWSKA, MARIA, OLGA PŁASZCZEWSKA, red. (2007), *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- CZAPLIŃSKI, PRZEMYSŁAW (2012), ‘Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki’, w: Anna Legeżyńska, Ryszard Nycz (red.), *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, ss. 63-93.
- CZAPLIŃSKI, PRZEMYSŁAW (2017), *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przelotu XX i XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- CZERMIŃSKA, MAŁGORZATA (2004), ‘„Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej’, w: Zofia Mitosek (red.), *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 27-46.

- CZERMIŃSKA, MAŁGORZATA (2011), 'Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki', *Teksty Drugie*: 5, ss. 183-200.
- CZERNIAK, STANISŁAW (2002), 'Założenia i historyczne aplikacje Bernharda Waldenfelsa fenomenologii obcego', w: Bernhard Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przekł. Janusz Sidorek, Warszawa: Oficyna Naukowa, ss. VII-XXIX.
- EKMAN, STEFAN (2013), *Here Be Dragons. Exploring Fantasy Maps and Settings*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- FIGUEIRA, DOROTHY (2016), 'Uporządkować własne życie i życie innych: Matteo Ricci i tradycja technik mnemonicznych', w: Maria Cieśla-Korytowska, Jakub Czernik (red.), *Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, Kraków: Wydawnictwo Avalon, ss. 103-112.
- GĘSINA, TOMASZ (2016), 'Co było przed geopoetyką? Kategoria przestrzeni w literaturoznawstwie polskim – rekonesans', *Postscriptum Polonistyczne*: 1, ss. 167-178.
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ (1978), 'Przestrzenne tematy i wariacje', w: Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska (red.), *Przestrzeń i literatura: studia*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ (1990), 'Labirynt, przestrzeń obcości', w: *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, Labirynt*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 129-230.
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ, ALEKSANDRA OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, red. (1978), *Przestrzeń i literatura: studia*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- GREENBLATT, STEPHEN (2006), 'Pośrednik', przekł. Klementyna Karpinowicz, Maria Łukowska, w: Krystyna Kujawińska-Courtney (red.), *Poetyka kulturowa: pisma wybrane*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 195-253.
- GUTKOWSKA BARBARA, BEATA NOWACKA, red. (2008), *Literatura i przestrzeń: postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice: Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek.
- KACZMAREK, JACEK (2005), *Podejście geobiograficzne w geografii społecznej. Zarys teorii i podstawy metodyczne*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- KADŁUBEK, ZBIGNIEW (2007a), 'Esej o geniuszu miejsca z Rzymem w tle', w: Zbigniew Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice: Wydawnictwo FA-art., ss. 46-57.
- KADŁUBEK, ZBIGNIEW (2007b), 'Gwardia przyboczna życia – geniusze miejsc, lary i św. January', w: Tadeusz Sławek, Aleksander Wilkoń (red.), *Genius*



- loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 43-62.
- KADŁUBEK, ZBIGNIEW, red. (2007c), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice: Wydawnictwo FA-art.
- KAPUŚCIŃSKI, RYSZARD (2007), 'Słowo wstępne', w: Maria Cieśla-Korytowska, Olga Płaszczewska (red.), *Dziedzictwo Odysusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 11-13.
- KAPUŚCIŃSKI, RYSZARD (2008), *Lapidaria I-III*, Warszawa: Biblioteka Gazy Wyborczej.
- KOSTECKA, WERONIKA, MACIEJ SKOWERA, red. (2016), *Geografia krain zmyślonych. Wokół kategorii miejsca i przestrzeni w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- KOZICKA, DOROTA (2003), *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- KUNCE, ALEKSANDRA (2007), 'Miejsce i rytm. O doświadczaniu miejsc w kulturze', w: Zbigniew Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice: Wydawnictwo FA-art, ss. 93-119.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2012), 'Ksenotopografia fikcji w świetle późnej fenomenologii Bernharda Waldenfelsa', *Polisemia*: 2, online: [http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2012-9/ksenotopografia-fikcji#\\_ftnref13](http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2012-9/ksenotopografia-fikcji#_ftnref13) [dostęp: 27.12.2019].
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2015), *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- MARKIEWICZ, HENRYK (1984), *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- MARKOWSKI, MICHAŁ PAWEŁ (2012), 'Humanistyka, literatura, egzystencja', w: Anna Legeżyńska, Ryszard Nycz (red.), *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, ss. 17-41.
- MENDEL MARIA, red. (2006), *Pedagogika miejsca*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu.
- MITCHELL, WILLIAM J.T. (2010), 'Forma przestrzenna w literaturze – w stronę teorii ogólnej', przekł. Paulina Kwiatkowska, w: Grzegorz Godlewski,

- Iwona Kurz, Agnieszka Karpowicz et al. (red.), *Communicare. Słowo/obraz. Almanach antropologiczny*. 3, ss. 48-76.
- NIEWIADOMSKI, ANDRZEJ (2012), *Mapa. Prolegomena*, Lublin: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.
- NORA, PIERRE (2001), ‘Czas pamięci’, przekł. Wiktor Dłuski, *Res Publica Nowa*: 7, ss. 37-43.
- NYCZ, RYSZARD (2012), ‘Literatura: litery lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku *Wagonu* Adama Ważyka’, w: Anna Legeżyńska, Ryszard Nycz (red.), *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, ss. 95-132.
- NYCZ, RYSZARD (2017), ‘Inny jest w nas. Tożsamość w czasach mobilności (kilka uwag o doświadczeniu polskim)’, w: *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, ss. 117-153.
- OLKUSZ, KSENIA, KRZYSZTOF M. MAJ (2018a), ‘Mapując to, co obce. O potrzebie ksenologii XXI wieku’, w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Ksenologie*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 15-44.
- OLKUSZ, KSENIA, KRZYSZTOF M. MAJ, red. (2018b), *Ksenologie*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- PIOTROWSKI, IGOR (2010), ‘Słowo, obraz, terytorium. W stronę kulturowej analizy map’, w: Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Agnieszka Karpowicz et al. (red.), *Communicare. Słowo/obraz. Almanach antropologiczny*. 3, ss. 125-138.
- PROKOP-JANIEC, EUGENIA (2012), ‘Etnopoetyka’, w: Teresa Walas, Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 185-227.
- REIJNDERS, STIJN (2011), ‘Miejsca wyobraźni: etnografia wycieczek śladami telewizyjnych detektywów’, przekł. Janina Radziszewska, *Tematy z Szewskiej*: 1, ss. 59-68.
- REWERS, EWA (2009), ‘Od miejskiego *genius loci* do miejskich *oligopticónów*’, w: Bartłomiej Gutowski (red.), *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie, ss. 17-26.
- REWERS, EWA (2010), *Miasto-twórczość. Wykłady krakowskie*, Kraków: Wydawnictwo WAW, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.



- RYBICKA, ELŻBIETA (2002), 'Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)', w: Teresa Walas, Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 471-490.
- RYBICKA, ELŻBIETA (2008), 'Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)', *Teksty Drugie*: 1-2, ss. 19-32.
- RYBICKA, ELŻBIETA (2013), 'Auto/bio/geol/grafie', *Białostockie Studia Literaturoznawcze*: 4, ss. 7-23.
- RYBICKA, ELŻBIETA (2014a), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- RYBICKA, ELŻBIETA (2014b), 'Mapy i opowieści', *Nowa Dekada Krakowska*: 6, ss. 6-10.
- RYCZEK, WOJCIECH (2016), 'Bliźniacza siostra literatury. O metaforze tekstu pamięci', w: Maria Cieśla-Korytowska, Jakub Czernik (red.), *Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, Kraków: Wydawnictwo Avalon, ss. 85-102.
- SARYUSZ-WOLSKA, MAGDALENA (2011), 'Pamięć i miasto', w: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 130-194.
- SCHMELING, MANFRED (1996), '„Nie będziesz czynił żadnego obrazu...”. Obcość kulturowa jako dziedzina badań literaturoznawstwa porównawczego', w: Maria Cieśla-Korytowska (red.), *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 360-370.
- SCHMELING, MANFRED (2004), 'Opowiadanie o konfrontacji: Inny w narracji współczesnej', przekł. Tadeusz Komendant, w: Zofia Mitosek (red.), *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 13-26.
- SIKORA, KATARZYNA (1997), 'Mitologiczne metafory rozwoju', w: Anna Gałdowa (red.), *Hermeneutyka a psychologia*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 165-176.
- SIWIEC, MAGDALENA (2016), 'Lieu de memoire – lieu de folie. O Królu Zamczyńska Seweryna Goszczyńskiego', w: Maria Cieśla-Korytowska, Jakub Czernik (red.), *Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, Kraków: Wydawnictwo Avalon, ss. 221-235.

- SŁAWEK, TADEUSZ (2007a), 'Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena', w: Zbigniew Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice: Wydawnictwo FA-art, ss. 5-37.
- SŁAWEK, TADEUSZ (2007b), 'Miasto zapomniane przez Boga i ludzi, i fragment z Horacego', w: Zbigniew Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice: Wydawnictwo FA-art, ss. 67-92.
- SŁAWEK, TADEUSZ (2007c), 'Vedi Napoli, e poi muori! Neapol i genius loci', w: Tadeusz Sławek, Aleksander Wilkoń (red.), *Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 82-127.
- SŁAWEK, TADEUSZ, ALEKSANDER WILKOŃ, red. (2007), *Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- SŁAWIŃSKI, JANUSZ (1978), 'Przestrzeń w literaturze: elementarne różnice i wstępne oczywistości', w: Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska (red.), *Przestrzeń i literatura*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 9-22.
- SYMOTIUK, STEFAN (1997), *Filozofia i genius loci*, Warszawa: Instytut Kultury.
- SYMOTIUK, STEFAN (2007), 'Miejsce i czas', w: Zbigniew Kadłubek (red.), *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice: Wydawnictwo FA-art, ss. 120-129.
- SZPOCIŃSKI, ANDRZEJ (2008), 'Miejsca pamięci (lieux de mémoire)', *Teksty Drugie*: 4, ss. 11-20.
- TALLY, ROBERT T. JR (2013), *Spatiality*, London and New York: Routledge.
- TUAN, YI-FU (1987), *Przestrzeń i miejsce*, przekł. Agnieszka Morawińska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- TUROWSKI, JERZY (1999), 'O podróży, nomadzie i imigrancie', *Teksty Drugie*: 1/2, ss. 239-245.
- WALDENFELS, BERNHARD (2002), *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przekł. Janusz Sidorek, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- WALDENFELS, BERNHARD (2009), *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przekł. Janusz Sidorek, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- WALDENFELS, BERNHARD (2011), 'In Place of the Other', *Continental Philosophy Review*: 44, ss. 151-164.
- WALDENFELS, BERNHARD (2019), 'Myśleć obce', przekł. Filip Borek, *Etyka*: 1, ss. 15-26.

WILKOSZEWSKA, KRYSZYNA, red. (2008), *Czas przestrzeni*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.



# **PODRÓŻOWANIE – OBRAZOWANIE PRZESTRZENI – OPISYWANIE ŚWIATA**

CZĘŚĆ PIERWSZA



# Dawny Chińczyk w drodze. Geneza, ewolucja i sedno chińskiej literatury podróżniczej

KATARZYNA SAREK

Uniwersytet Jagielloński  
katarzyna.sarek@uj.edu.pl

## Wprowadzenie

Ludzie podróżują w różnych celach. Niekiedy po to, aby poznać nowe miejsca, nowych ludzi lub nowe zwyczaje, czasem aby oderwać się od znanego i wywołującego znudzenie otoczenia, a niektórzy odbywają podróż, żeby poznać siebie. Przedstawicielami różnych epok i kultur kierują odmienne motywacje. Neil Rennie (1995: 1) twierdzi, że dla zachodnich podróżników nowe lądy były ucieleśnieniem dawnych, nostalgicznych wyobrażeń zapomnianych miejsc. O ile cele wypraw i obyczaje zachodnich podróżników (zmieniające się z upływem czasu) są powszechnie znane, o tyle szerszemu odbiorcy raczej obcy jest zarówno temat chińskich wędrowców, jak i tworzonych przez nich utworów literackich.

Niniejszy rozdział stanowi zatem wprowadzenie do tej problematyki, począwszy od zarysu historii chińskiej literatury podróżniczej, poprzez wyjaśnienie motywów skłaniających autorów do wędrówek, a także ich konsekwencje, aż do omówienia wpływu, jaki podróżnicy wywierali na odwiedzane miejsca. Chińskich podróżników do wyruszenia w drogę motywowały inne niż na Zachodzie cele, inne również były przyczyny ich przemieszczania się, sposoby odbywania po-

dróży i zachowanie podczas niej. Wędrówka w wykonaniu dawnych Chińczyków mocno kontrastowała z peregrynacjami przedstawicieli cywilizacji zachodniej.

Chińska literatura podróżnicza od momentu swego powstania do początku XX wieku przeszła długą i głęboką ewolucję. Ze względu na to, że nie jest ona gatunkiem precyzyjnie zdefiniowanym, obecnie w jej skład wchodzi dzieła o stosunkowo zróżnicowanej tematyce, stylu i strukturze, które w tradycyjnych klasyfikacjach zalicza się do historii, geografii, literatury lub etnografii.

### Geneza i ewolucja literatury podróżniczej

W Chinach zaczęto zajmować się literaturą podróżniczą jako odrębnym gatunkiem dopiero w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Jedną z pierwszych antologii utworów o tej tematyce jest *Wybór relacji podróżniczych z różnych dynastii* (*Lidai youji xuan*, 历代游记选), Ye Youminga (叶幼明) i Bei Yuanchena (贝远辰), dzieło opublikowane w 1980 roku; po nim ukazały się kolejne, pośród których szczególnie wartościowa wydaje się *Historia literatury podróżniczej w Chinach* (*Zhongguo youji wenxue shi*, 中国游记文学史) autorstwa Mei Xinlin (梅新林) i Yu Zhanghua (俞樟华), która ukazała się drukiem w roku 2004.

Wraz z wyodrębnieniem się nowego gatunku pojawiła się potrzeba nadania mu nazwy – po raz pierwszy określenia „relacja z podróży [*youji*, 游记]” użyto w 1979 roku w encyklopedii *Morze słów* (*Cihai*, 辞海). Została ona bardzo szybko przyjęta przez badaczy i weszła do powszechnego użycia (Hargett 2016: 112-113). Należy jednak podkreślić, że terminem *youji* określa się utwory bardzo zróżnicowane w formie, takie jak na przykład: poematy opisowe (*fu* 赋), listy (*shu*, 书), przedmowy (*xu*, 序), komentarze (*zhu*, 注) oraz zapiski (*ji*, 记), a ich wspólny rys stanowi tematyka związana z opisami podróży, a także krajobrazów, przede wszystkim z estetycznego punktu widzenia (Hargett 1989: 14-16).

Innymi źródłami literatury podróżniczej w Chinach są traktaty geograficzne wzbogacone o elementy fantastyczne i mityczne – jak na przykład *Księga Gór i Mórz* (*Shanhai jing*, 山海经) czy *Mistrz z Huainan* (*Huainan zi*, 淮南子), datowany na okres dynastii Han (206 rok p.n.e.-220 rok n.e.). Najstarszy zachowany utwór, który można zakwalifikować do tej kategorii, to *Kronika cesarza Mu* (*Mu tianzi zhuan*, 穆天子传). Dzieło powstało około 400 roku p.n.e. i jest relacją z podróży cesarza Mu (1023-983 p.n.e.), piątego władcy dynastii Zhou, ze stołecznego Luoyangu na zachód, aż do gór Kunlun (Cen 1962: 1-41). Po



licznych, niekiedy fantastycznych, przygodach cesarz wraz ze świętą dociera do pałacu Żółtego Cesarza i odwiedza Królową Matkę Zachodu (ważne postaci w mitologii chińskiej).

Pomijając nieprawdopodobne elementy opowieści (na przykład takie, iż władca dysponuje boskimi mocami, jego koń potrafi jednym skokiem pokonać tysiąc li<sup>1</sup>; Cen 1962: 1-41), można stwierdzić, że utwór ten stanowi prototyp dominujących później schematów narracyjnych i posiada większość charakterystycznych dla tego gatunku cech. Najważniejsze z nich to: idea pielgrzymki – podróży do miejsc świętych, wyobrażenie gór jako mitycznych i pięknych, źródła oświecenia oraz nieśmiertelności, łączenie elementów realistycznych z fantastycznymi, koncentracja na celu podróży, wreszcie – lekceważenie fizycznych aspektów podróżowania.

Obecnie uważa się, że *Kronika cesarza Mu* nie jest zapisem rzeczywistej podróży monarchy, sporządzonym jeszcze w jej trakcie lub niewiele później, lecz znacznie późniejszą projekcją, symbolicznym wyobrażeniem wyprawy, w jaką teoretycznie mógł wyruszyć cesarz (Porter 1996: 1-26). Relacja ta jest również jednym z pierwszych opisów pielgrzymek w góry – zwyczaju ukształtowanego w okresie wschodniej dynastii Zhou, zgodnie z którym cesarz w rocznym cyklu odwiedzał pięć świętych szczytów znajdujących się w różnych rejonach państwa, składając ofiary i odprawiając rytuały (Naquin & Yü 1992: 9-14).

Pierwszym autentycznym zapisem podróży jest pierwszoosobowa relacja Ma Dibo, który w 56 roku n.e. towarzyszył cesarzowi Guangwu podczas wejścia na górę Tai i składania tam ofiar Niebu i Ziemi. Opis wspinaczki, mimo dokumentacyjnego charakteru utworu, zawiera również krótkie wzmianki osobiste i refleksje liryczne spisane pod wpływem budzących zachwyt lub przestraszenia pejzaży (Strassberg 1994: 59-62).

Okres od roku 220 do 589, czyli czas panowania Sześciu Dynastii oraz Dynastii Północnych i Południowych, uważa się za kluczowy dla uformowania się chińskiej literatury podróżniczej. W tej epoce dawny strach przed dziką naturą, często pojawiający się we wcześniejszych kronikach i utworach literackich, zastąpiła miłość do przyrody oraz zauroczenie jej pięknem. Przyczyniła się do tego prawdopodobnie ówczesna sytuacja polityczna, jest to bowiem era rozbicia Chin, licznych wojen i masowych migracji ludności. Mieszkańcy nie-

<sup>1</sup> Li to chińska jednostka odległości, obecnie równa 500 metrom, historycznie wahająca się od 323 do 645 metrów w zależności od epoki (*Hanyu da cidian* 1998: 3599-3602).

urodzajnej, pustynnej i surowej północy, uciekając przed wojnami, docierali na żyzne, zielone i urodzajne południe. Swój zachwyt nad witalnością natury przelewali na papier, co jest dobrze widoczne w poezji i prozie tego okresu. Jednym z najbardziej znanych poetów, często wykorzystujących krajobrazy i wyobrażenia przyrody, jest Tao Yuanming (陶淵明, 365-427). Jego utwór zatytułowany *Źródło brzoskwiniowego kwiatu* (*Taohua yuan ji*, 桃花源記) opisuje podróż rybaka, który przypadkiem znajduje drogę do utopijnej krainy szczęśliwości, gdzie nie istnieje hierarchia społeczna ani podatki, a wszyscy żyją w zgodzie i harmonii. Ten krótki tekst stał się jednym z bardziej popularnych utworów klasycznej literatury chińskiej, a jego tytuł stanowi metaforę utopii, natomiast użyte w nim toposy literackie i słownictwo weszły do powszechnego użytku (Tian 2010: 221).

Przyczyną rosnącego zainteresowania naturą była również wzrastająca popularność buddyzmu i taoizmu, w ramach których ukształtował się alternatywny dla kariery w administracji styl życia – rezygnacja z działalności publicznej i osiedlanie się w górskich pustelniach. Także nowe religie przyczyniły się do powstania zapisków z podróży podejmowanych w celu poznania obcych cywilizacji. Od końca IV do VII wieku ponad trzydziestu mnichów buddyjskich dotarło drogą morską do Indii, poszukując sutr i świętych tekstów (Sun 1989: 220-221). Zachowały się relacje z tych podróży; najbardziej znane z nich napisali między innymi Faxian (żyjący od około 337 do 422 roku), jeden z pierwszych chińskich pielgrzymów do Indii (Kunstler & Zduń 1997) oraz Xuanzang (około 600-664), który spędził w podróży lata od 627 do 645 i pozostawił po sobie tekst zatytułowany *Zapiski z podróży po krajach zachodnich za panowania dynastii Tang* (*Da Tang Xiyuji*, 大唐西域记). Mnisi opisywali w swych dziełach trasy wędrówek, niekiedy wiodące przez dzikie, niezasiedlone terytoria i dzielili się wiedzą na temat ludów zamieszkujących rzadko odwiedzane rejony Chin oraz krajów ościennych. Ich relacje różnią się stylem i atmosferą od zapisków z podróży odbywanych wewnątrz kraju, a różnica ta wynika z odmienności adresatów. Te ostatnie miały bowiem charakter notatek prywatnych, sporządzanych z pobudek osobistych i przeznaczonych dla czytelników szukających rozrywki czy też nowych wrażeń, zaś relacje z podróży zagranicznych spisywano dla dworu cesarskiego i samego cesarza. Miały one przede wszystkim dostarczać ważnych informacji na temat geografii, topografii i polityki odwiedzanych krain, stąd też ich lakoniczność oraz suchy, formalny styl.

Panowanie dynastii Tang w latach 618-907 to przełomowy okres dla rozwoju chińskiej literatury podróżniczej. Wtedy właśnie powstał nowy gatunek:

liryczna relacja z podróży (*youji*, 游记). Choć nazwa ta ukonstytuowała się niespełna przed stu laty, określane nią teksty – a korzystające z charakterystycznej dlań formy opisu – będą pisane oraz czytane aż do początku dwudziestego stulecia. W lirycznej relacji występuje narracja pierwszoosobowa, a autor jest emocjonalnie zaangażowany w kreowaną przez siebie deskrypcję rzeczywistości; pojawia się w niej wiele wątków związanych z podróżą: autobiograficznych, estetycznych, intelektualnych i moralnych. Za jeden z pierwszych utworów napisanych w tej konwencji uważa się dziennik Li Ao (李翱, 772-836), zatytułowany *Relacja z przybycia na Południe* (*Lai Nan lu*, 来南绿). Autor ten opisuje swoją sześciomiesięczną podróż ze stolicy do Kantonu, wówczas leżącego na rubieżach chińskiego cesarstwa i w oczach stołecznych elit uchodzącego za miejsce na poły barbarzyńskie i dzikie.

Również za Tangów zaczęto na rozkaz cesarski sporządzać oficjalne indeksy nazw geograficznych. Nie były to jednak tylko listy miast, miasteczek i wsi; odnotowywano także odległości pomiędzy miastami, biegi rzek, wyliczano mosty, spichlerze publiczne, opisywano także transport wodny. Za czasów dynastii Song indeksy nazw stały się jeszcze bardziej szczegółowe: *Taiping huanyu ji* (太平寰宇记, 967-983), zredagowany w 979 roku przez Yue Shi (樂史, 930-1007), liczy aż dwieście zwojów, w których umieszczono niemal każdą chińską nazwę geograficzną wraz z jej etymologią. Zawiera ona nie tylko informacje o miejscach czy odległościach, ale także wiele danych kulturowo-historycznych, na przykład o sławnych mieszkańcach poszczególnych miejscowości czy też o dziełach literackich, które tam powstały (Wilkinson 2013: 738; 760).

Za panowania dynastii Song (960-1279) nastąpił wielki rozkwit literatury podróżniczej. Uważa się, że był to efekt takich czynników, jak rozwój środków transportu i, co za tym idzie, ułatwienia w podróżowaniu; upodobanie poetów tego okresu do opisywania miejsc i wydarzeń związanych z codziennym życiem, znaczny rozrost administracji i zwiększenie liczby urzędników wysyłanych na odległe placówki, co oznaczało wzrost liczby potencjalnych autorów relacji z podróży. Istotne mogło być też przeniesienie stolicy z Kaifengu na północy do Lin'anu, leżącego na południe od Jangcy (dzisiejszego Hangzhou) w 1138 roku, co wiązało się z dużymi migracjami ludności.

W tym okresie powstał nowy gatunek należący do literatury podróżniczej, czyli dzienniki podróży (*riji*, 日记), które stały się jednym z popularniejszych gatunków prozy tamtego czasu (Egan 2010: 531-532). Jak wskazuje sama nazwa, były to przede wszystkim krótkie, szczegółowe notki, migawki z podróży, mniej lub bardziej suche sprawozdania z kolejnych dni wędrów-

ki lub z jednodniowych wycieczek po najbliższej okolicy. Dzienniki podróży charakteryzuje brak wyraźnego wątku łączącego zapiski w spójną całość, a także drobiazgowość opisów, rzetelność i detaliczność oraz nacisk na informacje praktyczne, mające na celu ułatwienie czytelnikom przygotowania wyprawy.

Można wyodrębnić kilka typów dzienników podróży. Pierwszy z nich to krótkie relacje z jednodniowych wycieczek. Eskapada służy tu także jako pretekst do omówienia jakiegoś zagadnienia moralnego bądź filozoficznego. Najstarszym utworem napisanym w tej konwencji są *Rodzinne zapiski z Yizhou z roku yiyou* (*Yizhou yiyou jia sheng*, 宜州乙酉家乘) autorstwa słynnego poety i kaligrafa Huang Tingjiana (黄庭坚, 1045-1105), w którym to tekście mieszczą się notatki z rodzinnych wycieczek odbytych podczas kilku miesięcy w 1105 roku. Utwory w tym stylu wyszły również spod pióra znanego polityka Wang Anshi (王安石, 1021-1086) oraz słynnego poety Su Shi (苏轼, 1037-1101). Inny typ dzienników podróży to zapiski dyplomatyczne: po przeniesieniu stolicy na południe dynastia Song utrzymywała ożywione kontakty z barbarzyńcami, którzy zajęli północ kraju. W zapiskach tych uwaga skupia się na odległościach, przeszkodach naturalnych, informacjach praktycznych i tym podobnych kwestiach, które mogły być pomocne podczas przemarszu wojsk. Ostatnią i dość specyficzną kategorią tekstów są tak zwane dzienniki rzeczne, czyli zapisy z podróży szlakami wodnymi. Autorami byli w tym wypadku urzędnicy podążający łodzią na miejsce sprawowania urzędu. Jednym z bardziej znanych dzienników rzecznych jest *Zapis z podróży łodzią do Wu* (*Wu chuanlu*, 吴船录) autorstwa Fan Chengda (范成大, 1126-1193), sławnego poety i geografę, który poza wymienionym dziennikiem napisał jeszcze dwa inne.

W tym okresie powstawały jednak nie tylko krótkie i zwarte relacje z podróży – Lu You (陆游, 1125-1209), znakomity poeta okresu dynastii Song, napisał w 1170 roku *Podróż do Shu* (*Ru Shuji*, 入蜀记), najbardziej znany i aż do XVII wieku uchodzący za najdłuższy utwór, będący zapisem podróży do Syczuanu. Znajdują się w nim opisy miejsc, ludzi, budowli, oszałamiające bogactwo informacji historycznych i aluzji odnoszących się do dzieł chińskiej literatury klasycznej. Dzieło jest tak bogate i obszerne z prostego powodu: w rzeczywistości autor nie pisał go w trakcie wędrówki, ale dopiero po powrocie do domu, gdy – skorzystawszy z pokażnej biblioteki – mógł popisać się erudycją. Pod koniec panowania dynastii Song literatura podróżnicza stała się niezwykle popularna i tworzyli ją najznakomitsi przedstawiciele epoki, na przykład filozof-neokonfucjanista Zhu Xi (朱熹, 1130-1200). Jego *Podróż do gór Baizhang* (*Baizhangshan ji*, 百丈山记) jest pełna niezwykle precyzyjnych

informacji dotyczących odległości, kierunków i budowli, ale można w niej znaleźć także wiele ekstatycznych obrazów przedstawiających uroki natury. Już w 1243 roku powstała pierwsza antologia literatury podróżniczej.

W okresie panowania dwóch ostatnich dynastii Chin cesarskich – Ming i Qing – nastąpił spektakularny przyrost ilościowy tego typu utworów, ale pod względem formalnym zapanowała stagnacja. Autorzy pisali swe relacje, dostosowując się do obowiązujących norm gatunkowych oraz istniejących konwencji, których nie rozwijali, nie wprowadzali też żadnych zmian. Jednak pod koniec panowania dynastii Ming pojawił się najśłynniejszy chiński podróżnik – Xu Xiake (徐霞客, 1587-1641) – który sporządził relację z podróży uznawaną za najlepszy utwór napisany w tej konwencji. Ponad trzydzieści lat wędrował po całym państwie, odwiedził wszystkie jego prowincje, dotarł do miejsc położonych na peryferiach cesarstwa, wcześniej nieeksplorowanych i nieopisywanych przez autorów z okresu dynastii Han. Dzieło jego życia, czyli *Podróże Xu Xiake* (*Xu Xiake youji*, 徐霞客游记), obejmuje aż dwadzieścia tomów i jest napisane w stylu *youji*. Dzięki wartościom literackim, precyzji informacji, opisom nowych gatunków roślin oraz skorygowaniu będących w powszechnym obiegu błędów, a także ze względu na niezwykle rozległy obszar, jaki przemierzył autor, stało się ono najważniejszym dziełem podróżniczym dawnych Chin i wzorem do naśladowania dla kolejnych generacji chińskich podróżników (Ward 2013).

### Autorzy i odbiorcy

Campbell zauważyła, że „historia podróżowania, badania i odkrywania jest przede wszystkim osiągnięciem ludzi czynu i osób niewykształconych. [...] Ostatecznie powab mirażu przyczynił się do zdobycia większej ilości wiedzy niż abstrakcyjne zadowolenie z istniejącego stanu rzeczy [*The history of travel, exploration, and discovery is mainly an achievement of men of action and unlearned people. [...] The appeal of the mirage may have been responsible in the end for more new knowledge than merely abstract satisfaction of truth*]” (Campbell 1991: 50).

Ta uwaga zdecydowanie nie odnosi się do dawnych Chin i dawnych chińskich podróżników. Było wręcz przeciwnie. W przeważającej większości byli to bowiem tak zwani *literati* – wykształceni mężczyźni z wyższych warstw społeczeństwa, pracujący w strukturach administracyjnych państwa. Co więcej,

do tej najbardziej szanowanej i najbardziej zamożnej grupy społecznej należeli nie tylko autorzy, ale i czytelnicy. Ludzie ci spędzali całe dzieciństwo i młodość na przygotowywaniu się do egzaminów państwowych, a po ich pomyślnym zdaniu dołączali do armii urzędników i przez resztę życia wspinali się po szczeblach kariery w administracji. Zgodnie z zasadą nieobejmowania posad w rodzinnych stronach i przy częstych rotacjach urzędnik był skazany na przemieszczanie się po państwie, a dotarcie na nową placówkę mogło niekiedy trwać nawet kilka miesięcy.

Peregrynacje te, chociaż wymuszone okolicznościami i rozległością geograficzną kraju, dostarczały okazji i tematów do spisywania relacji podróżniczych. Wtedy właśnie urzędnicy, zwykle zajęci pracą i życiem codziennym, znajdowali czas na przemyślenia, dlatego relacje z podróży mają zdecydowanie refleksyjny charakter, często osobisty i rozrachunkowy, kwestionujący wcześniejszy styl życia i wskazujący na chęć wprowadzenia zmian (Wang 2006: 223-224). Powstawały wówczas także inne utwory relacjonujące podróże do nowego miejsca sprawowania urzędu, a doświadczenia opisujące przemierzanie dużych odległości pojawiały się także w tekstach realizowanych w gatunkach lub rodzajach (takich jak powieść czy poezja). Pisanie utworów literackich często wynikało także z zakończenia kariery w administracji na skutek dworskich konfliktów, zmian w polityce czy zwykłego kaprysu władcy; niektórzy *literati* nagle tracili urzędy i musieli na nowo zdefiniować swoje cele życiowe. Los ten spotkał między innymi tak sławnych poetów i intelektualistów, jak Han Yu (韓愈, 768-824) czy Su Shi (苏轼, 1037-1101), którzy na wygnaniu stworzyli wiele dzieł.

### Kierunki podróży

Chińczycy w zdecydowanej większości podróżowali lądem i wewnątrz granic swojego kraju. Ich państwo nigdy nie było potęgą morską, a epizody zainteresowania morzem szybko mijały. Władcy Chin stali na stanowisku, że wszystko, czego potrzebują zarówno oni, jak i poddani, można znaleźć na terenie ich cesarstwa. Od początku XV aż do XIX wieku Chińczycy mieli formalny (choć wielokrotnie znoszony i ponownie wprowadzany) zakaz wyruszania w dalekie morskie podróże i za granicę (Sun 1989: 540-560). Dalekomorskie wyprawy do egzotycznych krajów nie miały więc szansy na to, by stać się popularnym tematem chińskiej literatury podróżniczej. Dlatego zdecydowana większość dawnych utworów reprezentujących kulturę piśmienniczą, a poświęconych



podróżom, opisuje miejsca znajdujące się wewnątrz administracyjnych granic Chin. Te jednak – po częstych wojnach i przyłączaniu nowych terytoriów – wciąż się przesuwwały, co dawało możliwość organizowania wędrówek na nieznaną dotąd terytoria.

Za warcie opisu uznawano głównie tereny odległe od centrum, rubieże, trudno dostępne i rzadko odwiedzane peryferie, ale także miejsca cieszące się wyjątkowo sławą, zapisane w historii Chin. Właśnie dlatego wraz z kurczeniem się obszarów spełniających kryterium dzikości oraz egzotyizmu w późniejszych epokach, zwłaszcza w czasach dynastii Ming i Qing, za warcie opisu uznawano również okolice stosunkowo łatwe do osiągnięcia, ale z różnych powodów cieszące się rozgłosem czy też popularnością. Były to miejsca związane z ważnymi wydarzeniami historycznymi (na przykład pola bitew) lub ze znanymi postaciami (miejsce ich urodzenia, śmierci, zamieszkania), słynące z urody krajobrazy, wyjątkowe pod względem architektonicznym, topograficznym czy geologicznym (świątynie, pawilony, kaniony rzeczne, wodospady, urwiska skalne, jaskinie). Z biegiem czasu powstały całe, liczące niekiedy nawet setki kilometrów, „trasy turystyczne” ciągnące się wzdłuż biegów rzek, na przykład trasy łączące urokliwe miasta i miasteczka położone w dolnym biegu Jangcy czy święte góry.

W chińskim imaginariu wyjątkowe miejsce zawsze zajmowały góry. Były to obszary otoczone nimbem duchowości i świętości, ponieważ umożliwiały bezpośredni kontakt z Niebem. Góry uważano za *axis mundi* – słup łączący Niebo z Ziemią – dlatego podróż w tamte rejony utożsamiano z pielgrzymką mającą na celu pogłębienie duchowości i zbliżenie się do absolutu. W tradycji chińskiej istniały grupy gór przyporządkowane do konkretnych religii (jak, przykładowo Cztery Święte Góry Buddyjskie czy Cztery Święte Góry Daoizmu), a także ważne ze względu na ich rolę w rytuałach (tak zwane Pięć Wielkich Gór). Nie musiały to być góry wysokie, z niedostępnymi szczytami, których osiągnięcie wiązało się z wysiłkiem i narażeniem życia. Często występowały jako konstrukt symboliczny: „górami” mogły stać się także pagoda, taras czy wieża. Wystarczyło bowiem nawet niewielkie wzniesienie, aby uzyskać *daguan* (大观, dosłownie: „wielki, szeroki widok”); pojęcie to pojawiło się już w najstarszych tekstach klasycznych. Wraz z upływem czasu powszechnie rozumiano je w sensie przenośnym: oznaczało zdobycie nowej perspektywy, umiejętności uchwycenia sedna problemu, doznania nagłego oświecenia, przebycia ostatniego etapu poszukiwania mądrości w kluczowym momencie rzeczywistej podróży (Kindall 2012: 424-426).

*Homo viator sinensis*

Chiński podróżnik charakteryzował się specyficznym zestawem cech oraz zachowań. Typowe, zwłaszcza w późniejszych epokach, było podążanie utartymi szlakami i omijanie miejsc niepolecanych, nieopisywanych przez wcześniejszych autorów. Już w zamierzonych czasach występowało tak dziś powszechne odwiedzanie najslawniejszych punktów widokowych oraz pomników przyrody.

Podczas wizyt w miejscach, które wywarły na podróżnikach największe wrażenie, często pozostawiano inskrypcje na skalnych ścianach, głazach czy wewnątrz jaskiń: ryto nazwiska, imiona, daty odwiedzin. Niekiedy były to wersy albo dłuższe fragmenty utworów literackich, najczęściej wierszy, które przyszły na myśl wędrowcowi, albo które tenże ułożył osobiście poruszony pięknem otoczenia. Wbrew współczesnym zasadom dotyczącym nienaruszalności zabytków, czy to kultury, czy natury, trzeba podkreślić, że takie postępowanie było traktowane jako sposób wyrażenia szacunku i uznania, a pozostawienie napisów służyło podkreśleniu rangi miejsca. Twórca inskrypcji miał na celu stworzenie harmonijnej całości natura-kultura, a także wzbogacenie wrażeń kolejnych turystów poprzez podsuniecie im fraz poetyckich odzwierciedlających charakter i atmosferę miejsca.

Poza wyżej wymienionymi w grę wchodził także inny powód, bardziej prozaiczny – unieśmiertelnienie autora inskrypcji. Umieszczenie jej w sławnej i często odwiedzanej lokalizacji zapewniało licznych odbiorców, przyczyniając się także do „cytowania” napisu w tekstach kolejnych zwiedzających. I tak kiedy znany podróżnik z okresu dynastii Song Lu You (陆游, 1125-1210) odwiedził w roku 1170 słynną Jaskinię Trzech Wędrowców w prowincji Hubei, uznał za stosowne przytoczyć w opisie zachowane inskrypcje i relacje dotyczącego tego obiektu (Strassberg 1994: 209-2012).

Miejsca opisywane przez sławnych podróżników zmieniały się w atrakcje turystyczne wyposażone w pełną infrastrukturę obsługującą odwiedzających. Chińscy podróżnicy kultywowali także dość charakterystyczny zwyczaj polegający na nadawaniu nazw miejscom, budynkom, skałom, drzewom i tym podobnym. Określenia te odzwierciedlały zalety oraz cechy danej lokalizacji czy obiektu, zazwyczaj były też wyszukane i poetyckie, na przykład: „Pawilon wiatru pośród sosen”, „Słoneczna skała”, „Lodowate źródło”, „Ścieżka czekająca na drwa”, „Dolina wiatru i chmur” czy „Taras gdzie nieśmiertelni prezentują kwiaty” (Wang 2006: 226-228).



### Podsumowanie: sens podróży

Chińscy pisarze sięgali po formę relacji z podróży, dzienników czy przewodników turystycznych w celu wyrażenia swoich refleksji moralno-filozoficznych. Podróż rzeczywista bardzo często była pretekstem do przedstawienia podróży wewnętrznej, a poznawanie miejsc związane było z wglądem w samego siebie i własny charakter. Podróże nie dawały impulsu do zmiany osobowości czy poglądów. Kontakt z Innym, tym bardziej że był to Inny różniący się jedynie klasą społeczną, a nie przynależący do obcej cywilizacji czy kultury, nie skłaniał do kwestionowania obowiązujących zwyczajów, poglądów czy porządku społecznego. *Literatus* z podróży wracał co najwyżej ogorzały od słońca i wiatru, a nie jako człowiek, który uległ przemianie pod wpływem doświadczeń. Podróżowanie stało się bowiem jednym z zajęć człowieka wykształconego i majątnego. „Przejechanie 10 tysięcy li” uważano za dopełnienie obowiązku „przeczytania 10 tysięcy ksiąg”, co oznaczało, że wykształcenie książkowe należało uzupełnić, pokonując najważniejsze szlaki turystyczne oraz zwiedzając słynne miejsca na trasie. W ten sposób demonstrowano własną erudycję, smak i wyrafinowanie.

Chińskie podróżowanie różniło się pod każdym względem od podróżowania człowieka Zachodu. Zamiast awanturników i śmiałych wypraw na krańce świata – w drogę wyruszali wykształceni urzędnicy spokojnie dojeżdżający na nowe miejsce pełnienia funkcji; zamiast kontaktów z obcym i konfrontacji z odmiennymi kulturami – zwiedzali oni terytorium własnego kraju i nadal spoglądali z góry na biednych i niewykształconych rodaków. Chińska podróż nie była wyprawą „poza”, stanowiąc raczej wędrówkę „w głąb” – w sensie dosłownym, ale też przenośnym. Szczegółowość charakterystyk zwiedzanych miejsc, na przykład odnotowywanie potraw serwowanych w danym zajeździe czy opisywanie kształtu skały przy słynnej jaskini, odzwierciedlały potrzebę dogłębnego poznania i skupienie na detalu. To samo nastawienie było widoczne u chińskich autorów-podróżników: ważniejsze było dla nich poznawanie siebie i swoich reakcji, niż zgłębianie specyfiki i odmienności Innego spotkanego w drodze.

## Źródła cytatów

- CAMPBELL, MARY B. (1991), *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400–1600*, Cornell University Press: Ithaca and London.
- CEN, ZHONGMIAN [岑仲勉], (1962), ‘Mu tianzi zhuan xizheng dili gaice [穆天子传» 西征地理概测]’, *Zhongwai shidi kaozheng* [中外史地考证]: 12, ss. 1-41.
- EGAN, RONALD (2010), ‘The Northern Song (1020-1126)’, w: Kang-i Sun Chang, Stephen Owen (red.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Vol.1: To 1375*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanyu da cidian* [汉语大词典], (1998), Shanghai [上海]: Hanyu da cidian-chubanshe [汉语大词出版社].
- HARGETT, JAMES M. (1989), ‘On Road in Twelfth Century China: The Travel Diaries of Fan Chengda (1126-1193)’, *Münchener Ostasiatische Studien*: 52, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- HARGETT, JAMES M. (2016), ‘Chinese Travel Writing’, w: Carl Thompson (red.), *The Routledge Companion to Travel Writing*, Routledge: London and New York.
- KINDALL, ELIZABETH (2012) ‘Experiential Readings and the Grand View: Mount Jizu by Huang Xiangjian (1609–1673)’, *The Art Bulletin* 94: 3, ss. 412-436.
- KUNSTLER MIECZYŚLAW JERZY, GENOWEFA ZDUŃ (1997), *Zapiski z krajów buddyjskich*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- NAQUIN, SUSAN, CHÜN-FANG YÜ, red. (1992), *Pilgrims and Sacred Sites in China*, Berkeley: University of California Press.
- PORTER, DEBORAH LYNN (1996), *From Deluge to Discourse: Myth, History, and the Generation of Chinese Fiction*, Albany: State University of New York Press.
- RENNIE, NEIL (1995), *Far-fetched Facts: the Literature of Travel and the Idea of the South Seas*, Oxford: Clarendon Press.
- STRASSBERG, RICHARD E. (1994), *Inscribed Landscapes. Travel Writing from Imperial China*, Oxford: University of California Press.
- SUN, GUANGQI [孙光圻], (1989), *Zhongguo gudai hanghai shi* [中国古代航海史], Beijing [京]: Haiyang chubanshe [海洋出版社].
- TIAN, XIAOFEI (2010), ‘From the Eastern Jin to the Early Tang (317-649)’, w: Kang-i Sun Chang, Stephen Owen (red.), *The Cambridge History of Chinese Literature. Vol.1: To 1375*, Cambridge: Cambridge University Press.

- WANG, XIAOLUN (2006), 'Travel and Cultural Understanding: Comparing Victorian and Chinese Literati Travel Writing', *Tourism Geographies*: 3, ss. 213-232.
- WARD, JULIAN (2013), *Xu Xiake (1586–1641): The Art of Travel Writing*, London and New York: Routledge.
- WILKINSON, ENDYMION (2013), *Chinese History: A New Manual*, Harvard: Harvard University Asia Center.



# **Przekraczanie granic przestrzeni – przekraczanie granic siebie. Brytyjskie kobiety na subkontynencie indyjskim i w Himalajach w XIX wieku**

DOROTA KAMIŃSKA-JONES

Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
dorkam@umk.pl

## Wprowadzenie

Kobiety wyruszały na subkontynent indyjski niemal od samych początków obecności brytyjskiej na tym terenie. Mimo kontrowersji co do udziału w wyjazdach żon członków wypraw, Kompania Wschodnioindyjska udzieliła ostatecznie zgody i pierwsze damy przybywały do Indii już w siedemnastym stuleciu – było ich jednak wówczas niewiele, a zajmowały się głównie dotrzymywaniem towarzystwa mężom.

Z czasem kobiety coraz bardziej włączały się aktywnie w życie ekonomiczne na subkontynencie. Pomagały współmałżonkom w interesach, same przeprowadzały transakcje, a także prowadziły niewielkie firmy, na przykład zajazdy lub puby. Często dorabiały się tam majątków, co nie byłoby możliwe w ówczesnej Anglii. Wiele wdów pozostawało w Indiach po śmierci mężów, odmawiając powrotu do kraju (Mickelson-Gaughan 2013). Wyprawa do Indii otwierała przed kobietami nowe perspektywy, niedostępne w ojczyźnie.

Do początku XIX wieku prawo dopuszczało związki obywateli brytyjskich z indyjskimi kobietami, w końcu jednak zostały one zakazane. Zmienił

się też stosunek Wielkiej Brytanii do Indii – traktowano je coraz bardziej jako obszar cywilizacyjnej „misji” kolonizatorów; modyfikacji uległ również sposób zarządzania tym krajem, a w połowie XIX wieku wcielono je ostatecznie do Imperium. Wszystkie te czynniki wpłynęły bezpośrednio na liczbę kobiet przybywających na subkontynent indyjski oraz na ich motywów do odbycia tej podróży.

Dużą grupę kobiet stanowiły, tak jak we wcześniejszym okresie, żony brytyjskich urzędników. Większość z nich była silnie przywiązana do angielskiego stylu życia, dlatego też pobyt w kolonii uznawała za dopust Boży czy źródło utrapień. Dla niektórych jednak wyprawa do Indii otwierała ogrom nowych możliwości i to na różnych płaszczyznach. Wiele kobiet chciało tam znaleźć odpowiedniego kandydata na małżonka, inne starały się podreperować zdrowie lub poszukiwały nowych bodźców intelektualnych albo też oddawały się służbie misyjnej i społecznej<sup>1</sup>. Niezależnie od motywów, kobiety odnajdywały w Indiach przestrzeń do samorealizacji, której pozbawione były na Wyspach. Podróże stanowiły istotny czynnik wielopłaszczyznowej transformacji ich roli i tożsamości, co dawało poczucie wyzwolenia, pozwalało też zredefiniować takie konstrukty kulturowe, jak płeć i tożsamość narodowa.

## Motywy podróży

Brytyjki wyruszały często do Indii nęczone perspektywą znalezienia bogatego małżonka, i co za tym idzie – osiągnięcia bezpieczeństwa ekonomicznego. W Wielkiej Brytanii liczba kobiet z klasy średniej przewyższała znacznie liczbę mężczyzn, toteż wiele z nich nie miało możliwości zamążpójścia w ojczyźnie. Spowodowane to było rozszerzaniem się struktur Imperium i rosnącym zapotrzebowaniem na kolonialnych urzędników oraz oficerów. Mężczyźni wysyłani byli w odległe części świata, by spełniać swój obowiązek wobec państwa; wielu z nich udawało się tam również w celach zarobkowych. W społeczeństwie, w którym celem kobiety było zamążpójście, a jej rola sprowadzała się do prowadzenia domu i zaspokajania potrzeb męża, perspektywa staropanieństwa nie była komfortowa. Wyjazd do Indii stwarzał więc

<sup>1</sup> Tego typu działalność została omówiona w innym artykule (Kamińska-Jones 2014), dlatego nie zajmuję się nią bardziej szczegółowo w tym miejscu.

możliwość ucieczki przed tym smutnym losem. Wyprawy takie nazywane były „połowem rybackim [*fishing fleets*]” (De Courcy 2012) i stanowiły szansę szczególnie dla panien mniej urodziwych oraz niedysponujących wielkim majątkiem. Podróż dawała nadzieję na lepsze życie, stabilizację i polepszenie sytuacji bytowej. Dla wielu kandydatek do zamążpójścia życie małżeńskie oznaczało uwięzienie, mimo to jednak niezbyt zamożnym paniom z klasy średniej „więzienie” takie dawało poczucie bezpieczeństwa oraz możliwość realizowania się w roli żony i matki.

Niekiedy kobiety wyruszały w drogę do Indii z przyczyn zdrowotnych. Wiele razy zdarzało się, że lekarze, nie mogąc znaleźć przyczyn dolegliwości ani sposobu ich leczenia, zalecali zmianę otoczenia. Taką kuracjuszką była na przykład, jedna z najsłynniejszych podróżniczek doby wiktoriańskiej, Isabella Lucy Bird (1831–1904), która, idąc za radą swego doktora, opuściła Wielką Brytanię. Przez całe życie uskarżała się na bóle pleców, do czego z biegiem czasu dochodziły kolejne problemy, takie jak bezsenność czy skrajne wyczerpanie, a potem też głęboka frustracja, depresja i załamanie nerwowe. Kiedy kobieta opuszczała rodzinne strony, napisała w pamiętniku, że dni smutku i chorób zostawia za sobą (Barr 1986: 19). Podróżowanie w odległe rejony pomagało również Marianne North (1830-1890), która cierpiała na reumatyzm (Birkett 1989: 60) oraz „niespokojne usposobienie [*restless mood*], które – zdaniem jej siostry – nie pozwalało jej pozostawać dłużej w tym samym miejscu, a szczególnie we własnej ojczyźnie, (North & Symonds 1893: 316).

Kobiety, szczególnie samotne, musiały jakoś uzasadniać swoją skłonność do podróżowania w tak odległe miejsca. Często miało to związek z ich zainteresowaniami artystycznymi lub naukowymi, co niejednokrotnie wiązało się ze sobą, ponieważ dokonywane odkrycia dokumentowane były wówczas w postaci szkiców i obrazów. Podróżniczki interesowały się zwłaszcza historią naturalną oraz życiem kobiet w różnych częściach świata. Jedną z największych dziewiętnastowiecznych badaczek-artystek pracujących w Indiach była Marianne North. Fascynował ją świat roślin, toteż studiowała naturę, prowadziła ogród oraz pobierała lekcje malarstwa botanicznego (pod kierunkiem holenderskiej artystki Miss van Fowinkel; North 1894, Vol 1: 26). W swojej książce podkreślała, że od bardzo dawna marzyła, by wyruszyć do tropikalnego kraju i tam malować charakterystyczne okazy flory pośród bujnej przyrody (North 1894, Vol. 1: 39). Po śmierci ojca w 1869 roku kobieta mogła nareszcie porzucić obowiązki niezamężnej córki i poświęcić się swoim pasjom: podróżom, malarstwu oraz botanice.

W poszukiwaniu artystycznych bodźców do Indii wyruszyła też inna malarka – Emily Mary Merrick (1843-1921). Artystka przemierzała Indie w poszukiwaniu zamówień na portrety. Jako jedna z niewielu artystek europejskich dostała zaszczytu malowania kobiet hinduskich z najwyższych warstw społecznych. Zamknięty krąg miejscowych dam był terenem badań właściwie niedostępnym dla Europejczyków płci męskiej, a ich skrywane przed światem zewnętrznym życie budziło ogromne zainteresowanie, zwłaszcza w Wielkiej Brytanii, podsycane wyobrażeniami haremów rodem z *Baśni tysiąca i jednej nocy*.

Wiele kobiet podróżujących do Indii zamieszczało w swoich wspomnieniach opisy *zanany* (miejsc, w których żyły kobiety), opatrując je niekiedy sensacyjnymi tytułami – jak czyniła to przykładowo Fanny Parkes, żyjąca w latach 1794-1875 (Parlby 1850). Jedną z Europejsek badających życie indyjskich kobiet była Mary Frances Billington (zmarła w 1925) – pionierka ówczesnego dziennikarstwa kobiecego, która pracowała dla „Daily Graphic”. Uważała ona, że brakuje rzetelnych publikacji na temat kobiet w Indiach, opisujących tamtejsze realia. Istniały co prawda opracowania przygotowane przez misjonarzy, ale skoncentrowane były głównie na negatywnych stronach hinduizmu; z kolei opracowania naukowe poświęcano tylko wybranym aspektom rzeczywistości hinduskiej. Pozostawały zatem luźne wzmianki pisane przez autorki przebywające w Indiach. W tej sytuacji Billington postanowiła sama zebrać materiał, gdyż – jak twierdziła – będąc kobietą, miała więcej możliwości, by neutralnie zbadać i ocenić życie hinduskich kobiet indyjskich. Jej zdaniem niewiele Brytyjek naprawdę poznało życie Hindusek, wyruszyła więc do Indii i na miejscu prowadziła badania, których rezultaty następnie opublikowała w formie książkowej (Billington 1895). Podróżniczki wyprawiały się na odległy subkontynent powodowane chęcią eksploracji nowych, egzotycznych miejsc. Entuzjastycznie wypowiadały się o Indiach i starały się je poznać jak najdokładniej. Jedną z największych ich wielbicielek wśród ówczesnych Brytyjek była Fanny Parkes. Jej mąż, który był kolonialnym urzędnikiem, odznaczał się niestabilnym usposobieniem: miało to być szczególnie uciążliwe podczas pory chłodnej (*whoal ways goes mad in the cold season*), co skłaniało ją wówczas do udawania się w podróż (*it is due to herself to leave him and travel about*; Eden 1988: 106). Podróże po Indiach stanowiły dla niej ekscytujące przeżycie pod wieloma względami. Podczas nich miała możliwość poznawania fascynującego ją kraju, który wręcz uwielbiała, dlatego też zbierała rozmaite przedmioty, uczyła się miejscowych języków,



poznawała religię i obyczaje, a także nawiązywała liczne znajomości z lokalnymi mieszkańcami, które niekiedy przeradzały się w głębokie przyjaźnie.

Podobnie oczarowana Indiami była Jane Ellen Duncan (1848-1909). Ta samotna podróżniczka przemierzała Himalaje, znajdując przyjemność niemal w każdym widoku, zafascynowana wydarzeniami, w których brała udział – wliczając w to nawet atak na swoje obozowisko, z którego, jak sama przyznała, była wręcz dumna (Duncan 1906: 188)<sup>2</sup>. Indiami zachwycała się również Harriet Georgiana Maria Aynsley (około 1827–1898), która, wyruszywszy tam po raz pierwszy z mężem w roku 1875, nie przypuszczała, że pozostanie na subkontynencie przez następne dwadzieścia jeden lat. Pasjonowała się wieloma rzeczami, należały do nich zwłaszcza hinduskie zwyczaje, tradycje i symbole. Bogactwo zebranych przez siebie materiałów wykorzystała pisząc trzy książki poświęcone podróżom po Indiach (Murray-Aynsley & Manners-Sutton 1879; 1882; 1883). Zainteresowania jej były tak rozległe, że przygotowała nawet osobne zestawienie oraz analizę symboliki Wschodu i Zachodu książkę, wydaną już po jej śmierci (Murray-Aynsley, Manners-Sutton & Molesworth 1900).

Niektóre kobiety stawiały sobie bardzo ambitne zadania odkrycia nieeksplorowanych dotąd terenów. Indie w dziewiętnastym stuleciu, a szczególnie w drugiej jego połowie, były już w większości poznane, jednakże bliskość Himalajów skłaniała wielu nieustraszonych podróżników do podejmowania ryzykownych wypraw. Wśród nich nie brakowało również kobiet, które, nie bacząc na trudy i niebezpieczeństwa, udawały się tam, aby dokonać pionierskich odkryć. Jedną z nich była Nina Mazuchelli (1832–1914), która wyprawiła się w niedostępne rejony wschodnich Himalajów. Z pozoru krucha angielska *lady*, kultywująca brytyjski styl życia, okazała się pionierką wypraw wysokogórskich, co podkreśliła w tytule swojej książki (Mazuchelli 1876). Nie rezygnując ze swych strojów i nawyków, podróżowała z całym ekwipunkiem, zawierającym nawet porcelanowy serwis do herbaty. Wyruszyła do krainy wiecznych lodów i niezdojrzanych szczytów, by jako pierwsza Brytyjka (i w ogóle biała kobieta) postawić stopę na niezbadanym dotąd terenie, przechodząc tym samym na stałe do historii.

W drugiej połowie XIX wieku coraz więcej kobiet znajdowało w Indiach przestrzeń do realizacji swoich pasji, przykładowo, w kraju tym miały możliwość udziału w polowaniach na dzikie, egzotyczne zwierzęta. Wielką miło-

<sup>2</sup> Pisała o tym w następujących słowach: „but it gave such a distinctly old-world flavour of adventure to my journey to have my camp attacked by that ancient people, the Scythians, that I am afraid I am rather proud of it” (Duncan 1906: 188).

śniczką tej rozrywki była żona Richarda Humphrey'a Tyacke'a, która zamiłowanie to zaznaczyła nawet w tytule książki jej autorstwa: *Jak ustrzelilam swoje niedźwiedzie* (*How I Shot My Bears*; Tyacke 1893). Wraz z mężem odbywała wiele polowań i zamiłowaniem wyliczała dokładnie ilość i rodzaj ubitej zwierzyny, nie szczędząc przy tym drastycznych niekiedy szczegółów. Małżeństwo, tak bardzo pasjonujące się łowiectwem, zrobiło spore wrażenie na okolicznej ludności i na długo pozostało w ich pamięci – wspomniano ich jeszcze w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku (Robinson 1994: 77). Polowania i ekstremalne przygody były również pasją Lady Minny Jenkins, która – choć niewielkiej postury – zadziwiała okolicznych mężczyzn swoją wytrzymałością i hartem ducha (Jenkins 1909). Podobne cechy miała Isabel Savory (1869–1967?), wielbicielka łowiectwa i przygód, które barwnie opisała oraz zilustrowała w swojej książce (Savory 1900).

### Sposoby ekspresji siebie w relacjach podróżniczych

Brytyjki podróżujące do Indii kierowały się nie tylko różnorodnymi motywami, decydując się na wyjazd z kraju, ale także odmiennymi postawami, uwidaczniającymi się w sposobie przedstawiania własnych wypraw. Część z nich, jak Marianna North, koncentrowało się na poznawaniu wybranych aspektów tego subkontynentu, takich jak flora i fauna czy życie w miastach i wsiach postrzegane przez pryzmat malowniczości. Jej obrazy stanowią odzwierciedlenie tych zainteresowań, ilustrując tamtejszą roślinność oraz malownicze pejzaże.

Inne kobiety zainteresowane były poznawaniem nowych terenów oraz kultur i na tym koncentrowały swoją uwagę. Książki, będące rezultatem ich fascynacji, bogate są w materiał ilustracyjny dokumentujący te wyprawy: pejzaże, architekturę, portrety miejscowych ludzi i sceny rodzajowe pokazujące ich obyczaje. Same autorki często jednak nie zamieszczały swoich podobizn, a jedynie uwieczniały obozowiska (Bishop 1894: 18), proste środki transportu, którymi się przemieszczały (Doughty 1901: 18) czy niebezpieczne miejsca, przez które przyszło im się przeprawić (Donaldson 1900: 116; Gordon-Cumming 1876: 246-247). Odwracały więc uwagę czytelnika i widza od swojej osoby, a koncentrowały się na własnych dokonaniach, przez które chciały być postrzegane.

Część autorek w książkach opowiadała jednak przede wszystkim swoje przeżycia, nowe doświadczenia i „męskie” rozrywki, nie tracąc przy tym zainteresowania krajem, przez który podróżowały. Na ilustracjach zamieszczanych

na okładce lub obok strony tytułowej panie prezentowały wówczas autoportrety – jak w wypadku Emily Mary Merrick (1899). Podobnie uczyniła Frances Billington (1895), która przedstawiła siebie na stronie tytułowej, występując w roli profesjonalnej badaczki zwyczajów kobiet hinduskich. Także Lady Jenkins (1909) pojawiła się na okładce obok swych licznych trofeów.

Własne dokonania podkreślała Nina Mazuchelli (1876), która pojawiła się na większości ilustracji zamieszczonych w jej książce, a dodatkowo jeszcze na stronie tytułowej. Również w opisie wyprawy skoncentrowała się na własnej roli pionierki, wskazując to nawet w podtytule publikacji. Autorka zaprezentowała się jako kobieta niezwykła: przedstawicielka własnej kultury, czyli *lady* w każdym calu, w angielskim stroju, podróżująca z mężem oraz całym ekwipunkiem niezbędnym do kultywowania brytyjskiego stylu życia, a jednocześnie jako pełna odwagi eksploratorka, która niemal przypłaciła życiem pionierską wyprawę.

Czasem podobizna zamieszczona w książce miała podkreślać autorski charakter relacji z podróży – tak było w przypadku Isabel Savory (1900), której fotografia pojawia się na stronie tytułowej, a jej wizerunki wielokrotnie w środku książki, wkomponowane w sceny prezentujące ekstremalne przygody. Na wielu z nich zastosowano nawet specjalny rodzaj wychodzącej poza ramy kompozycji, która dodawała dramaturgii całemu obrazowi. Tak na przykład przedstawiono lawinę: jako masę śniegu wraz ze spadającymi ludźmi (pośród których była oczywiście autorka).

### Podróż jako źródło i czynnik rozwoju

Kobiety brytyjskie, które podróżowały po Indiach i w rejonie Himalajów, doświadczały wielowymiarowych zmian zachodzących zarówno w nich samych, jak i w odbiorze społecznym ich poczynań. W dziewiętnastym stuleciu postrzegano je jako gorsze od mężczyzn, tak w odniesieniu do sprawności fizycznej, jak i właściwości intelektu. Coraz szerzej zakrojone badania nad ciałem człowieka, w tym szczególnie nad mózgiem, sankcjonowały w większości te zakorzenione głęboko przekonania. Badacze stwierdzali, że cechy fizyczne kobiet wskazują na ich mniejsze możliwości intelektualne (Darwin 1871: 302; 311-312; 355). Nauka dawała więc podstawy i uzasadniała ograniczenia społeczne narzucane kobietom (Malane 2005).

Podróżniczki przełamywały często stereotypy zachowań kobiecych, domagając się większych praw, walcząc o wolność i uznanie. W swoich relacjach

dystansowały się od wyrażen konotujących płeć na różne sposoby. Na przykład Marianne North we wspomnieniach unikała sformułowań mogących świadczyć o tym, że pisała je kobieta, tworząc w swojej narracji „bezpłciową przestrzeń [*genderless space*]” (Murphy 2006: 140).

Przydawanie sobie cech męskich było dla kobiet brytyjskich jedną ze strategii mocy, męskość oznaczała bowiem wolność i władzę, czyli dokładnie to, czego pozbawione były na Wyspach. W Wielkiej Brytanii oraz w Indiach rolę żony przynależącej do klasy średniej było doglądanie ogniska domowego. Kulturowe konstrukty istniejące w obu krajach dzieliły wyraźnie przestrzeń na sfery odpowiednie dla kobiet (wewnątrz domu) i mężczyzn (na zewnątrz, w strefie publicznej). Tak więc próby przełamania tych stereotypów przez Brytyjki spotykały się często z takim samym zdziwieniem u przedstawicieli obu nacji, a reakcje te niekiedy przeradzały się nawet w oburzenie czy niedowierzenie. Dla mieszkańców Wschodu niezależna postawa Europejek, szczególnie tych podróżujących samotnie, była do tego stopnia zaskakująca, że mężczyźni traktowali je jak równie sobie. Kobiety niekiedy same się do tego przyczyniały, wkładając męski strój bądź też posługując się atrybutami władzy, takimi jak broń palna (Procida 2001).

Nabieranie cech męskich w kontekście podróży na subkontynent indyjski miało również wymiar kolonialnej strategii mocy. Często w retoryce podbojów stosowano bowiem kategorię płci: przedstawiciel „męskiego” Zachodu zdobywał obce tereny, którym przydawane były cechy kobiece (McClintock 1995: 21-30; Nocentelli 2013). Zgodnie z tym zabiegiem Indusów oraz mieszkańców Himalajów przedstawiano jako zniewieściałych, biernych czy bezwolnych, co stanowiło przeciwwagę i usprawiedliwienie dla brytyjskich, „męskich” rządów. W tym kontekście Brytyjki uzyskiwały więc ambiwalentny status: nadal pozostawały kobietami w obrębie własnej grupy społecznej, jednocześnie reprezentując męskość w relacjach z miejscową ludnością, co automatycznie wzmacniało ich pozycję. Jako podróżniczki nie były więc one na terenach podbitych tylko turystkami, ale też przedstawicielkami kolonialnej władzy i potęgi.

Wyprawy do Indii dawały kobietom nie tylko poczucie wyższości ze względu na pozycję wynikającą z przydawania sobie cech męskich, ale także rasową. Rasa była bardzo istotnym czynnikiem kształtującym dynamikę społeczną w dziewiętnastym wieku. W konfrontacji ze społecznościami pozaeuropejskimi znacznie wzrastało jej znaczenie, bo dystansowała nawet płeć. Ta postawa wyższości widoczna jest szczególnie w sposobie, w jaki kobiety wyrażały się niekiedy o wschodnich mężczyznach, zwłaszcza w nadawaniu im imion, pozbawiających ich tożsamości, czy też w infantylizującym ich opisie (Duncan 1906: 182).

Poczucie siły Brytyjki zyskiwały również często w konfrontacji z indyjskimi kobietami. Porównując własną sytuację z tym, co obserwowały na miejscu, były wielokrotnie przerażone ich straszliwym zniewoleniem (Kamińska-Jones 2014), a same czuły się znacznie bardziej wolne i sprawcze. Wielokrotnie też budziły podziw Indusek, dla których samodzielnie podróżujące kobiety stanowiły niezwykle zjawisko. Jak wspomina Emily Mary Merrick, kobiety z *zanany* nie mogły zrozumieć, jak dama może przemieszczać się samotnie i nie narażać się na niebezpieczeństwo. Stwierdzały, że jest to rzecz cudowna i artystka musi być bardzo dzielna oraz mądra, by móc tego dokonać (Merrick 1899: 144-145). Takie słowa uznania były dla białych kobiet bardzo ważne, dodawały im bowiem odwagi do podejmowania kolejnych wyzwań.

Siła oraz wiara we własne możliwości zdobywane podczas podróży skłaniały je do walki o uzyskanie uznania dla ich osiągnięć w Wielkiej Brytanii. Dotyczyło to szczególnie kobiet o ambicjach naukowych. Badaczki nie cieszyły się takim uznaniem jak mężczyźni i nie traktowano ich zwykle tak poważnie, jak naukowców płci męskiej. Uważano, że nie mają one predyspozycji intelektualnych wystarczających do zajmowania się trudnymi zagadnieniami, a poprzez podejmowane przez siebie badania często stawały się obiektem drwin i satyry.

Na jednej z rycin opublikowanych w 1866 roku przez magazyn „Punch” widoczna jest kobieta podpisana jako „Pani Profesor Stary Piernik [*Mrs. Professor Fogey*]”, która naucza zgromadzonych o cudach głębin (*Wonders of the Deep*; omówienie tej ryciny można znaleźć u Suzanne Le-May; Sheffield 2001: 1-3). Jest to postać będąca w założeniu karykaturą kobiecości: posiada cechy męskie, jak najbardziej odległe od preferowanego wówczas ideału. Przekaz ryciny jest jasny: bycie profesorem nie jest odpowiednim zajęciem dla kobiet i powoduje ich degenerację oraz budzi śmiech wśród społeczeństwa.

Dopiero pod koniec dziewiętnastego stulecia kobiety zaczęły stopniowo zyskiwać uznanie i być dopuszczane do oficjalnych stowarzyszeń naukowych. Badaczki musiały zatem długo czekać na akceptację, balansując pomiędzy popularyzowaniem wiedzy (która w takiej wersji uchodziła za bardziej odpowiednią dla dam) a specjalizacją i rozwojem nauki. Wyprawy, również te do Indii, niewątpliwie przyczyniły się do powolnej zmiany statusu kobiet w świecie nauki. Materiały zdobywane przez kobiety musiano bowiem w końcu uznać za wartościowe, doceniając ich osiągnięcia. Niektóre z pań znalazły też pole do badań niedostępne dla mężczyzn – zamknięty świat Indusek – i udowodniły tym samym własną przydatność zarówno dla nauki, jak i dla Imperium. Warto

podkreślić, że wiele badaczek, które zaczęto przyjmować do poważnych naukowych stowarzyszeń, było właśnie podróżniczkami: to chociażby przypadek Isabelli Bird, którą w 1892 roku zaakceptowano jako członkinię Royal Geographical Society. Wyprawy Brytyjek przyczyniły się więc do uznania ich obecności w świecie nauki, a co za tym idzie – zwalczania stereotypów o rzekomej niższości intelektualnej kobiet.

Podróże Brytyjek spowodowały również zmianę podejścia do kobiecej aktywności sportowej. W Wielkiej Brytanii w omawianym okresie odmawiano paniom prawa do ćwiczeń fizycznych. Uważano, że są one na to za słabe i większy wysiłek może spowodować uszczerbek na ich zdrowiu, zwłaszcza odnośnie sfery rozrodczej, która była obiektem szczególnej troski. W połowie dziewiętnastego stulecia zaczęto podejmować aktywności na rzecz promocji sportu wśród kobiet (szczególnie zabiegali o to Harriet Martineau i John Stuart Mill). Spotykało się to z wielkim oporem środowisk konserwatywnych i było obiektem kpin oraz zjadliwej satyry, często obecnej na łamach czasopisma „Punch” (Collins 2010). Podróżniczki, które przełamywały stereotyp słabej płci, stanowiły bardzo ważną siłę wspierającą walkę o prawa kobiet. Nie tylko więc udowadniały sobie, ile są w stanie dokonać, przełamując własne ograniczenia, ale także pokazywały społeczeństwu, które odmawiało im prawa do aktywności, na co je stać, rewaluuując tym samym pojęcie tradycyjnej kobiecości. Mimo, że wiele z nich nie było zdeklarowanymi feministkami, to jednak ich dokonania interpretowano jako dowód na równouprawnienie (McKenzie 2012: 6). Uprawianie sportu przez kobiety w kontekście Indii miało też znaczenie dla Imperium: Brytyjki ukazywane były jako aktywne i zdrowe w przeciwieństwie do słabych Indusów (Procida 2001: 467), miały więc znaczny udział w kreowaniu kolonialnych struktur władzy, a poczucie tak dużej przydatności dla Korony dawało im siłę i wiarę we własne możliwości.

Kobiety podróżujące po subkontynencie indyjskim i Himalajach doświadczały niezwykłego uczucia wolności i swobody, o czym pisała Fanny Parkes: „Jakże wiele jest wszędzie dookoła wszystkiego, co zachwyca oko na tym wspaniałym, jasnym świecie. Wędrując z dobrym namiotem, na koniu arabskim, można być na zawsze szczęśliwym w Indiach [*How much tere is to delight the eye in this bright, this beautiful world! Roaming about with a good tent and a good Arab, one might be happy for ever in India*]” (Parlby 1850: 191). A w innym miejscu: „Och jakże kocham to wędrowne życie na łodzi, z możliwością zatrzymywania się w każdym malowniczym miejscu! [*How I love this roaming life on the river, with the power of stopping at any picturesque spot!*]” (Parlby



1850: 454). Podróże dawały autorce tych słów poczucie wolności i ucieczki od nużącego życia, tak więc z posłusznej *memsahib*, żony urzędnika brytyjskiego, zmieniała się w kobietę niezależną (Eden 1988: 106), nienasyconą i otwartą na otaczający ją świat.

Przemiana wewnętrzna i poczucie wolności manifestowały się niekiedy w akcie porzucenia tradycyjnego kobiecego stroju. Mogły to być modyfikacje zapewniające większy komfort podróży, szczególnie konno, tak jak w przypadku Isabelli Lucy Bird czy też Isabelli (Elli) Robertson Christie, noszącej hinduskie sandały, bardziej nadające się do wędrówek po górzystym Kaszmirze. Jane Duncan ujmowała ten wyzwalający charakter podróży odnośnie stroju w następujący sposób: „Jedną z przyjemności podróżowania jest pozbycie się zmartwień o ubrania; wiele razy po powrocie do cywilizacji marzyłam o byciu ponownie na pustyni, gdzie krowy i kozy nie dbają o to, co mam na sobie [*One of the joys of the expedition was getting away from dress with its worries as distinguished from mere clothes, and many a time after returning to civilization I longed to be in the desert again, where the crows and the goats did not care what I wore*]” (Duncan 1906: 11).

Niektóre Brytyjki całkowicie porzuciły angielski styl ubioru na rzecz miejscowej mody. Fanny Parkes wzbudzała duże zainteresowanie, graniczące z niedowierzaniem, podróżując w strojach Indusek. Nienawidziła wyspiarskiej mody<sup>3</sup>, a podziwiała powiewne, kolorowe szaty mieszkanki Indii. Kiedy podczas burzy na statku przebrała się w pendzabską suknię, pozostali pasażerowie nie wiedzieli, czy jest ona kobietą, czy mężczyzną. Nie mogąc rozstrzygnąć tego dylematu, określono ją mianem „obcokrajowca” (Parlby 1850: 329). Transformacja poprzez strój polegała więc nie tylko na zmianie swej tożsamości narodowej, ale i płciowej. Modę lokalną preferowała też Eliza Fray, niezależna kobieta biznesu, która nawet w swojej książce zamieściła własny portret w orientalnym stroju (Fay 1817). Były i takie kobiety, które jeszcze bardziej modyfikowały swój ubiór, nosząc na męską modłę spodnie, które umożliwiały znacznie większą swobodę ruchów niż damskie odzienie (tak czyniła na przykład Isabel Savory).

Strój stanowił zatem zewnętrzny wyraz wewnętrznej przemiany, która dokonywała się podczas podróży do Indii. Jego zmiana była też dużym krokiem

<sup>3</sup> Stwierdzała dobitnie: „Co może być bardziej wstępnego od stroju angielskiego? [*What can be more ugly than the dress of the English?*]” (Parlby 1850: 332).

na drodze ku swobodzie, mobilności, zdrowiu oraz ku wyzwoleniu kobiet z ciasnych gorsetów ograniczających ich ruchy i rujnujących ciało. Spotkało się to z dużym oporem na Wyspach i stanowiło obiekt satyry (Collins 2010). Podróżniczki przez swoją dzielną postawę miały znaczny udział w przemianie mody, która zaczęła służyć wygodzie kobiet, a nie przyjemności mężczyźni. Strój stopniowo przestawał być więzieniem czy narzędziem kontroli, kobiety odzyskiwały więc prawo do swojego ciała oraz wizerunku.

Oprócz ubioru, podróżniczki modyfikowały czasem również sposób jazdy konnej. W Wielkiej Brytanii w omawianym okresie uważano, że najodpowiedniejsza dla kobiet jest pozycja boczna. Nie była ona wygodna i nawet podręczniki hippiczne wskazywały na jej rozliczne niedogodności, jednakże – jak podkreślano – kobieta siedząca okrakiem na koniu nie prezentowała się elegancko (Hayes & Hayes 1903: 427). Podczas ekstremalnych górskich podróży takie usadowanie było i bardzo niepraktyczne, i niebezpieczne, gdyż narażało na uraz nie tylko kobietę, ale również konia. Z tej przyczyny niektóre panie rezygnowały z niej na rzecz znacznie bardziej odpowiedniej pozycji typowej dla jeźdźców (Duncan 1906: 54; 190).

Podczas podróży kobiety pozbywały się także trapiących je chorób. Różne uciążliwości zdrowotne, na które damy uskarżały się w swojej ojczyźnie, tłumaczyć można tłumioną frustracją i nieodpowiednim stylem życia, jaki prowadziły. Gdy bowiem wyruszały w podróż, dolegliwości zniknęły, a zastępowały je witalność, siła i chęć do życia. Podróż była więc antidotum, a Indie – miejscem wytchnienia.

Przeżycia i doświadczenie podróżowania wyzwalały tłumione wcześniej emocje, a także odsłaniały nieznane obszary własnej duszy. Uobecniło się to zwłaszcza w twórczości niezwyklej artystki – Marianny North, która przemierzając się po subkontynencie indyjskim, była zachwycona jego urokiem, a niektóre z przemierzanych szlaków stanowiły dla niej wręcz „serię wspaniałych obrazów” (North 1894: 322). Jej niezwykle dzieła są cennym źródłem wiedzy – zarówno o ówczesnych Indiach i tamtejszej roślinności, jak i o niej samej. Przyglądając się tym pracom, można odnieść wrażenie, że pejzaże i rośliny były tylko pretekstem umożliwiającym przekazanie emocji artystki: barwy są jasne, radosne, nasycone, a poszczególne okazy flory ukazane w całym kontekście, często niemal bajkowym. Jej dzieła znacznie się różnią od prac botanicznych, ilustrujących w obiektywny sposób poszczególne obiekty przyrodnicze. North często przedstawia otwarte owoce czy specyficzne gatunki rozwartych kwiatów o niemal waginalnych konotacjach. Stłumione emocje kobiety, objawiające



się stanami chorobowymi podczas pobytu w Anglii, wybuchły z oszałamiającą siłą, kiedy zmieniła otoczenie i poczuła się wolna<sup>4</sup>. Podróż więc nie tyle ją przeobraziła, ile wyzwoliła w niej kreatywność i umożliwiła jej niezwyklej rozkwit.

Podobną kreatywnością, tyle że w dziedzinie pejzażu, cechowała się jej przyjaciółka – Constance Frederica Gordon-Cumming (1837-1924). Artystka ta malowała miejsca, przez które podróżowała. Jej prace charakteryzują jasne, radosne barwy, a towarzyszy temu najczęściej spojrzenie nieco z góry, które przydaje kompozycjom lekkości i swoistego odrealnienia. Efekt ten potęguje również stosowanie często tajemniczego światła oraz mgieł. Dzieła Gordon-Cumming przenoszą widza bardziej do krainy wyobraźni artystki, niż do realnych lokalizacji, stanowiąc wyraz jej szczęścia i wolności, który uzyskiwała dzięki podróżom.

## Podsumowanie

Wyprawy do Indii stawały się więc czynnikiem rozwojowym dla kobiet, a zmiany dokonywane były na wielu poziomach, wyzwalały ukryte wcześniej pragnienia i potrzeby, dodawały siły i wiary we własne możliwości oraz przydawały znaczenia w społeczeństwie. Przede wszystkim stanowiły źródło poczucia wolności, właściwie niedoznanego na Wyspach.

Isabella Lucy Bird stwierdziła, że „urok podróży polega na tym, że podróżnik ma przywilej robienia jak najbardziej nieodpowiednich rzeczy, które są wtedy jak najbardziej odpowiednie [*Travellers are privileged to do the most improper things with perfect propriety, that is one charm of travelling*]” (Barr 1986: 54). Cieszyła się też, że wszystko może robić sama. Porównując uczucia towarzyszące podróżom do pobytu w ojczyźnie Fanny Parkes stwierdziła: „Ni-

<sup>4</sup> Zauważalne są bardzo duże analogie pomiędzy Marianne North a Georgią Totto O'Keefe (1887-1986). Podobieństwa te występują zarówno w postawie twórczej, jak i w samych obrazach. Amerykańska artystka stwierdziła, że w Nowym Meksyku czuła się jak ona sama – i bardzo jej się to podobało (Messinger 2001: 106). Odkrycie siebie w nowej przestrzeni zaowocowało erupcją talentu. Podobnie jak jej wiktoriańska poprzedniczka, ona również skupiła się na świecie przyrody, między innymi malowała kolorowe kwiaty, które niekiedy do złudzenia przypominają dzieła Marianne North. Mimo że artystka twierdziła, że tworzy, aby oddać prawdziwą naturę rzeczy poprzez eliminację (Messinger 2001: 45), a North nigdy nie wskazywała na inną interpretację swoich dzieł niż ilustrowanie rzeczywistości, nie można oprzeć się wrażeniu, że obie kobiety podświadomie obrazowały stan wolnej, nieskrępowanej duszy (a także i ciała – jak chcą niektórzy interpretatorzy twórczości O'Keefe), która rozkwita niczym kwiaty na ich obrazach.

gdy nie będę usatysfakcjonowana wegetacją w Anglii [*I shall never be content to vegetate in England*]" (Parlby 1850: 455).

Nowe, egzotyczne otoczenie ujawniało kobietom ukryte, nieznane dotąd, nawet im samym, własne oblicze i działało uzdrawiająco, a niebezpieczeństwa – wyzwalały w nich siłę i witalność. Samoświadomość, którą zdobyły podczas wypraw, pomagała im w walce z ograniczeniami, jakich doznawały we własnej ojczyźnie. Podróże były więc istotnym czynnikiem napędzającym ruchy feministyczne, a podróżniczki redefiniowały swoje role społeczne, gdyż nie należały już mentalnie do żadnej z kategorii reprezentowanej w tradycyjnym społeczeństwie angielskim. Przekraczanie granic przestrzennych stawało się więc również przekraczaniem siebie i skutkowało trwałą zmianą, w wyniku której kobieta wracająca na Wyspy Brytyjskie nie była już tą samą osobą, którą wyruszała w podróż.

## Źródła cytowań

- BARR, PAT (1986), *A Curious Life for a Lady: Story of Isabella Bird*, London: Penguin Books.
- BILLINGTON, MARY FRANCES (1895), *Woman in India*, London: Chapman & Hall.
- BIRKETT, DEA (1989), *Spinsters Abroad: Victorian Lady Explorers*, Oxford: Basil Blackwell.
- BISHOP, ISABELLA LUCY (1894), *Among the Tibetans*, Oxford: The Religious Tract Society.
- COLLINS, TRACY J.R. (2010), 'Athletic Fashion, "Punch", and the Creation of the New Woman', *Victorian Periodicals Review*: 3, ss. 309-335.
- DARWIN, CHARLES (1871), *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, New York: D. Appleton & Co.
- DE COURCY, ANNE (2012), *The Fishing Fleet: Husband-Hunting in the Raj*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- DONALDSON, FLORENCE (1900), *Lepcha Land; or, Six Weeks in the Sikkim Himalayas*, London: S. Low, Marston & Company.
- DOUGHTY, MARION (1901), *Afoot Through the Kashmir Valleys*, London: Sands & Co.
- DUNCAN, JANE E. (1906), *A Summer Ride Through Western Tibet*, London: Smith, Elder.
- EDEN, FRANCES (1988), *Tigers, Durbars and Kings: Fanny Eden's Indian Journals, 1837-1938*, Janet Dunbar (red.), London: John Murray.
- FAY, ELIZA (1817), *Original Letters from India: Containing a Narrative of a Journey Through Egypt and the Author's Imprisonment at Calicut by Hyder Ally, to which is Added an Abstract of Three Subsequent Voyages to India*, Calcutta: Thacker, Spink & Co.
- GORDON-CUMMING, CONSTANCE FREDERICA (1876), *From the Hebrides to the Himalayas*, Vol. 1-2, London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington.
- HAYES, ALICE M., HORACE M. HAYES (1903), *The Horsewoman: A Practical Guide to Side-Saddle Riding*, London: Hurst and Blackett.
- JENKINS, MINNA, LADY (1909), *Sport and Travel in Both Tibets*, London: Blades, East & Blades.

- KAMIŃSKA-JONES, DOROTA (2014), 'The Figure of the Indian Woman-Victim as Pretext for Colonialism and Imperialism', w: Jolanta Maćkowiak, Ewa Pająk-Ważna (red.), *Women in Different Global Contexts. Culture – Gender – Violence*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, ss. 261-171.
- MALANE, RACHEL ANN (2005), *Sex in Mind: The Gendered Brain in Nineteenth-Century Literature and Mental Sciences*, New York: Peter Lang.
- MAZUCHELLI, NINA E. (1876), *The Indian Alps and How we Crossed Them: Being a Narrative of Two Years' Residence in the Eastern Himalaya and Two Months' Tour Into The Interior, By a Lady Pioneer*. London: Longmans. Green.
- MCCCLINTOCK, ANNE (1995), *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York – London: Routledge.
- MCKENZIE, PRECIOUS (2012), *The Right Sort of Woman: Victorian Travel Writers and the Fitness of an Empire*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- MERRICK, EMILY MARY (1899), *With a Palette in Eastern Palaces*, London: S. Low, Marston.
- MESSINGER, LISA MINTZ (2001), *Georgia O'Keeffe*, London: Thames & Hudson.
- MICKELSON-GAUGHAN, JOAN (2013), *The 'Incumberances': British Women in India, 1615-1856*, New Delhi: Oxford University Press.
- MURPHY, PATRICIA (2006), *In Science's Shadow: Literary Constructions of Late Victorian Women*, Columbia: University of Missouri Press.
- MURRAY-AYNSLEY, HARRIET GEORGIANA MARIA MANNERS-SUTTON (1882), *An Account of a Three Months' Tour from Simla Through Bussahir, Kunôwar and Spiti, to Lahoul*, Calcutta: Thacker, Spink.
- MURRAY-AYNSLEY, HARRIET GEORGIANA MARIA MANNERS-SUTTON (1883), *Our Tour in Southern India*, London: F.V. White and Co.
- MURRAY-AYNSLEY, HARRIET, GEORGIANA MARIA MANNERS-SUTTON, GEORGE CHRISTOPHER MOLESWORTH BIRDWOOD, SIR (1900), *Symbolism of the East and West*, London: G. Redway.
- NOCENTELLI, CARMEN (2013), *Empires of Love Europe, Asia, and the Making of Early Modern Identity*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- NORTH, MARIANNE (1894), *Recollections of a Happy Life, Being the Autobiography of Marianne North*, Vol. 1-2, New York-London: Macmillan.
- NORTH, MARIANNE (1980), *A Vision of Eden: The Life and Work of Marianne North*, Exeter: Webb & Bower.

- NORTH, MARIANNE, JANET CATHERINE SYMONDS (1893), *Some Further Recollections of a Happy Life, Selected from the Journals of Marianne North, Chiefly Between the Years 1859 and 1869*, London: Macmillan.
- PARLBY, FANNY PARKES (1850), *Wanderings of the Pilgrim in Search of the Picturesque, during Four-and-Twenty Years in the East with Revelations of Life in the Zenana*, Vol. 1-2, London: P. Richardson.
- PROCIDA, MARY A. (2001), 'Good Sports and Right Sorts: Guns, Gender, and Imperialism in British India', *Journal of British Studies*: 4, ss. 454-488.
- ROBINSON, JANE (1990), *Wayward Women. A Guide to Women Travellers*, Oxford – New York: Oxford University Press.
- ROBINSON, JANE (1994), *Unsuitable for Ladies: An Anthology of Women Travelers*, Oxford – New York: Oxford University Press.
- SAVORY, ISABEL (1900), *A Sportswoman in India; Personal Adventures and Experiences of Travel in Known and Unknown India*, London: Hutchinson & co., Philadelphia: J.B. Lippincott Company.
- SHEFFIELD, SUZANNE LE-MAY (2001), *Revealing New Worlds: Three Victorian Women Naturalists*, London – New York: Routledge.
- TYACKE, RICHARD HUMPHREY (1893), *How I Shot My Bears: Or, Two Years' Tent Life in Kullu and Lahoul*, London: S. Low, Marston & Company.



# Paryż w reportażach i studiach fizjologicznych Karola Frankowskiego

ALEKSANDRA BAJERSKA

Uniwersytet Łódzki  
o.bajerska@gmail.com

## Relacje z wielkiej stolicy

Dziewiętnastowieczny Paryż, jako stolica ówczesnego świata, przyciągał podróżników, był bowiem jednym z najważniejszych ośrodków kulturalnych, naukowych i politycznych Europy. Dynamiczny rozwój miasta sprawił, że stał się również symbolem nowoczesności i postępu, które fascynowały i budziły kontrowersje.

Zauroczenie Paryżem nie ominęło także Polaków, bowiem na przestrzeni wieków nasza historia bardzo często wiązała się z dziejami Francji, a te kontakty wzmożyły się szczególnie w wieku XIX w wyniku wojen napoleońskich, później natomiast trzech licznych emigracji. Sporadyczne zainteresowanie Polaków Paryżem pojawiło się już w średniowieczu, jednak na większą skalę zaczęto wyjeżdżać do stolicy Francji w wiekach XVII i XVIII, czyli we „francuskiej” epoce w dziejach Europy (*Grand Siècle*). W tym okresie niewielu wyjeżdżało do Paryża na studia, jak to uczynili Staszic czy Śniadecki. Zjawiskiem powszechnym była fascynacja tym, co francuskie, wyśmiewana między innymi przez Ignacego Krasickiego, Juliana Ursyna Niemcewicza i Franciszka Zabłockiego (Zdrojewski 1946).

Pierwszą dużą polską emigrację w Paryżu stanowiła emigracja porobio-  
rowa (1795-1815), w której skład wchodziłi głównie polscy weterani armii na-

poleońskiej, żołnierze Kościuszki, ciekawi świata arystokraci, kupcy oraz mała grupa naukowców i artystów. Wtedy też wzrosła liczba polskich studentów na uczelniach paryskich. Druga fala emigrantów polskich napłynęła do Paryża tuż po powstaniu listopadowym, na początku roku 1831. Byli to głównie emigranci polityczni. Trafiła tu większość z pięciu tysięcy osób, które przymusowo opuściły w tym czasie ziemie polskie. Ze względu na liczbę wybitnych Polaków zmuszonych do opuszczenia kraju i mieszkających w Paryżu emigrację tę nazwano „Wielką”. W jej skład weszli przedstawiciele szlachty (około trzy czwarte), żołnierze powstania listopadowego, członkowie Rządu Narodowego, działacze polityczni, publicyści, pisarze i artyści. Najbardziej wpływową organizacją emigracyjną było Towarzystwo Demokratyczne Polskie, które kierowało ruchem spiskowym w kraju przez swoich emisariuszy (Jakóbczyk 2000).

Emigranci prowadzili zorganizowaną działalność polityczną i kulturalną<sup>1</sup>. Na terenie Paryża działała Biblioteka Polska, Towarzystwo Historyczno-Literackie, założona dziesięć lat później Szkoła Narodowa Polska (zwana Szkołą Batignolską, od nazwy dzielnicy, w której się znajdowała) oraz Polska Misja Katolicka. Pomimo licznych ograniczeń i represji ze strony rządu francuskiego organizowano polskie stowarzyszenia kulturalne i polityczne, zakładano polskie drukarnie, wydające czasopisma i broszury. Polacy brali aktywny udział w kulturalnym i naukowym życiu Paryża. Muzyka Chopina zdobywała w szybkim tempie ogromną popularność w stolicy Francji (Zdrada 1987). Mickiewicz był wykładowcą w Collège de France, gdzie przedstawiał Francuzom problematykę kultury słowiańskiej, w tym polskiej. Wykłady Mickiewicza miały przełomowe znaczenie dla zainteresowania Francuzów kulturą polską (Bobrowska-Jakubowska 2004).

Szeroko zakrojoną działalność edytorską i wydawniczą prowadził w stolicy Francji Eustachy Januszkiewicz, który w 1833 roku założył pierwszą polską księgarnię w Paryżu, a w 1835 pierwszą drukarnię. Publikował dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Joachima Lelewela oraz czasopisma – „Pielgrzyma Polskiego”, a później „Młodą Polskę”. W drukarni ukazywały się również pu-

<sup>1</sup> Spośród najznamienszych przedstawicieli Wielkiej Emigracji należy wymienić: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida, Fryderyka Chopina, Zygmunta Krasińskiego, Bohdana Zaleskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Piotra Michałowskiego, Jarosława Dąbrowskiego, Andrzeja Edwarda Koźmiana, Eustachego Januszkiewicza, Delfinę Potocką, Marię Kalergis, Marię Skłodowską-Curie, Seweryna Goszczyńskiego, Kornelę Ujejskiego, Karolinę Sobańską, Ludwika Mierosławskiego, Stanisława Moniuszkę, gen. Henryka Dembińskiego i wielu innych (Kalmebka 2003).



blikacje o charakterze encyklopedycznym, których celem było popularyzowanie wiedzy o Polsce. Książki i druki ulotne przemyćane były do kraju, aby tam kształtować ducha narodowego i informować na bieżąco o działaniach Polonii na rzecz sprawy niepodległościowej (Hoesick 1923). Dzięki działalności wpływowych Polaków sprawa polska wzbudzała w Paryżu duże zainteresowanie, była szeroko komentowana. Między innymi Wiktor Hugo wskazywał w swoich przemówieniach na dziejowe braterstwo i misję, które od wieków łączyły Polskę i Francję.

Postacią wyjątkową na tle Wielkiej Emigracji był urodzony w 1796 roku Karol Frankowski, autor mało znany w historii literatury (Odrowąż-Pieniążek 1973). Nie zachowało się wiele informacji na jego temat. Na podstawie dostępnych źródeł (Odrowąż-Pieniążek 1973; Hahn 1948) wiadomo, że był szanowanym w Warszawie felietonistą, dyrektorem Gimnazjum Realnego, a później Szkoły Sztuk Pięknych. W młodości wstąpił do armii carskiej. Wiele podróżował po Europie. W 1836 roku został wysłany do Francji (prawdopodobnie jako agent wojskowy). Pozostał tam przez kilka lat, mieszkał w Paryżu, współpracował z czasopismem „Echo de Théâtre”, a teksty publikował pod pseudonimem Kajetan Niepović. Powszechnie uważano go za człowieka tajemniczego, zdystansowanego, lecz wyjątkowo błyskotliwego i doskonale mówiącego po francusku. Nie zyskiwał uznania środowiska emigracyjnego ze względu na brak zaangażowania w sprawę narodową.

Podczas pobytu w Paryżu Frankowski zaczął spisywać swoje obserwacje oraz przemyślenia na temat miasta i jego mieszkańców. W taki sposób powstały *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale. Paris* (Niepović 1840) oraz – o sześć lat późniejsze – *Moje wędrówki po obczyźnie. Paryż* (Frankowski 1846). *Études physiologiques...* składają się z dwóch części: *Dans la rue (Na ulicy)* i *Sous le toit (Pod dachem)*<sup>2</sup>. *Wędrówki po obczyźnie*, błędnie uznawane przez niektórych krytyków za przeróbkę *Studiów fizjologicznych*, są nowymi kartami w konstruowanym przez Frankowskiego katalogu spraw paryskich. Podzielone na dwie części – *Paryż w grzechu* oraz *Paryż w stanie łaski* – odkrywają nowe oblicze miasta, rozwijając miejscami niektóre myśli zasygnalizowane w *Studiach*.

Relacje Frankowskiego z pobytu w stolicy Francji to jedne z najlepszych reporterskich opisów Paryża pojawiające się w pierwszej połowie XIX wieku

<sup>2</sup> W polskim tłumaczeniu, dołączonym do *Moich wędrówek po obczyźnie*, zamieszczono jedynie trzy rozdziały z części *Dans la rue*, pozostałych nie przetłumaczono. Zamieszczona w niniejszym tekście analiza odnosi się do fragmentów przełożonych na język polski.

w polskim piśmiennictwie, co podkreśla również Wiktor Hahn: „[...] wrażenia Frankowskiego skreślone z wielkim darem spostrzegawczym, wzorowane na ówczesnym błyskotliwym stylu dziennikarzy francuskich, należą obok opisów Teodora Triplina i Władysława Wężyka do najciekawszych prac polskich w tym zakresie” (Hahn 1948: 94). Styl Frankowskiego czerpie z wielu gatunków, które doskonale się uzupełniają w tworzonych przez niego opisach. Naoczna relacja, rzetelna informacyjność, odautorskie opinie i oceny świadczą o reportażowości tekstu. Rozbudowane porównania, metafory, nastrojowość i koncept nadają relacji z Paryża cechy poetyckie. Z kolei skupienie się na opisie codzienności, mimetyzm i elementy fabularne wzbogacają tekst o fragmenty dobrej prozy realistycznej. Andrzej Gawerski we wstępie do antologii pamiętników polskich poświęconych Francji nazywa Frankowskiego „anatomistą” (Gawerski 1981: 13), co z jednej strony sugeruje precyzję, a z drugiej niezwykle wartościową analityczność opisów.

Pisane po francusku *Studia fizjologiczne z wielkich stolic zachodniej Europy* to zbiór tekstów na pograniczu felietonu, eseju i reportażu. Są one również dla Frankowskiego jedną z pierwszych prób pisania o Paryżu. Autor skupia rozważania na trzech kręgach tematycznych, powiązanych z topografią francuskiej stolicy: Bulwarach, Palais-Royal oraz nocnym życiu miasta.

We wstępie do *Moich wędrówek* Frankowski zapowiada, że chce odświeżyć wizerunek Paryża i pokazać miasto jako prężnie rozwijający się ośrodek kultury, nauki i nowoczesności. Zauważa, że stolica jest żywym organizmem, który bardzo szybko się zmienia. Obraz miasta, skrupulatnie nakreślony przez Louis-Sébastiena Merciera w *Tableau de Paris*<sup>3</sup>, stracił aktualność, bo proces zmian jest zbyt intensywny. Największym wyzwaniem pozostaje uchwycenie owego ruchu i zmienności w opisie, aby móc wiernie odzwierciedlić rzeczywistość. Nie chodzi o budowanie monumentalnych opisów architektury czy topografii, lecz o scharakteryzowanie ducha miasta, jego atmosfery, życia codziennego oraz nakreślenie sylwetek paryżan.

<sup>3</sup> Dwunastotomowe dzieło opublikowane w latach 1781-1788; był to zbiór opisów, obrazów i scen obyczajowych z życia Paryża o charakterze krytyczno-reporterskim. Celem Merciera było udokumentowanie życia miasta i jego mieszkańców, fizjonomii i moralności Paryża pod koniec XVIII wieku. Detalicznym opisom towarzyszyły barwne, nieraz humorystyczne, a często sarkastyczne komentarze autora. Obraz stolicy, krytycznie przyjmowany w swej epoce, jest współcześnie jednym z najważniejszych dzieł prezentujących osiemnastowieczny Paryż.

## Wędrowiec i wędrowka

Jak celnie zauważa Janusz Odrowąż-Pieniążek (1973), autor wstępu do krytycznego wydania *Moich wędrowek*, Frankowski, wyjechawszy do Paryża w latach trzydziestych, nie miał statusu emigranta, nie był zatem wygnańcem skupionym wyłącznie na sprawie polskiej i życiu paryskiej kolonii. Był pułkownikiem armii carskiej, z powodów zdrowotnych zwolnionym ze służby wojskowej, który przyjechał do Paryża, aby napisać sprawozdanie dotyczące wojsk francuskich. Ponadto, podjąwszy decyzję o aktywności pisarskiej, zadebiutował po francusku, a nie po polsku, co odróżniało go od innych Polaków przebywających w tamtym okresie w stolicy Francji i miało wpływ na charakter poczynionych przez niego obserwacji. Narracja prowadzona jest zarówno z punktu widzenia cudzoziemca, jak i paryżanina. Autor pisze o mieście z wielką satysfakcją i przyjemnością. Dlatego też – zdaniem badaczy – żaden ze współczesnych mu literatów nie pozostawił tak przejmującego i barwnego obrazu Paryża (Odrowąż-Pieniążek 1973).

Frankowski-wędrowiec wyraźnie zaznacza swoją obecność w narracji, stąd możliwa jest pogłębiona analiza sylwetki obserwatora-narratora. Na każdym kroku wyraża on troskę o czytelnika, któremu obiecał pokazać prawdziwe oblicze miasta. Jest, jak to sam określa, oczami i uszami czytelnika, nie może zatem zrezygnować z raz podjętej wędrowki, gdyż nie wywiązałby się wtedy ze złożonej obietnicy. Zwraca również uwagę na to, że pokazując Paryż, „trzyma obustronne zwierciadło w rękę” (Frankowski 1973a: 117); odbija ono zarówno miasto, jak i samego reportażystę, jego opinie i oceny. Stawia on sobie za cel bezkompromisowe ukazanie prawdy, nie próbuje idealizować miasta, nie ukrywa również negatywnych jego stron, gdyż uważa, że zaburzyłoby to autentyczność prezentacji. Nie unika także opisu własnych emocji i spostrzeżeń, bo pragnie za każdym razem przedstawić swój jednostkowy, niepowtarzalny punkt widzenia.

Wędrowki autora odbywają się głównie w celach dokumentacyjnych: można je rozpoznać po tym, iż są dobrze zaplanowane i mają dokładnie wyznaczony scenariusz. Frankowski często przebiera się na przykład za rzemieślnika, by lepiej wtopić się w tłum. Ponadto zbiera niezbędne informacje do rzeczowej prezentacji miejsca, a jako przewodnik jest doświadczonym „włóczęgą”. Świadomie dobiera obiekty do opisanego, wie, co chce pokazać i jak zaprezentować dane miejsce, rzecz lub osobę, aby uzyskać założony efekt. Stara się ukazać paryską rzeczywistość możliwie najbardziej realistycznie. Jest świadomy tego,

że echa paryskich mód, docierające do Warszawy, są często karykaturą bądź wyolbrzymieniem rzeczywistości. Nie chce karmić czytelnika nowymi iluzjami lub też dobrze znanymi obrazkami, podczas gdy rzeczywistość jest tak bogata, że nie starcza miejsca nawet na omówienie najbardziej interesujących zjawisk. Dla niego Paryż jest miejscem, gdzie nigdy nie zabraknie tematów do kawiarnianej pogawędki. Jak zauważa:

[...] udając się na spoczynek cudzoziemiec mówi do siebie: „Jutro z rana lub jutro w przeciągu dnia stanie się coś nadzwyczajnego, coś niesłychanego, coś takiego, co historia stalowym ryłcem wyryje na swych tablicach” – bo z łona tego niezmiernego Proteusza, co się zowie Paryżem, może co chwila ryknąć jaka okropna zamieć, brzemenna nowymi teoriami politycznymi, lub też jaka nagła metamorfoza społeczna czy też nawet zmiana jakiego dogmatu naukowego (Frankowski 1973: 45).

Frankowski jest erudytą i udowadnia to na każdym kroku. Opisy wędrówek przeplata dłuższymi partiami tekstu o charakterze analitycznym, które są rzeczową próbą zgłębienia przyczyn, źródeł i czynników kształtujących wcześniej opisaną sytuację. Na przykład po relacji z wędrówek w miejsca, gdzie młodzież oddaje się niemoralnym rozrywkom, następuje część poświęcona analizie „przyczyn rozprzężenia moralnego młodzieży paryskiej” (Frankowski 1973a: 120). Reportażysta rozpatruje prezentowany problem bardzo szeroko i dogłębnie analizuje – na przykład w tym wypadku model wychowania i edukacji oraz profil społeczeństwa; porównuje też życie młodych ludzi w Paryżu z życiem ich rówieśników w innych krajach, chociażby w Niemczech. Podkreśla również specyfikę samego miasta, które jest środowiskiem wyjątkowym na skalę europejską.

Tak ocenia warunki, w których wzrasta paryska młodzież:

Paryż to ocean! Kto na powierzchnię jego wypłynie, a da nurka – zniknie. W Paryżu masz pod ręką dzienniki, które bluźnią przeciw Bogu, ludziom i zasadom; masz stosy książek, które czarownie kłamią; masz teatry, gdzie występki wieńczą wawrzynem; masz otwarte sale sądów kryminalnych, gdzie romansowym zbrodniom pobleżają i gdzie wielcy niegodziwcy towarzyszą występują teatralnie, jako kandydaci znakomitości historycznej. Słowem, pozwól tylko sumieniu wydrzemać na chwilę, a wnet sposobności do zepsucia tłumnie cię otoczą (Frankowski 1973a: 120).

Frankowski wykazuje się nie tylko znajomością teorii, ale również dużą wiedzą praktyczną na temat funkcjonowania różnych instytucji publicznych. Obnaża mechanizmy handlu, nieuczciwe próby pozyskania klienta przez subiektów wielkich zakładów handlowych, brak moralności w prowadzeniu interesów i bezkompromisowość przemysłowców.

Autor często odwołuje się do obrazu Paryża wywiedzionego z literatury, sztuk teatralnych czy dzieł malarskich. Jest świadomy, że są to główne źródła wiedzy o mieście, niestety nie dość wierne w stosunku do rzeczywistości. Dlatego też dla uzyskania lepszego efektu kontrastuje je z zaobserwowanymi przez siebie sytuacjami.

Inny rodzaj wędrówek stanowią paryskie włóczęgi, które reportażysta uważa za największą i najniewinniejszą paryską rozrywkę. Według niego włóczęga jest specyficznym sposobem chodzenia. Zakłada wyłączenie myślenia na rzecz wyostrenia zmysłu obserwacji. Podczas włóczęgi możliwa jest pełna percepcja niezwykle złożonego obrazu ulicy. Taki sposób patrzenia na miasto pozostawia miejsce na zaskoczenie, zdziwienie i elementy niespodziewane. Jest to też dla Frankowskiego najbardziej naturalna forma poznawania przestrzeni miejskiej i odkrywania prawideł rządzących życiem miasta.

Słusznie można dopatrywać się tutaj wędrówki posiadającej cechy paryskiej *flânerie*<sup>4</sup>, która znacznie zmienia perspektywę opisu. Niespieszna przechadzka po mieście, której przebieg wyznacza przypadek i ukształtowanie przestrzeni, a nie wcześniej założony plan, uwrażliwia Frankowskiego na dokładniejszą analizę przestrzeni. *Flâneur* widzi więcej i inaczej. Dostrzega detale, ma czas na analizę przestrzeni i zbadanie jej głębi. Frankowski podkreśla, że najlepszym zwierciadłem duszy miasta jest ulica. Wprost opisuje korzyści i przyjemności płynące z paryskiej *flânerie*:

<sup>4</sup> Motyw flanera posiada tak bogatą literaturę przedmiotu, że bezcelowe wydaje się ponowne omawianie klasycznych opracowań (Balter 2007; Brzozowska 2009; Dzionek 2003; Hessel 2001; Nowaczewski 2011; Rewers 1999). Warto jednak zwrócić uwagę na publikację syntetycznie opisującą historię tego zjawiska i jego kształtowanie się na przestrzeni wieków. Beata Świerczewska (2014) porządkuje podstawowe dane bibliograficzne oraz omawia realizację tematu między innymi w literaturze francuskiej, angielskiej i polskiej. Klasyczne ujęcia motywu flanelra w literaturze francuskiej odnaleźć można nie tylko w cyklu *Komedia ludzka* Balzaca, ale również w *Tajemnicach Paryża*, *Nędznikach*, *Szkole uczuć* oraz w utworach Emila Zoli i Guy de Maupassanta.

Wałęsać się bez planu, bez celu, wśród zawilności tego kamiennego ula, oglądać wiele, słuchać tyle, ile się da, nie narażając się na niebezpieczeństwo, nawiązać wedle możliwości rozmowę to z tym, to z owym, słowem zręcznie szpiclować – oto ciężkie zadanie, ale nie jest ono niczym innym [...], jak badaniem za pomocą dotyku czaszki Paryża, nie jest jednakowoż badaniem pulsu uczuć ogółu ani wnikiem w sprawy kuchenne pocziwego miasta (Frankowski 1973, II: 239).

Taki sposób poznawania miasta gwarantuje zgłębienie jego charakteru, zbadanie ogólnego wrażenia i rozpoznanie potencjału, który w nim tkwi.

### Mechanizmy konstruowania opisu

Chcąc możliwie najpełniej ukazać bogaty obraz miasta, Frankowski stosuje różne techniki opisu, które mają na celu połączenie kilku punktów widzenia w jeden kompletny portret Paryża.

Przede wszystkim, oprowadzając po stolicy Francji, Frankowski dba o porządek prezentacji. Wylicza na przykład następujące po sobie teatry, aby czytelnik nie zagubił się w nadmiarze informacji. Przerywa wywód po to, aby porządkować informacje, syntetyzować, reasumować, a później sprawnie kontynuować rozważania. Czynnikiem nadrzędnym jest zatem troska o komfort czytelnika: autor prowadzi go niemal za rękę, wskazując obiekty, wyjaśniając, robiąc dygresje, przypominając niezbędne szczegóły. Używa malowniczych porównań, odwołując się nie tylko do zmysłu wzroku, ale również do wrażeń akustycznych, węchowych i smakowych.

Dla pełniejszego zaprezentowania przestrzeni, Frankowski manipuluje perspektywą: czasami ukazuje szczegóły i detale, przybliżając się do wystaw sklepowych i prezentowanych na nich towarów. Tak opisuje na przykład fakturę materiału oglądanego na wystawie sklepowej: „Bukiety, które zdają się przebijać przez tkaniny, są tak prawdziwe, płatki ich są tak świeże, kielichy ślicznie ocienione, gałązki i liście tak żywe – że dostarczają węchowi przedsmaku najróżniejszych aromatów” (Frankowski 1973, II: 151). Innym razem oddala się od opisywanego obiektu, prezentując szeroki kadr, na przykład ciagi sklepów: „Jeden – cztery – sześć domów – dziesięć domów mijamy rzucając im zaledwie niezbyt baczne spojrzenie, a ich szyldy i zawartość pozostawia nam w oczach barwy tęczy” (Frankowski 1973b: 145).

Aby podkreślić obfitość towarów na wystawach sklepowych, piętrzy wyliczenia, układa je w tematyczne spisy. Wyróżnia elementy warte uwagi, o mało istotnych zaledwie wspomina, lecz rejestruje je wszystkie. Zwraca uwagę na

ówczesne zabiegi marketingowe i wyeksponowanie towarów, czyniące je maksymalnie atrakcyjnymi dla potencjalnych klientów. Prezentując ofertę jednego z najlepszych sklepów spożywczych Paryża, dokonuje przy okazji podsumowania polityki importowej Francji. Zatrzymuje się przy każdym produkcie, analizuje jego drogę do celu, politykę wobec kraju pochodzenia, zapotrzebowanie na rynku francuskim i ewentualne perspektywy dalszej wymiany handlowej.

Opis bogactwa produktów prezentowanych na wystawach sklepów Frankowski kontrastuje z naturalistycznym obrazem ludzi zgromadzonych przed witryną, a będących wcieleniem paryskiej nędzy i nieszczęścia, mogących jedynie domyślać się smaków i przyjemności płynącej z konsumpcji wiktuałów zgromadzonych za szybą. Dzięki temu obrazowo zderza wiele grup społecznych żyjących w przestrzeni jednego miasta.

Frankowski oddaje czasami głos opisywanym przez siebie bohaterom. Przytacza dialogi, wiernie cytuje całe *passusy* zasłyszanych rozmów. Dzięki temu czytelnik dostaje próbkę żywego języka, staje się naocznym obserwatorem, a narrator skraca dystans do opisywanej sytuacji. Oprócz skrzętnie notowanych dialogów, autor sam zagaduje napotkanych ludzi, wcielając się w rolę dziennikarza i zapisując „wywiady” z nimi. Przyznaje wprost, że takie rozmowy mają z góry określony scenariusz i cel. Metodycznie zadając pytania, reportażysta bada rozmówców i szuka argumentów na potwierdzenie swych teorii: „zdjęty ciekawością anality, zacząłem szperać w nieokrzęsanej naturze mego słuchacza, [...] uważając go poniekąd jako żywy wyraz umysłowo-moralnego warsztatu” (Frankowski 1973a: 153). Jest to również okazja do szeroko zakrojonej prezentacji poglądów autora i jego pomysłów na reformy społeczne.

Chcąc skłonić czytelnika do wyciągnięcia samodzielnych wniosków, narrator przytacza błahe rozmowy, z których odbiorca może poznać prawdziwy obraz bez moralizatorskich komentarzy, co jednak nie zawsze się udaje. Frankowski dostarcza czytelnikowi możliwie licznych spostrzeżeń i przykładów, aby ten miał pełną swobodę w formułowaniu własnych opinii, a dodatkowo na każdym kroku podkreśla, że nie ocenia zachowania swoich bohaterów. Jak zaznacza, celem jego książki jest ilustrowanie rzeczywistości, a intencją autora jest podarowanie czytelnikowi „sposobności dotykania się pulsu duchowego Paryża dla oceny stanu jego zdrowia, a po uczynionej konsultacji wyrzec: czy w pewnych odcieniach ekonomia moralna wielkiej stolicy Francji [jest – A.B.] w ładzie lub nieładzie?” (Frankowski 1973a: 4).

Reportażysta buduje swoje relacje na wzór szkiców fizjologicznych: konstruuje rzeczowe i wierne obrazy metropolii oraz jej mieszkańców, skupia się



głównie na tematyce społecznej, uwypuklając w opisach poszczególne grupy paryskiego społeczeństwa. Cechą charakterystyczną szkicu fizjologicznego jest opis grupy, pewnego typu, gatunku osobowości (Bachórz 2002), dlatego też można odnaleźć w tym utworze kolejne relacje z życia rzemieślników, handlowców, żebraków i arystokratów. Bohaterowie najczęściej nie mają imion, są anonimową częścią większej zbiorowości. Jeżeli autor opisuje jakąś jednostkę nadając jej rys indywidualny, to tylko na zasadzie egzemplifikacji i ilustracji.

Ze zręcznością malarza Frankowski prezentuje barwne sylwetki wybranych osób, często w sposób humorystyczny. Przykładem jest fizjonomia paryskiego garsona:

Bóg stworzył dla Araba wielbłąda, dla Lapończyka renifera, dla turysty kawiarni paryskiej garsona. Zwinny jak węgorz, grzeczny jak dłużnik, gadatliwy jak cicerone: w oczach stałe zapytanie, na ustach odpowiedź; ucho zawsze na czatach, posłuszne dzwinkowi bufetowej damy. W przelocie rzuci ci biografię twego sąsiada lub sekrecik domowy o gospodarzu, strzeże kolei w czytaniu dzienników, zapala ci fajkę, ofiaruje fidibus do sygara. Zapomnisz laski, parasola, chustki, nawet sakiewki z pieniędzmi, wszystko schowa, a co więcej, odda. Taki to jest garson wielkich kawiarni paryskich pod względem moralnym. Zresztą młody, przystojny, wielki elegant, zawsze w trzewikach, złoty zegarek w jednej kieszeni, fular w drugiej, kilka łutów heliotropu w fryzurze artystycznie zbudowanej i serweta w ręku (Frankowski 1973a: 21–22).

Frankowski jest mistrzem opisu. Lubi operować kontrastem i oryginalnymi porównaniami. Obok eterycznego portretu gryzетки, zbudowanego z subtelnych detali, potrafi nakreślić karykaturalny i humorystyczny portret właściciela jednej z garkuchni. Warto je porównać – oto pierwszy z nich:

Główka okrągła, czarna jak krucze skrzydło, uczesana gładziuchno, balansuje na białej szyi jak piękna dalia na swej łodydze. Spadek ramion mogący służyć za wzór Fidiaszowi, warkocz zbytowego przepychu skręcony w kształcie rozety. [...] Ręce jak ulane, białości przezroczystej, nóżka sarnia. [...] Nosek lekki, foremny, [...] rumieniec brzoskwini, [...] rząd ząbków cyrkiem podzielonych (Frankowski 1973a: 100-101).

Opis karczmarza przedstawia postać krańcowo różną:

Budowa ciała bycza – obwodu sześć łokci; na kilkucalowym karku łeb ogromny, nos Sokratesa, cera twarzy rubinowa, gęba jak u dziadka do tłuczenia orzechów, rząd



zębów jak wieś pogorzała, humor zawsze kwaśny. Kubek w kubek stary Sylenus, rzekłbyś, że zbiegł z jakiego pompejańskiego fresku (Frankowski 1973a: 133).

Kreśląc profil osoby, ten bystry obserwator opisuje jej wygląd, zachowanie, sposób poruszania się, zwyczaje, otoczenie, w którym przebywa, źródło dochodów, czym się zajmuje, z kim się spotyka, miejsca, w których bywa, wydatki, przychody, rozrywki. Autor zaznacza, że świadomie pomija deskrypcje pewnych środowisk paryskich, takich jak na przykład salony magnackie, które nie różnią się niczym od pozostałych salonów europejskich, są tylko miejscami, gdzie „lśniący się werniks wymuskaney grzeczności łudzi swą powłoką” (Frankowski 1973a: 221).

O wiele bardziej interesującym obiektem obserwacji jest dla dziennikarza paryska ulica, na której toczy się prawdziwe życie, a nie wyreżyserowana konwenansem farsa. Z jednej strony ulica to teatr, w którym paryżanie grają mieszkańcy wielkiego świata. Frankowski przedstawia sceny jak akty przedstawienia teatralnego, używa metafor i porównań nawiązujących do spektaklu. „Kortyna zapadła, trzy akta domowego dramatu Paryża odegrane. [...] Dotąd byliśmy na trzech widowiskach: pierwsze przy ulicy Lepeletier, drugie u rogatka la Villette, trzecie przy rogatkach Montparnasse” (Frankowski 1973a: 116). Jest to przedstawienie, które ma na celu olśnić przybywających do miasta turystów. Wokół króluje „zimna bezczelność zbytku” (Frankowski 1973b: 196), wyrafinowane piękno, będące rezultatem wyszukanego gustu paryżan oraz niezliczone rozrywki dla ciała i duszy.

Ostatecznie Frankowski nie daje się zwieść pierwszemu wrażeniu, mówi: „wędrujemy wśród nieprzerwanych olśnień” (Frankowski 1973b: 160), jednak wie, że istota miasta kryje się znacznie głębiej, schowana pod warstwą przepychu i pozorów. Dopiero zaglądając w miejsca oddalone od centrum, można odkryć prawdziwe oblicze Paryża, miasta rzemieślników i uliczników. Cześć poświęcona życiu ulicy składa się z serii małych obrazków ukazujących brutalność i zepsucie dzieci, nieuczciwość wyrostków, agresję, walkę o przetrwanie i miejsce w hierarchii ulicznej. W opisach dominuje czas teraźniejszy, co sugeruje, że prezentowane zjawiska są powtarzalne. Felietonowe wstawki sygnalizują aktualność problematyki, zaprezentowanej z dziennikarską precyzją. Autora cechuje wyjątkowa lekkość pióra, a jego relacja ma ton gawędziarskiej swobody. Jest bogata w zwroty do czytelnika, który zdaje się aktywnym uczestnikiem wędrówki po Paryżu. Frankowski podkreśla: „podług nowych praw egoizmu literackiego czytelnik powinien być w spółce z autorem (mianowicie

z autorem wędrownikiem) we względzie wzruszeń, jakich ten ostatni doznaje, kierując zwierciadło spostrzeżeń po tle wspomnienia swoich wałęsań” (Frankowski 1973a: 19-20).

Reportażysta ma poczucie humoru i dystans do rzeczywistości. Jeżeli jednak jakieś doświadczenie wywiera na nim silniejsze wrażenie, bardziej angażuje się w analizę sytuacji. Często podkreśla, że opisowi stolicy Francji może podobać jedynie obserwator łączący cechy poety i rachmistrza. Frankowski traktuje relacje ze swoich wędrówek jako dokument czasu, monografię Paryża widzianego oczami cudzoziemca zdomowionego w stolicy. Informuje czytelnika, że podróżuje po to, aby patrzeć. Jest bardzo uważnym i dociekliwym obserwatorem, zafascynowanym francuską metropolią. Mimo wielu gorzkich słów i krytycznych uwag, jakie czyni na temat stolicy, jest ona dla niego fenomenem, który wymyka się wszelkiej klasyfikacji.

## Obraz Paryża

Paryż dla Frankowskiego to przede wszystkim ludzie: to ich codzienność, praca, zwyczaje i rozrywki kształtują charakter miasta. Wielość charakterów, sposobów życia i przyzwyczajzeń tworzy złożony obraz. Stolica jest różnorodna, zmienna i intrygująca, tak samo, jak jej mieszkańcy. To miasto bulwarów, które „żyje, bawi się, myśli, spekuluje, próżniaczy się. Żyje w ludzkiej rzece, toczącej dwa spienione nurty w przeciwnych kierunkach; syci zmysły w złożonych salach kawiarni, ducha – w trzynastu teatrach, myślą stwarza cuda przemysłu” (Frankowski 1973b: 133). Dla obserwatora bulwary są najlepszym probierzem paryskości i spraw miasta. To właśnie tam najgłośniej wybrzmiewa to, czym żyje metropolia.

Paryż jest też stolicą elegancji, rozrywek, wielkiej polityki i wszelkiego zbytku. Paryskie sklepy są oknami na świat, gdyż oferują nawet najbardziej egzotyczne towary, mające zaspokajać najbardziej wymagające gusta. Wystawy sklepowe nie pozwalają przejść obojętnie, przyciągają wzrok przechodniów. Same sklepy mają za zadanie spełniać wszystkie pragnienia i fantazje klientów. Hołdują nawet najgorszym gustom, a wszystko tylko po to, aby dogodzić każdemu. Popularnym miejscem zbytku jest Palais-Royal: „siedlisko rewolucji przemysłowych, galera postępu” (Frankowski 1973b: 205), oferujący wszystko, czego może zapragnąć człowiek, co jest w stanie narodzić się w jego wyobraźni. Pomimo poczucia przesytu, autor jest zachwycony tym, co widzi.

Tak mówi do czytelnika: „Powiadam wam, oczu nie starcza, by zanotować to wszystko w pamięci, i słów brak, by to wszystko opisać” (Frankowski 1973b: 196). Ciągłe zdumienie i ogromna ilość bodźców, jakich dostarcza bogactwo towarów prezentowanych w Palais-Royal, mogą spowodować przeoczenie niektórych produktów. „Zaledwie wzrok nasz spocznie na jakimś przedmiocie, zaledwie przystąpimy do egzaminowania drobiazgu napotkanego w jednym sklepie, a następnym już nas od tego odrywa... Jakbyśmy lękali się, że wszystkie nam puciekają” (Frankowski 1973b: 208).

Jednak opis miejsca jest u Frankowskiego zawsze wstępem do rozważań na tematy społeczne. Dlatego po pełnych zachwytu uwagach na temat paryskich sklepów następuje filipika przeciw francuskim sklepikarzom i przemysłowcom. Przeciętny przemysłowiec w stolicy, pracujący od rana do nocy, zaniedbuje życie rodzinne, a jego żona traci wolność, subtelność i radość życia, zaprzęgnięta do niemal niewolniczej pracy za kontuarem. Zmęczona pracą, zmuszona do ciągłej kontroli zysków i strat, odpowiedzialna za zadowolenie klientów, stała się trybikiem w wielkiej maszynie przemysłu francuskiego. Zrezygnowała ze swej urody, uroku, wrażliwości i kobiecości na rzecz handlu, który stał się całym jej życiem. Brak czasu zmusił ją do odesłania dzieci do internatu, jej obsesją i największą miłością stały się pieniądze, są jej rodziną i religią.

Cena sukcesu w Paryżu jest wysoka, a powodzenie wymaga nie lada umiejętności: „Trzeba przypochlebności spaniela, chytrości lisa, przymilności kota, wytrwałości mola i cierpliwości w oczekiwaniu równie stoickiej, jaką odznacza się pajak” (Frankowski 1973b: 226). Liczy się również urok osobisty i umiejętność wzbudzania uznania u innych: „Zawsze i wszędzie wdzięk, spryt, oryginalność, a przede wszystkim umiejętność upozowania i wykorzystania efektów świetlnych. Sztuka urządzania wystaw spekuluje na błysku pierwszego wrażenia – jej celem jest porażenie zdolności rozumowania. Trzeba, żeby przechodzień zobaczył, zapragnął i kupił” (Frankowski 1973b: 226-227). W ten sposób autor płynnie przechodzi od opisów pełnych podziwu do otwartej krytyki, która dotyczy zarówno sposobu spędzania wolnego czasu, jak i życia rodzinnego, moralności w kontaktach społecznych oraz wielu innych.

Wielokrotnie Frankowski wybiera się na nocne wędrówki, aby bliżej przyjrzeć się życiu paryżan i zaprezentować czytelnikowi wszystkie aspekty ich życia po zachodzie słońca. Nocą Paryż rozświetlają tysiące latarni, świateł wystawowych, oświetlonych pojazdów. Przemysł dba o to, aby jego wytwory były dobrze widoczne również w ciemnościach, stąd miasto skąpane w świetle prezentuje dumnie swoje skarby. Rozjaśnione ulice przyciągają jak magnesy

zmęczonych pracą paryskich robotników, którzy wieczorami opuszczają swoje maleńkie pokoiki i wychodzą, aby zakosztować odrobiny nocnej hulanki. Pod osłoną nocy Paryż: „popęlnia grzechy powszednie i grzechy śmiertelne oraz drobne niegodziwości – bez obawy, że rumieniec wykwitnie mu na policzkach; społeczeństwo, jak dzieciarnia, zachowuje się przyzwoicie tylko w obecności różgi” (Frankowski 1973b: 243). Nocny Paryż nie śpi, lecz hałasuje, krzyczy, śpiewa, wyje, zaś cichnie dopiero nad ranem, gdy zmęczeni nocnym zgiełkiem mieszkańcy zasypiają na moment przed ciężkim dniem pracy.

Frankowski nie posiada się ze zdumienia, że w kraju tak wyrafinowanego humoru i poczucia estetyki górę biorą instynkty zwierzęce i rozrywka tak pierwotna. A przecież to z Paryża płyną na Europę wzorce elegancji i wyrafinowania. Bycie paryżaninem w Warszawie „dozwala być trutniem salonowym” (Frankowski 1973a: 76) przez spędzanie długich lat miło i wygodnie. To zatem nie wykształcenie czy maniery, ale legitymowanie się francuskim adresem czyni z paryżanina w Warszawie wzór do naśladowania.

Będąc pewnego razu na balu maskowym, Frankowski ze zgorzaniem obserwuje istne bachanalia, którym przewodzi zwykły błazen, Chicard. Reportażysta nie kryje awersji wywołanej tym rozbastwieniem, zbytkiem, bezwstydem i szaleństwem. Zaczyna porównywać ów paryski bal karnawałowy z końcem karnawału na polskiej wsi, gdzie umiano się bawić i zachowano jeszcze resztki wstydu i skromności, które tu już dawno popadły w zapomnienie. Wyuzdane wręcz tańce i brak pohamowania przypominają Frankowskiemu „obraz piekła w dzień uroczysty imienin szatana” (Frankowski 1973a: 83).

Z balu w operze autor idzie na karnawałową procesję ludu za rogatkami La Villette. Woźnica ostrzega go, że zbiera się tam paryska hołota i elegancki strój z opery może sprowadzić na niego nie tylko krytykę i niechęć prostego ludu, ale nawet realne zagrożenie. Pierwsze co Frankowski widzi, to „kaskada ludzi, wspieniona najwyuzdańszą rozpustą, zbestwiona pijaństwem [...] rycząc jak stado bydła” (Frankowski 1973a: 86). Ludzi wypędzano na ulicę z przyulicznych lokali „z Sodom i Gomor w miniaturze” (Frankowski 1973a: 86). Frankowski zastanawia się nad formą przekazu tego, co zobaczył, żadne ze znanych mu narzędzi nie jest wystarczające do opisanie tego obrazu, jednak czuje się zobowiązany do zdania relacji. Podkreśla, że „tytuł dzieła zobowiązuje nas wchodzić w rozbiór analityczny wszystkiego: prawda naga, bez zasłony”, dlatego obserwuje tłumy „przyczaiwszy się u drzwi sklepu korzennego”, porównuje ludzi do „kolumny różnobarwnych małp”, „chlewnej trzody” – wszyscy bez względu na wiek i płeć podążają razem w korowodzie rozpusty. Prawdopo-

dobnie większość z tych ludzi wyda cały tygodniowy zarobek na to „zwierzęce uraczenie samego siebie” (Frankowski 1973a: 87-88). Dla obserwatora widowisko to stanowi najohydniejszą karykaturę balu karnawałowego, jaką widział w życiu.

Przy okazji opisywania cotygodniowych balów Frankowski skupia się głównie na prezentacji gryzетки, postaci typowo paryskiej<sup>5</sup>. Frankowski opisuje ją z dbałością o szczegóły. Zwraca uwagę na każdy detal stroju, kolor skóry, włosów, sposób poruszania. Gryzетки to najpiękniejsze kobiety Paryża, które zarabiają szcziem i szukają rozrywki w teatrach bulwarowych. Nie ruszają się nigdzie bez swoich ukochanych, od których są całkowicie zależne. W domu zajmują się wszystkim, nie boją się żadnej pracy, a każdy dodatkowy grosz albo oddają swoim partnerom, albo też przeznaczają na niespodziankę dla nich, przygotowując na przykład bardziej wystawny obiad bądź też kupując butelkę lepszego wina. Nigdy nie narzekają na brak pieniędzy czy jedzenia, znoszą wszystko w milczeniu, czerpiąc całą energię do życia z miłości i zabawy.

Będąc satelitą moralnym swego kochanka i pana, będąc jego połyskiem intelektualnym, gryzетка myśli, co on myśli, wierzy, w co on wierzy [...]. Pełna ognia dla miłości, pełna dla rozkoszy; w główce dowcipu bez miary – rozsądku ani jednej uncji. [...] Dla niej pieniąż nie jest celem, tylko środkiem. Splątana różową girlandą zmysłowości, zapomniała, że chrzest święty przyjęła; promień też skruchy nigdy nie zajrzy do jej duszy. Niebo jej – Paryż, kościół – „Lepianka”, Bóg – kochanek. Bidna sierota! Opuszczona od prawodawcy, nawet od filantropów; na dalekim widnokręgu jej życia są trzy stacje: dom rozpusty, szpital i dno Sekwany! (Frankowski 1973a: 101-103).

Frankowski usiłuje znaleźć odpowiednik gryzетки w polskim społeczeństwie, co nie jest łatwe, ale w ostateczności wybiera polską pannę stołową. Dzieli je wiele, ale sporo łączy, przede wszystkim wiara w idealną miłość i życie na marginesie społeczeństwa.

Równie niepomysłny jest los paryskich prostytutek. Frankowski próbuje ukazać ich niedolę i tragedię życiową, którą się wytyka bez próby naprawienia. Autor opowiada o tym, jak nisko cenią się same prostytutki i jak zmuszone do takiej pracy biernie poddają się wyzyskowi społecznemu. Mimo że obłud-

<sup>5</sup> Gryzетка (francuskie: *grisette*) – tak nazywano młode robotnice paryskie, zarabiające głównie jako szwaczki, ekspedientki lub modystki; nazwa wzięła się od szarego koloru ich strojów (francuskie: *gris* – szary).

ne miasto gani ich działalność, to paryżanie z przyjemnością korzystają z ich usług, co napędza błędne koło. Frankowski z goryczą wspomina akcje dobroczynne urządzone w Europie. Organizuje się towarzystwa filantropijne, które w swoich szeroko zakrojonych programach reform społecznych często zapominają o największym problemie kontynentu, czyli prostytucji, rozwijającej się na ogromną skalę w europejskich metropoliach. Jest to kwestia powszechnie znana, ale marginalizowana i przemilczana.

### Jasna strona Paryża

Nie należy wyciągać pochopnego wniosku, że autor opisuje obszernie tylko ciemną stronę miasta, gdyż cała druga część paryskich wędrówek, zatytułowana *Paryż w stanie łaski*, poświęcona jest odkrywaniu tego, co dobre i szlachetne w obserwowanej przez autora stolicy. Zwraca on uwagę, że choć osad zła jest gruby i zalega na dnie społeczeństwa, to jest pod nim jeszcze cienka warstwa dobra, które jest na tyle mocne, by pod wpływem silniejszych prądów wznieść się na powierzchnię.

Wskazuje nawet sfery życia, w których paryżanki są bardziej powściągliwe i wstydlive niż warszawianki. Opowiada o tym, że młode matki spędzają długie godziny w parku, obserwując zabawy potomstwa, a ponadto pozwalają być swym kilkunastoletnim córkom dziećmi, a nie niedorośliymi pannami na wydaniu. Frankowski zauważa, że warszawianki, chcąc naśladować paryskie mody i wzorce zachowań, tracą umiar oraz dobry ton: nadmiernie się stroją i zaniedbują domowe obowiązki, podczas gdy prawdziwe paryżanki to kobiety spokojne, stonowane, skromne i oddane rodzinie.

Część druga jest zdecydowanie mniej barwna, nie tak obfita w wartościowe poznawczo obrazy miasta. Frankowski skupia się raczej na tym, co jest dla niego osobiście cenne, wdając się w szczegółowe rozważania na temat – przykładowo – jednej z paryskich garkuchni będącej własnością rodziny Lambouillet. Każdy z jej członków zostaje dokładnie opisany, dużo miejsca poświęca autor również takim kwestiom jak wystrój lokalu, menu, bywalcy. Autor streszcza swe rozmowy z właścicielami, a relacje przeplata własnymi wspomnieniami oraz głosami współbiedniaków, którzy opisują swoje paryskie losy, związane z wydarzeniami przełomowymi w historii miasta, takimi jak rewolucja francuska. Kreśli tym samym żywy, dynamiczny i bogaty obraz stolicy Francji.

## Podsumowanie

Podsumowując swe rozważania, Frankowski pisze: „Paryż istna skrzynka Pandory: za każdym uchyleniem wieka wnet ziewa złem do góry w tysięcznych postaciach; tylko trza zawsze mieć oko żywe, ucho czujne, a materii nie braknie” (Frankowski 1973a: 256).

Frankowski jest krytycznym obserwatorem, skorym do analiz, popierającym swe teorie licznymi przykładami. Wnioski wyciąga na podstawie własnych doświadczeń i samodzielnych obserwacji. Wykazuje się dużą erudycją, swobodą formułowania sądów i spostrzegawczością, która zaskakuje czasami czytelnika. Oprócz rzetelnych opisów relacje zawierają anegdoty, fakty historyczne, fragmenty wypowiedzi innych osób oraz obszerne partie analityczne. *Szkice* i *Wędrowki* to dokumenty pewnej epoki w rozwoju miasta, pisane z perspektywy cudzoziemca, wędrowca, flanera, turysty, paryżanina, ulicznika, bywalca salonów i wielu innych, w których wciela się Frankowski, aby jak najlepiej uchwycić *l'esprit parisien*.



## Źródła cytowań

- BACHÓRZ, JÓZEF (2002), 'Fizjologia (szkic fizjologiczny)', w: Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław: Ossolineum, ss. 291-293.
- BALTER, JULIA (2007), 'Miasto jako widowisko w doświadczeniu flâneura', *Mishellanea*: 2, ss. 31-37.
- BOBROWSKA-JAKUBOWSKA, EWA (2004), *Artyści polscy we Francji w latach 1890-1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- BRZozowska, BLANKA (2009), *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- DZIONEK, MICHAŁ (2003), 'W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu', *Anthropos*: 2-3, online: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm>, [dostęp: 27.12.2019].
- FRANKOWSKI, KAROL (1973a), *Moje wędrówki po obczyźnie. Paryż*, t. I, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- FRANKOWSKI, KAROL (1973b), *Moje wędrówki po obczyźnie. Paryż*, t. II, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GAWERSKI, ANDRZEJ (1981), *Francja w pamiętnikach Polaków. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress.
- HAHN, WIKTOR, red. (1948), *Polski słownik biograficzny*, t. 7, Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- HESSEL, FRANZ (2001), *Sztuka spacerowania*, przekł. Sława Lisiecka, *Literatura na Świecie*: 8–9, ss. 157-162.
- HOESICK, FERDYNAND (1923), *Paryż*, Kraków: Gebethner i Wolff.
- JAKÓBCZYK, STANISŁAW (2000), *Paryż Polaków*, Poznań: Kurpisz.
- KALEMBKA, SŁAWOMIR (2003), *Wielka Emigracja 1831-1863*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- NIÉPOVIÉ, GAËTAN (1840), *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale, Paris*: C. Gosselin, online: *Gallica*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6381040z?rk=21459;2> [dostęp: 27.12.2019].
- NOWACZEWSKI, ARTUR (2011), *Szlifybruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.



- ODROWĄŻ-PIENIĄŻEK, JANUSZ (1973), 'Podwójne życie paryskie Kajetana Niepowie. Wstęp', w: Karol Frankowski, *Moje wędrówki po obczyźnie. Paryż*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- REWERS, EWA, red. (1999), *Przestrzeń, filozofia i architektura: osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- ŚWIERCZEWSKA, BEATA (2014), *W poszukiwaniu tożsamości, czyli pieszo po miejskim bruku. Flâneur i flânerie na przestrzeni dziejów*, Opole: Oficyna Wydawnicza Politechniki Opolskiej.
- ZDRADA, JERZY (1987), *Wielka Emigracja po Powstaniu Listopadowym*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- ZDROJEWSKI, OLGIERD (1946), *Pamiętki polskie w Paryżu*, Paryż: YMCA.



# Robinson czy heroiczny męczennik? O dwóch wersjach najświetniejszej książki Ferdynanda Ossendowskiego

ELŻBIETA KOZIOŁKIEWICZ

Uniwersytet Jagielloński  
elzbieta\_koziolekiewicz@op.pl

## Wprowadzenie

Twórczość literacka Ferdynanda Ossendowskiego (1876-1945) wyrastała z podróży, przygody, doświadczania przyrodniczej i kulturowej różnorodności. Jedną z jego pierwszych publikacji powstała pod wpływem krótkiego pobytu w Indiach, gdzie trafił w czasach studenckich, pracując w wakacje jako pisarz okrętowy (Michałowski 2004: 13). Choć w latach dwudziestych – okresie największej popularności – równoległe z relacjami z wędrówek po Azji i Afryce przygotowywał teksty dla młodego odbiorcy, powieści historyczne i obyczajowe (których akcja rozgrywa się często w egzotycznej scenerii), to podróżopisarstwo przynosiło mu największy rozgłos i stanowiło jego specjalność. Wydanie *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* – rodzimej wersji jego anglojęzycznego bestsellera *Beasts, Men and Gods* – poprzedziła seria odczytów na ten sam temat – „z podróży przez centralną Azję” (Polona.pl 1923a)<sup>1</sup>. Zimą i wiosną 1923 roku

<sup>1</sup> Problem amerykańskiej i polonizacji tekstu Ossendowskiego, a także okoliczności jego powstania i relację autora z Lewisem Stantonem Palenem omawiam również w artykule przeznaczonym do francuskiego czasopisma slawistycznego „Slovo” (Koziołekiewicz, w przygotowaniu).

warszawiacy mieli okazję posłuchać między innymi o *Echach tajemniczego Tybetu*, *Tajemnicach Azji* i *Nieznanych szlakach polskiego męczeństwa*, a z korespondencji Ossendowskiego wynika, że podobne spotkania odbywały się już wiosną 1922 roku, niedługo po jego przyjeździe ze Stanów do Polski (Michałowski 2004: 84). Tym sposobem zaistniał on jako znawca Azji i wytrawny podróżnik, jeszcze zanim szersza publiczność mogła ocenić jego sztukę literacką.

Popularnością cieszyła się zarówno pierwsza, najśłynniejsza książka o tematyce azjatyckiej, jak i kolejne pozycje poświęcone tamtejszym przeżyciom autora. Gdy ukazała się najpóźniejsza z nich, tom szkiców *Od szczytu do otchłani* (relacja z działalności politycznej Ossendowskiego na Dalekim Wschodzie w roku 1905 i jej więziennych konsekwencji), pisarz od dawna miał już obrany nowy kierunek. Wraz z niedawno poślubioną drugą żoną Zofią udał się przez Hiszpanię do Afryki Północnej. Wyprawa obejmowała wybrzeże atlantyckie, Maroko, Algierię i Tunis; zaowocowała licznymi tekstami podróżniczymi i powieściowymi (Michałowski 2004: 121). Wydane w 1931 roku *Gasnące ognie: podróż po Palestynie, Syrii, Mezopotamii* zamknęły etap dalekich wypraw Ossendowskiego. Podróżowanie, obok literatury, stało się jednak jego zawodem – w latach trzydziestych współpracował z Orbisem jako autor przewodnika *Szlaki turystyczne* i „kierownik” wycieczek, między innymi do Puszczy Białowieskiej i Rumunii (Michałowski 2004: 190-191). Bez powodzenia starał się o wyjazd do Argentyny, oferując tworzenie poczytnych książek o tym kraju i jego zwyczajach oraz powieści „o najbardziej zasłużonych rodzinach argentyńskich” (Michałowski 2004: 196).

Podobną propozycję złożył belgijskiemu konsulowi w Kongo; pracę w administracji kolonialnej zamierzał połączyć z napisaniem książki, „aktywnej propagandy wysiłku kolonialnego Belgii” (Michałowski 2004: 200). Szczęśliwie do realizacji projektu nie doszło, Belgowie nie zdecydowali się zatrudnić urzędnika-propagandzisty. Lata przedwojenne spędził podróżując po Polsce. Felietony z wędrówek po ziemiach południowo-wschodnich, publikowane najpierw w prasie, zebrano w okazałych tomach serii „Cuda Polski” (Michałowski 2004: 265). Ze względu na najpopularniejsze niepodróżnicze dzieło Ossendowskiego – biografię Lenina, elektryzującą ujęciem tematu, ale raczej pozbawioną walorów artystycznych (Piotrowski 1996: 148) – do 1989 roku jego utworów niemal nie wydawano. Współczesne wznowienia obejmują zarówno relacje z podróży, jak i powieści młodzieżowe, obyczajowe i historyczne.

Począwszy od wyprawy afrykańskiej, pisarz podróżował z myślą o późniejszym wykorzystaniu przeżyć i spostrzeżeń w tekstach. Zdaniem biografą

Ossendowskiego, Witolda Michałowskiego, ekspedycję poprzedziły gruntowne studia nad regionem (Michałowski 2004: 116). Specyfika książek azjatyckich była inna. Powstawały w oparciu o notatki i wspomnienia, niektóre dość odległe (*W ludzkiej i leśnej kniei* to powrót do syberyjskich i dalekowschodnich wypraw badawczych autora z czasów uniwersyteckich na początku wieku). Ossendowskiemu pomagało na pewno wcześniejsze doświadczenie literackie; za materiał do *Od szczytu do otchłani* posłużył mu własny utwór opublikowany w 1911 po rosyjsku, jeden z wielu napisanych w tym języku (Michałowski 2004: 20; 100).

### Amerykański bestseller w Polsce

*Beasts, Men and Gods* Ossendowski przygotowywał do druku w niewielkim odstępce czasu od przedstawionych w książce wydarzeń – pierwsze wydanie pochodzi z sierpnia 1922 roku<sup>2</sup>, relacjonowana ucieczka z bolszewickiej Rosji zakończyła się niecały rok wcześniej (do Tokio pisarz dotarł we wrześniu 1921, do Ameryki wypłynął pod koniec października; Michałowski 2004: 81; 78). Zachowały się notatki dotyczące wybranych momentów azjatyckiej włóczędzy, w tym epizodów nieujętych ani w wersji angielskiej, ani w polskiej (Michałowski 2004: 50-56). Nie sposób określić, czy stanowiły one tylko dziennik, czy miały ułatwić późniejsze literackie opracowanie doświadczeń. W jednej ze scen utworu bohater-narrator pyta barona Ungerna, czy będzie mógł napisać książkę o tym, co widział w rządzonej przez niego Urdze (Ossendowski 1923: 288). Rozumuje więc jak pisarz, jednocześnie – być może – budując w sobie pocieszające przekonanie, że przeżyje i osiągnie cel wędrówki.

W Stanach nie myśli jednak od razu o realizowaniu tamtego zamiaru, potrzebuje pieniędzy i sądzi, że zarobi je, publikując artykuły naukowe o Mongolii. O pomoc w tłumaczeniu zwraca się do poznanego na statku urzędnika i dyplomaty, Lewisa Stantona Palena. Amerykanin przekonuje, że książka o ucieczce przez Azję, starciach z bolszewikami i tajemnicach lamaickich klasztorów sprzeda się znacznie lepiej (Palen 1924). Istnieją dowody na to, że *Beasts, Men and Gods* nie tylko zostało przez Amerykanina przełożone czy skorygo-

<sup>2</sup> Taką datę podaje w książce amerykański wydawca; „przełom 1921 i 1922”, o którym pisze Michałowski, to raczej błędna data (Michałowski 2004: 79).

wane językowo, ale stanowiło rezultat współpracy Ossendowskiego i Palena (Koziółkiewicz; publikacja w przygotowaniu); z korespondencji między nimi wynika, że początkowo obaj mieli figurować na okładce jako autorzy (Palen 1925a). Sprawę wkładu Amerykanina omawiano w kontekście oskarżeń o nieścisłości i plagiat, jakie ściągnął na siebie niezwykle popularny utwór<sup>3</sup>.

Polscy badacze skwapliwie przypisali Palenowi (ewentualnie wydawcom) odpowiedzialność za prawdopodobnie fałszywy cytat w motcie (Piskozub 2014: 11-12) i przejęcie z innej publikacji ostatniego rozdziału całości (Michałowski 2004: 97-98). Zwłaszcza drugi zarzut wydaje się niesłuszny: do plagiatu najpewniej doszło, ale raczej nie popełnił go Amerykanin (Koziółkiewicz; publikacja w przygotowaniu). W dotychczasowych badaniach zabrakło natomiast komentarza na temat różnic między angielską a polską wersją relacji, wynikających zapewne po części z rad, sugestii czy nawet przeróbek Palena, z drugiej zaś strony z indywidualności twórczej Ossendowskiego. Polak miał dobry powód, żeby starać się o uznanie amerykańskich czytelników – pieniądze były mu potrzebne, by sprowadzić z Rosji ówczesną żonę, Annę (Palen 1924). Po roku, z racji dystansu i upływu czasu, nie identyfikował się jednak w pełni z amerykańskim „oryginałem” swojej opowieści. Z tego powodu polskie wydanie różni się pod wieloma względami, nie tylko tytułem, zmodyfikowanym i uzupełnionym o podtytuł, który uwypukla podrózniczy charakter utworu: *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów: (konno przez Azję Centralną)*. Ossendowski wprowadził również wiele zmian w samym tekście, w niektórych rozdziałach usunął lub dodał nawet wielozdaniowe fragmenty, odwrócił też kolejność kilku dłuższych i krótszych części.

Jego relacja istnieje zatem w dwóch głównych wersjach. Pierwszą można określić jako międzynarodową – to amerykański pierwodruk oraz powstałe w oparciu o niego przekłady – niemal wszystkie obcojęzyczne wersje utworu (wydaje się, że tylko wersja czeska z 1925 roku była tłumaczona z języka polskiego). Drugą jest wersja rodzima, przygotowana przez Ossendowskiego niezadowolonego z ostatecznego kształtu *Beasts, Men and Gods* (czy przynajmniej deklarującego niezadowolenie w kontaktach z Palenem). Amerykanin skarżył się w liście do Ossendowskiego, że ten niesprawiedliwie ocenia jego pracę:

<sup>3</sup> Oburzenie było powszechne, ponieważ rzekomy autentyzm książki był jednym z czynników, które zadecydowały o jej powodzeniu (Michałowski 2004: 92-99; Piskozub 2014).

Czuję głęboki żal na myśl, że mimo naszej współpracy nad innymi tomami nieustająco sądzi Pan, że błędy wynikały z mojej redakcji i że finalne wersje tekstów miały jakość niższą niż ukończony produkt, innymi słowy, ogromnie żałuję, że postrzega Pan moją pracę w ten sposób (Palen 1925b)<sup>4</sup>.

Co ważne, jeśli wierzyć powyższej parafrazie Palena (w archiwach Ossendowskiego nie zachowały się jego odpowiedzi do Amerykanina), zarzuty dotyczyły kwestii literackich i „jakości”, a nie rzetelności czy posądzeń o plagiat. Z listów wynika, że formułując krytyczne uwagi, Ossendowski używał mocnych słów, gdyby więc uważał, że to z powodu działań współpracownika oskarżano go o oszustwo, napisałby o tym wprost. Palen wspomina tylko o „błędach”, co każe przypuszczać, że Polak nigdy nie obarczył go odpowiedzialnością za nieuczciwe wykorzystanie cudzego tekstu.

Opowieść o ucieczce z ogarniętej rewolucją Syberii zdobyła rozgłos w Stanach Zjednoczonych (dwadzieścia cztery wydania w niecałe dwa lata od premiery), Europie (przekłady na co najmniej dziesięć języków między latami 1923-1925) i Polsce (adaptacja sceniczna w 1924 roku, która jednak okazała się klapą; Michałowski 2004: 100; 102). Współcześnie, ze względu na przejście utworu do domeny publicznej, obie wersje: angielska i polska są chętnie wznawiane, znajdują się w bibliotekach internetowych, takich jak Wolne Lektury i Project Gutenberg, za darmo jest też w sieci dostępne *Beasts, Men and Gods* w formie amatorsko nagranych audiobooka. Jednakże – o czym nie było do tej pory mowy – odbiorcy wersji międzynarodowej i rodzimej mają do czynienia z dwoma różnymi tekstami o odmiennie rozłożonych akcentach, w których inaczej przedstawiony jest charakter podróży, niektóre wydarzenia, a wreszcie sam bohater-narrator.

## Humor i awantury

Aleksandra Kijak, opierając się tylko na polskiej wersji, słusznie zwróciła uwagę na wielogatunkowość opowieści, składającej się z elementów „utworu wspomnieniowego, biografii (w partiach poświęconych baronowi Ungern von

<sup>4</sup> Przekład własny za: „It is a matter of deep regret that, after the work we did together on other volumes, you should repeatedly infer that the errors were due to my composition and the final texts were derogatory to the quality of the finished product, in other words, I regret terribly that my work is thus looked upon by you”.

Sternberg), autobiografii, traktatu naukowego (zoologiczno-historycznego), pamfletu politycznego, powieści przygodowej, baśni, przepowiedni” (Kijak 2010: 56). Zmiennością odznacza się również ton narracji, oscylujący pomiędzy grozą, dramatyzmem i mistycyzmem a rzadkim, rozładującym napięcie humorem. Czytelnika polskiego i angielskiego mają przerazić podobne fragmenty: o wszechobecności śmierci przypominają opisy okaleczonych zwłok oraz informacje, że bohaterowie ukazani po raz pierwszy kilka rozdziałów wcześniej, już nie żyją. Komizm wypowiedzi to zwykle konsekwencja żartobliwego ujęcia niekoniecznie zabawnych spraw:

To doprawdy wielkie szczęście, że u bolszewików gubernatorem jest dziś ten, który wczoraj był niczego nie wartym szewcem, a naukowcy zamiatają ulice lub sprzątają stajnie czerwonej kawalerii. Mogę rozmawiać z bolszewikami, bo nie wiedzą, jaka jest różnica między „dezynfekcją” a „dyfterytem”, „antracytem” a „apendicitem” i mogę wmówić im wszystko, łącznie z tym, że mają nie pakować we mnie kulki (Ossendowski 1922: 36)<sup>5</sup>.

Występuje on w obu wersjach, choć szelmowski optymizm tego konkretnego fragmentu został w polszczyźnie nieco stłumiony: „[...]oni nie odróżniają »dezynfekcji« od »influency« i »antracytu« od »apendicitu«. W nich można wszystko wmówić, dopóki nie wypuszczą kuli z rewolweru...” (Ossendowski 1923: 41). Wydaje się jednak, że ogólnie humor *Beasts, Men and Gods* ma częściej charakter ironiczny i nie zawsze zostaje przez Ossendowskiego zachowany w późniejszym tekście:

Iwan napił się z butelki odziedziczonej po żołnierzach [odziedziczył ją jako ich zabójca – E.K.] (Ossendowski 1922: 13)<sup>6</sup>.

Podczas kolacji Iwan napił się spirytusu z flaszki, „pożyczonej” od jednego z czerwonych żołnierzy, którą był upolował [...] (Ossendowski 1923: 18).

<sup>5</sup> Przekład własny za: „It is great good fortune that among the Bolsheviki the good-for-nothing shoemaker of yesterday is the Governor of today and scientists sweep the streets or clean the stables of the Red cavalry. I can talk with the Bolsheviki because they do not know the difference between 'disinfection' and 'diphtheria,' 'anthracite' and 'appendicitis' and can talk them round in all things, even up to persuading them not to put a bullet into me”.

<sup>6</sup> Przekład własny za: „Ivan drank from the bottle inherited from the soldiers”.



To rosyjski Kałmuk, który za propagandę na rzecz niepodległości swego ludu zwiedził za cara wiele rosyjskich więzień i, z tej samej przyczyny, zyskał nowe doświadczenia za bolszewików (Ossendowski 1922: 115)<sup>7</sup>.

[...] rosyjski Kałmuk, który za propagandę niezależności Kałmuków przeszedł więzienie przy carach i za to samo przy sowietach [...] (Ossendowski 1923: 132).

Dowcip i lekkość oryginału gubią się w dopowiedzeniach, które w zestawieniu z pierwotną wersją sprawiają wrażenie niepotrzebnych.

*Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* zawiera za to scenę bawiącą komizmem sytuacji i różnicami kulturowymi oraz wprowadzającą nietypowy dla całości dystans wobec cierpień bohatera-narratora, zupełnie wcześniej nieobecny:

— To dobrze! — cieszył się mój lekarz-lama, wypijając dziesiątą miseczkę herbaty.  
— Leki działają! W duchu życzyłem mu wszelkich klęsk europejskich i mongolskich; biegałem, siadałem, aby za chwilę znowu się porwać z miejsca i rozpocząć chodzenie, raczej gonitwę, chwytając się co chwila za nogę i grzbiet. Tak przeszła noc (Ossendowski 1923: 243).

Wkrótce poczułem kołatanie serca, po którym ból jeszcze się nasilił. Znowu nie zmrużyłem oka przez całą noc, ale kiedy słońce wstało, ból momentalnie ustąpił [...] (Ossendowski 1922: 217)<sup>8</sup>.

Akcja opowieści Ossendowskiego zaczyna się, gdy narrator opuszcza Krasnojarsk, w którym grozi mu aresztowanie, a kończy się przybyciem do Pekinu. Zaskakuje nieco fakt, że wydarzenia nie zostały w obu wersjach przedstawione w tej samej kolejności. W *Beasts, Men and Gods* najważniejsze są losy opowiadającego je bohatera: dwie długie reportersko-kulturoznawcze partie poświęcone postaci Żywego Buddy i legendzie o podziemnym królestwie umieszczono dopiero po wyjaśnieniu, jak autorowi udało się bezpiecznie dotrzeć do

<sup>7</sup> Przekład własny za: „He is a Russian Kalmuck, who because of his propaganda work for the independence of the Kalmuck people made the acquaintance of many Russian prisons under the Czar and, for the same cause, added to his list under the Bolsheviks”.

<sup>8</sup> Przekład własny za: „I soon felt a stimulated palpitation of the heart, after which the pain became even sharper. Again I spent the night without any sleep but when the sun arose the pain ceased instantly [...]”.

celu wędrówki. W *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* obszerna charakterystyka dostojnika religijnego i jego otoczenia pojawia się wcześniej, kiedy Ossendowski składa Żywemu Buddzie wizytę. Przygodowy wymiar relacji ustępuje więc miejsca wejrzeniu w obcą kulturę, której ukazanie jest dla autora istotniejsze niż dbałość o tempo narracji i skonstruowanie dynamicznej opowieści.

W kilku innych fragmentach polskiego tekstu znalazły się dodatkowe opisy lokalnych zwyczajów (mongolskich narodzin i wychowania dziecka), świątynnej architektury czy Wielkiego Muru. Inne podobne uzupełnienie zostaje wprowadzone w charakterystyczny sposób:

**Nie można pominąć** [podkreślenie – E.K.] jednego bardzo ciekawego zjawiska historycznego, które rzuciło się nam w oczy podczas podróży brzegami Jeniseju, Tuby i Amyłu. Prawym brzegiem Jeniseju, a zatem brzegami Tuby i Amyłu, ukryty w gęstych krzakach i leśnych zaroślach, ciągnie się nieskończenie długi szlak nieznanymi mogił. Chłopi syberyjscy nazywali je „czudzkimi mogiłami”, czyli mogiłami nieznanymi ludzi (Ossendowski 1923: 44).

W angielskiej wersji „czudzkich mogił” jednak brak, gdyż zjawiska historyczne mają w niej nieco inną rangę, rzadziej wysuwają się na pierwszy plan. Przygotowując polskie wydanie, Ossendowski nie uwzględnił natomiast cytatu ukazującego Mongolię jako krainę tajemnic i wiary w istoty nadprzyrodzone:

— Tu mieszkają demony Adairu, które toczą wieczną wojnę z demonami z Mureń — wyjaśnił Mongoł. — Istotnie — pomyślałem — jeśli w prozaicznej Europie współcześni nam mieszkańcy wsi wierzą, że te płomienie [błędne ognie – E.K.] to jakieś dzikie czary, z pewnością w krainie tajemnic muszą one dowodzić co najmniej wojny między demonami dwóch sąsiednich rzek! (Ossendowski 1922: 146)<sup>9</sup>.

Niezwykłe przeżycia i niebezpieczeństwa, jakie stają się udziałem bohatera-narratora, często mają wręcz sensacyjny przebieg. Wiele z nich pojawia się w obu wersjach w podobnej postaci, ale dwa epizody znacznie skrócone

<sup>9</sup> Przekład własny za: „Here dwell the demons of Adair, who are in perpetual war with those of Muren» explained the Mongol. »Indeed,« I thought, »if in prosaic Europe in our days the inhabitants of our villages believe these flames to be some wild sorcery, then surely in the land of mystery they must be at least the evidences of war between the demons of two neighboring rivers!«”.

i pozbawione oryginalnego napięcia sprawiają, że *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* ma mniej awanturniczy charakter. Potyczka z nieznanymi jeźdźcami, rozpisana wcześniej dość szczegółowo na moment spostrzeżenia, próbę kontaktu, atak ze strony nieznamomych i ich odjazd, w tekście angielskojęzycznym zakończona została dramatycznym podsumowaniem: „Kim mogli być? Nie dowiedzieliśmy się nigdy, a jakże odmienny wpływ mogliby wyrzucić na nasze życie, gdyby ich strzały były celne! [*Who could they have been? We never found out; yet what a different relationship they might have borne to our lives, had their shots been true!*]” (Ossendowski 1922: 153). Inaczej jest w wersji polskiej: epizod zostaje opisany jak niemal rutynowe spotkanie na trakcie uczęszczanym przez bolszewików, bandytów i nie wiedzieć kogo jeszcze: „[...] naraz z poza [pisownia oryginalna – E.K.] zakrętu górskiego wysunęło się dwóch jeźdźców, którzy, spostrzegłszy nas, natychmiast zawrócili konie. Krzyknęliśmy na nich, aby podjechali, lecz w odpowiedzi dostaliśmy dwa strzały karabinowe. Nie dowiedzieliśmy się nigdy, kto byli ci dwaj jeźdźcy” (Ossendowski 1923: 167). Beznamiętna lapidarność polskiej wersji ostatecznie mocniej kreuje atmosferę niepewności i wiecznego zagrożenia, na które bohaterowie zdążyli już nieco zobojętnieć, jest jednak niewątpliwie mniej dynamiczna, mniej „filmowa”.

W powyższym przykładzie różnica tkwi w sposobie zrelacjonowania wypadków – o tych samych faktach pisze się inaczej. W kolejnym fragmencie to wydarzenia przedstawione w angielskim i polskim tekście diametralnie się różnią:

Od razu pojąłem niebezpieczeństwo. Sipajłow mógł podłożyć w moim bagażu, co zechciał, a potem mnie oskarżyć. Z moim starym druhem agronomem ruszyliśmy natychmiast do Sipajłowa, gdzie on został przy drzwiach, a ja wszedłem i zostałem powitany przez tego samego żołnierza, który przyniósł nam kolację. Sipajłow przyjął mnie od razu. W odpowiedzi na moją skargę odparł, że to pomyłka i poprosiwszy, żebym chwilę zaczekał, wyszedł. Czekałem pięć, dziesięć, piętnaście minut, ale **nikt nie przyszedł** [podkreślenie – E.K.]. Zapukałem do drzwi, ale **nikt nie odpowiedział** [podkreślenie – E.K.]. Wtedy postanowiłem iść do barona Ungerna i ruszyłem do wyjścia. **Drzwi były zamknięte** [podkreślenie – E.K.]. Spróbowałem otworzyć drugie i okazało się, że i te są zamknięte. **Byłem w pułapce!** [podkreślenie – E.K.] Chciałem gwizdnąć, żeby powiadomić przyjaciela, ale właśnie wtedy zauważyłem na ścianie telefon i zadzwoniłem do barona Ungerna. Po kilku minutach pojawił się razem z Sipajłowem. „Co to ma znaczyć?” — spytał Sipajłowa surowym, groźnym

tonem i nie czekając na odpowiedź, uderzył go taszurem tak, że tamten upadł. Wyszliśmy i generał kazał przynieść moje bagaże (Ossendowski 1922: 253-254)<sup>10</sup>.

Zaniepokoiłem się bardzo, gdyż Sipajłow mógł podłożyć mi jakieś papiery, które oddałyby mi w ręce kata Czystiakowa, lecz od gospodarza dowiedziałem się, że moje rzeczy były przyniesione do Sipajłowa w chwili, gdy był u niego baron. Na widok tego, co się dzieje, Ungern straszliwie wybuchnął, uderzył Sipajłowa taszurem i kazał natychmiast odstawić rzeczy z powrotem (Ossendowski 1923: 287).

Sytuacja zagrożenia w pierwotnej wersji tekstu, akcentująca przeżycia narratora, zmienia się w zdystansowaną opowieść o mniej emocjonującym, a nawet nieco komicznym zajściu. Knujący przeciwko bohaterowi Sipajłow źle planuje podstęp i zostaje skarcony trochę jak niesforny uczeń, który spłatał figla. Angielska wersja również ośmiesza przeciwnika autora (zapomnieć o telefonie!), ale przedstawia też narastające stopniowo zdenerwowanie tymczasowego więźnia i świadomość zagrażającego mu niebezpieczeństwa. Proste rozwiązanie kontrastuje z początkowymi emocjami i rozładowuje napięcie: zabieg ten w wersji polskiej zostaje jednak usunięty i zastąpiony krótszą relacją, a ze względu na odmienny przebieg wydarzeń, w *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* nie ma też miejsca na ukazanie lojalności agronoma i braterskiej więzi między mężczyznami.

## Odyseja męczeństwa

Wspólny element otwierający relację – ucieczka z Syberii – został w obu wersjach przedstawiony w innym świetle. W *Beasts, Men and Gods* zagro-

<sup>10</sup> Przekład własny za: „I at once understood the danger. Sepailoff could place anything he wanted in my luggage and afterwards accuse me. My old friend, the agronome, and I started at once for Sepailoff's, where I left him at the door while I went in and was met by the same soldier who had brought the supper to us. Sepailoff received me immediately. In answer to my protest he said that it was a mistake and, asking me to wait for a moment, went out. I waited five, ten, fifteen minutes but nobody came. I knocked on the door but no one answered me. Then I decided to go to Baron Ungern and started for the exit. The door was locked. Then I tried the other door and found that also locked. I had been trapped! I wanted at once to whistle to my friend but just then noticed a telephone on the wall and called up Baron Ungern. In a few minutes he appeared together with Sepailoff. »What is this?« he asked Sepailoff in a severe, threatening voice; and, without waiting for an answer, struck him a blow with his tashur that sent him to the floor. We went out and the General ordered my luggage produced”.

zenie aresztowaniem brzmi bardziej jak niedogodność niż wyrok śmierci: „Pewnego ranka, gdy wyszedłem spotkać się z przyjacielem, otrzymałem nagle wieści, że dwudziestu czerwonych żołnierzy otoczyło mój dom, żeby mnie aresztować i że muszę uciekać [*One morning, when I had gone out to see a friend, I suddenly received the news that twenty Red soldiers had surrounded my house to arrest me and that I must escape*]” (Ossendowski 1922: 4). Sytuacja jest niebezpieczna, komitety rewolucyjne określono w narracji jako bardziej krwawe i straszliwsze niż inkwizycja, jednak bohater opuszcza Krasnojarsk sprawnie – wyrusza w tajgę na wygnanie, ale i na spotkanie przygody: „Tego dnia stałem się prawdziwym traperem, lecz nigdy nie śniło mi się nawet, że ta rola przypadnie mi na tak długo [*From this day I became a genuine trapper but I never dreamed that I should follow this role as long as I did*]” (Ossendowski 1922: 4).

Tymczasem *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* rozpoczyna się w tonie tragicznym:

Z kilku Polakami układaliśmy plan ucieczki [...], lecz wypadki zmieniły nasze zamysły. Znajomi moi zostali aresztowani i umarli na tyfus plamisty w więzieniu, a grupa katów bolszewickich przybyła po mnie i, wypadkowo nie zastawszy mnie w domu, uczyniła na mnie zasadzkę (Ossendowski 1923: 9).

Kontrast jest uderzający – spotkanie z przyjacielem zastępuje informacja o śmierci znajomych, w świetle której nie zaskakuje zamiana stosunkowo neutralnych „czerwonych żołnierzy” na „katów bolszewickich”.

Aleksandra Kijak zwraca uwagę na zastosowany w początkowych rozdziałach schemat robinsonady (Kijak 2010: 59). Jest on faktycznie obecny w obu relacjach, ale w polskiej, którą zajmowała się badaczka, przełamano go wyraźnie topiką męczeństwa, zapowiedzianą już w pierwszych akapitach cytowanym wyżej zdaniem. Do tego tonu nie pasuje angielski fragment, w którym mięso upolowanego niedźwiedzia porównuje się do delikatnych sufletów z luksusowej „niedźwiedziej” restauracji Medved w Petersburgu, dlatego w *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* pojawia się tylko stwierdzenie, że zwierzę było smaczne. Oryginalny opis późniejszego chronologicznego, trudnego etapu podróży zostaje uzupełniony o obraz poranionych ciał i jednoznaczna ocenę wędrówki jako męczeńskiej:

Po drodze ukrywaliśmy się przed ludźmi, robiliśmy krótkie popasy w najbardziej opuszczonych miejscach, tygodniami żywiliśmy się jedynie surowym, zamrożonym mięsem, by nie przyciągnąć dymem ogniska niczyjej uwagi. Ilekroć musieliśmy kupić owcę lub wołu dla naszego zaopatrzenia, wysyłałiśmy tylko dwóch nieuzbrojonych ludzi [...] (Ossendowski 1922: 85)<sup>11</sup>.

Szliśmy, ukrywając się przed ludźmi, robiąc jak najkrótsze i najniezbędniejsze popasy w najdzikszych miejscowościach, żywiąc się surowym mięsem, aby dymem ogniska nie zwabiał do siebie tubylców, **a na popasach nocnych, odrywając ubranie od pozbawionego skóry, krwawiącego się ciała, walcząc uporczywie i bezowocnie ze zjadającymi nas pasożytami. Była to Odyseja męczeństwa** [podkreślenie – E.K.]. Gdy musieliśmy zdobywać barana lub byka dla naszej „intendencji”, posyłałiśmy tylko dwóch nieuzbrojonych ludzi [...] (Ossendowski 1923: 100).

W *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* surowe mięso, pojawiające się w oryginale czysto informacyjnie, staje się pierwszym ogniwem upiornego łańcucha pokarmowego. „Pozbawieni skóry”, poranieni ludzie niepokojąco upodabniają się do krwistego pożywienia i sami są przez coś zjadani. Niemożność przygotowania posiłku w cywilizowany sposób symbolicznie strąca bohaterów do świata, w którym przypada im rola i myśliwych, i zwierzyny.

„Odyseja” sugeruje dom jako cel i rzeczywistość w polskiej wersji bohater mówi o pragnieniu dotarcia do Polski. Kontrastuje to z angielskim tekstem, w którym w narracji wspomniano tylko o bezpiecznym schronieniu:

Mój najdawniejszy towarzysz i ja przygotowaliśmy się, by kontynuować naszą podróż przez mongolskie równiny i napotykać wszelkie dalsze przygody i niebezpieczeństwa, z którymi przysłoby nam się mierzyć podczas ucieczki **w bezpieczne miejsce** [podkreślenie – E.K.] (Ossendowski 1922: 97)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Przekład własny za: „We hid from the people as we journeyed, made short stops in the most desolate places, fed for whole weeks on nothing but raw, frozen meat in order to avoid attracting attention by the smoke of fires. Whenever we needed to purchase a sheep or a steer for our supply department, we sent out only two unarmed men [...]”.

<sup>12</sup> Przekład własny za: „My original companion and I prepared to continue our journey over Mongolian plains with whatever further adventures and dangers might come in the struggle to escape to a place of safety”.

[...] ja zaś wraz z agronomem podróżowałem w dalszym ciągu przez Mongolję i przechodziłem nowe, niebezpieczne i tajemnicze dla Europejczyka przygody, **dążąc wytrwale do ojczyzny** [podkreślenie – E.K.] (Ossendowski 1923: 116)<sup>13</sup>.

W *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* wyeksponowana zostaje nie tylko polskość autora<sup>14</sup>, Ossendowski dodał też informacje o polskiej narodowości lub pochodzeniu innych postaci, w tym swojego wiernego towarzysza agronoma. Pisząc z myślą o amerykańskich odbiorcach, autor pomijał bowiem wątki osadzające opowieść w narodowym kontekście i historii zesłań na Syberię. Wiedział jednak, że będą one interesujące dla rodaków i uwzględniał je już w odczytach wygłaszanych w Warszawie przed wydaniem książki. W programie wystąpienia, zatytułowanego *Przez kraj żywych bogów i szatanów*, znajdują się punkty „Córka powstańca z r. 1863” i „Potomek hr. Przeddzieckich — rosyjski chłop” (Polona.pl 1923b). Oba znalazły rozwinięcie w polskiej wersji relacji, uzupełnionej również o scenę odkrycia nad brzegiem rzeki grobu oznaczonego inicjałami KR i podobizną jednogłowego orła. W notatniku z podróży Ossendowski zapisał: „Może to Polak tu leży? Ile polskich kości tak porzrzucał los po świecie?!” (Michałowski 2004: 54), a w tekście przygotowanym na potrzeby rodzimego odbiorcy zamienił to przypuszczenie w pewność i dodał do opisu symbol religijny: „Jednogłowy orzeł i krzyż mówi o śmierci Polaka” (Ossendowski 1923: 59).

### Amerikanizacja i polonizacja relacji Ossendowskiego

Na polonizację utworów pisarza zwracał już uwagę Władysław Kotwicz, sugerując, że pojawiające się w *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* oraz w zbiorze opowiadań *Nieznany szlakiem* (1924) wątki polskie są niewiarygodne i musiały zostać przez autora zmyślone. Chodziło o fragmenty przedstawiające niezwykle dokonania Polaków zamieszkałych w Azji, między innymi polskiej

<sup>13</sup> Inny podobny przykład: „Tatarzy przyjmowali nas uprzejmie, karmili i dawali nam przewodników, przedsiębiorąc dla nas wywiady, abyśmy nie trafili na jaki czerwony patrol. Otwarcie mówiliśmy, że uciekamy z Rosji do naszej ojczyzny, która jest też ojczyzną dla wielu Tatarów, obywateli wolnej Polski” (Ossendowski 1923: 37).

<sup>14</sup> Widać to chociażby w słowach: „Jestem synem wolnego i walecznego narodu i nie mam zwyczaju drzeć przed kimkolwiek” (Ossendowski 1923: 188).

branki-żony chana (odczyt „Nieznane szlaki polskiego męczeństwa” zawierał punkt „Polska branka – władczynią Azji”; Polona.pl 1923c) czy studenta medycyny, który wyleczył kolonię trędowatych (Kotwicz 1972: 162).

„Nieheroiczne” postaci pochodzenia polskiego, zapewne autentyczne, funkcjonują natomiast w tekście inaczej: nie służą budowaniu legendy czy podsycaniu dumy narodowej, ale nadają odwiedzanym przez bohatera-narratora odległym miejscom pewnej swojskości i czynią je dodatkowo interesującymi dla czytelników. Już proponując warszawskiej publiczności wspomniany wyżej odczyt, Ossendowski wiedział, że historie polskich zesłańców czy osiedleńców przyciągną uwagę odbiorców.

Amerykanom z kolei musiały schlebiać słowa jednego z urgijskich dostojników religijnych, w wersji angielskiej wzmocnione odautorskim apelem o oświecenie Mongołów:

Bardzo cenił geniusz twórczy Amerykanów i powiedział mi: „Kiedy pojedziesz do Ameryki, poproś Amerykanów, by przyjechali tutaj i wyprowadzili nas z otaczającej nas ciemności. Chińczycy i Rosjanie zgotują nam klęskę i tylko Amerykanie mogą nas uratować” [ciąg dalszy tylko w *Beasts, Men and Gods* – E.K.]. Z głęboką satysfakcją przekazuję prośbę owego wpływowego Mongoła, Chubiłgana, i popieram jego apel do narodu amerykańskiego. Czy nie uratujecie tego uczciwego, niezepsutego, lecz ciemnego, omamionego i prześladowanego ludu? Nie powinno się pozwolić Mongołom zginąć, gdyż w duszach mają wielkie pokłady sił moralnych. Uczynicie z nich ludzi oświeconych, wierzących w prawdy ludzkości, nauczcie ich korzystać z bogactwa ich ziemi, a pradawny lud Dżyngis Chana pozostanie na zawsze waszymi wiernymi przyjaciółmi (Ossendowski 1922: 201)<sup>15</sup>.

Wydaje się jednak, że przywołany cytat to nietypowy przypadek, a większość zabiegów „amerykanizujących”, usuniętych przez autora w późniejszej,

<sup>15</sup> Przekład własny za: „He had a high respect for the creative genius of the American people and said to me: »When you go to America, ask the Americans to come to us and lead us out from the darkness that surrounds us. The Chinese and Russians will lead us to destruction and only the Americans can save us«. It is a deep satisfaction for me to carry out the request of this influential Mongol, Hubilgan, and to urge his appeal to the American people. Will you not save this honest, uncorrupted but dark, deceived and oppressed people? They should not be allowed to perish, for within their souls they carry a great store of strong moral forces. Make of them a cultured people, believing in the verity of humankind; teach them to use the wealth of their land; and the ancient people of Jenghiz Khan will ever be your faithful friends”.



polskojęzycznej wersji, dotyczy warstwy językowej oraz inspiracji konwencją powieści przygodowej. W początkowych partiach *Beasts, Men and Gods* jurty i szałaszy kilkukrotnie określono słowem „tipi”. To zjawisko leksykalnej modyfikacji realiów na bliższe wyobraźni Amerykanów pojawia się również w późniejszej angielskiej książce Ossendowskiego, tym razem powstałej najpierw po polsku. W *Man and Mystery in Asia (W ludzkiej i leśnej kniei)* Palen udomowił azjatyckie równiny, używając terminu „prairie”. Ponieważ, niezależnie od tego, na płaszczyźnie tematycznej Ossendowski wykorzystał schematy westernowe (Monluçon 2018), w wersji angielskiej utwór ukazywał azjatycką egzotykę przez pryzmat znanych odbiorcom obrazów i skojarzeń.

Omówione wyżej przykłady dostosowania powieści do kultury docelowej są dość proste i może nawet przewidywalne, ale w *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* dokonano też subtelniejszych zmian w stosunku do angielskiego „oryginału”. Oba fragmenty dotyczą kwestii religijnych. Pierwszy to zapis niezwykłej wizji Ossendowskiego w buddyjskiej świątyni: na stojącym tam tronie bohater dostrzega boską postać. W pierwotnej wersji to atletyczny mężczyzna o śniadej twarzy i jasnym spojrzeniu:

Było to cudowne i niewiarygodne, ale rzeczywiście zobaczyłem tam **silną, muskularną** [podkreślenie – E.K.] postać mężczyzny o **śniadej twarzy** [podkreślenie – E.K.] i surowym, nieruchomym wyrazie ust i szczęki, uwydatnionym mocno jasnością oczu. Przez jego przezroczyste ciało spowite w białe szaty widziałem tybetańskie inskrypcje na oparciu tronu (Ossendowski 1922: 179)<sup>16</sup>.

W polskim tekście autor napisał jednak o potężnym starcu, którego oczy porównał do gwiazd, nadprzyrodzona istota została więc schrystianizowana, by przypominać Boga Ojca. Z tą sylwetką dziwnie kontrastują tybetańskie święte napisy.

Zupełnie wyraźnie widziałem **potężną postać starca** [podkreślenie – E.K.] o jarzących się, **jak gwiazdy** [podkreślenie – E.K.], oczach i mocno zaciśniętych wargach, zdradzających niezwykłą siłę woli (Ossendowski 1923: 194).

<sup>16</sup> Przekład własny za: „It was wonderful and difficult to believe but I really saw there the strong, muscular figure of a man with a swarthy face of stern and fixed expression about the mouth and jaws, thrown into high relief by the brightness of the eyes. Through his transparent body draped in white raiment I saw the Tibetan inscriptions on the back of the throne”.

Przypuszczalnie Ossendowski bał się, że rodacy posądzą go o bezbożność, jeśli – jako katolik – ujrzy w widzeniu inne bóstwo. Wydaje się, że sam autor nie miał zbyt rygorystycznego podejścia do religii, czego dowodem może być konwersja na luteranizm motywowana chęcią ponownego ożenku. Opisu buddyjskich dostojników, nigdy nie sugerował nawet rozróżnienia między ich wiarą a „słusznym” chrześcijaństwem. Musiał mieć jednak świadomość, że dla polskich odbiorców jednakowe traktowanie obu religii nie było oczywiste. Prawdopodobnie z tego powodu również w innym miejscu wycofał się z potencjalnie ryzykownego porównania Żywego Buddy do katolickich kardynałów i zastąpił to wyrażenie, sięgając po realia antycznego Rzymu z czasów pogańskich:

[...] imperator Mongolii, „Żywy Buddha”, jego świętobliwość Bogdo-Dzeptsung-Damba-Hutuhtu, Chan Mongolii Zewnętrznej. Był to tęgi starzec o nalanej, gładko ogolonej twarzy przypominającej oblicza **kardynałów rzymskich** [podkreślenie – E.K.] (Ossendowski 1922: 261)<sup>17</sup>.

[...] imperator Mongolji, „Żywy Buddha”, jego świętobliwość Bogdo-Dzeptsung-Damba-Hutuhtu-Gegeni-Chan. Był to dość otyły starzec, liczący około 70 lat, o starannie ogolonem obliczu, przypominającym dumne twarze **patrycjuszów rzymskich** [podkreślenie – E.K.] (Ossendowski 1923: 298-299).

Trudno stwierdzić, czy obecne tylko w polskiej wersji zapewnienia o nie nadużywaniu przez autora i jego towarzyszy alkoholu (ofiarowanego im przez jednego z lokalnych książąt) należy zaliczyć do tej samej kategorii autocenzury asekuracyjnej. Akapit skierowany do „moralistów i przeciwników alkoholu” (Ossendowski 1923: 82-83) mógł być pisany serio, ale mógł też być zabarwiony delikatną kpina. Niezależnie od intencji, odniesienie się do problemu oceny stosowności tego zachowania sygnalizuje, że autor liczył się z możliwością wywołania zastrzeżeń i wołał je uprzedzić. Według Michałowskiego, w tym czasie pisarz miał nadzieję na podjęcie współpracy z rządem i uzyskanie stanowiska w Azji lub Ameryce Północnej (Michałowski 2004: 90), mógł więc dążyć do stworzenia wizerunku możliwie jak najmniej kontrowersyjnego.

<sup>17</sup> Przekład własny za: „the Emperor of Mongolia, the Living Buddha, His Holiness Bogdo Djebtsung Damba Hutuktu, Khan of Outer Mongolia. He was a stout old man with a heavy shaven face resembling those of the Cardinals of Rome”.

## Wcielenia Ossendowskiego

Aleksandra Kijak komentowała autokreacyjne zabiegi autora, wskazując, że przedstawia on siebie jako osobę rozpoznawalną, uczonego, znawcę spraw politycznych i dyplomatę (Kijak 2010: 58, 63). Do tej listy należy dodać dwie role obecne już w wersji angielskiej, a podkreślone także w *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów*. Po pierwsze, narrator – jak przystało na bohatera powieści awanturycznej – przewodzi grupie uciekinierów złożonej z niego, agronoma i białych oficerów:

**Nie pozwalałem nigdy** [podkreślenie – E.K.] na żadną walkę, dopóki nie rozpoczynała jej druga strona. Nieprzyjaciele napadli na nas z zaskoczenia i **dałem moim kompanom rozkaz ataku** [podkreślenie – E.K.] (Ossendowski 1922: 76)<sup>18</sup>.

Gdy ogłosiłem towarzyszom, jaki **mam plan** [podkreślenie – E.K.], nie kryjąc przed nimi w żaden sposób jego licznych niebezpieczeństw i donkiszoterii, wszyscy odpowiedzieli bardzo szybko i krótko: **Niech pan prowadzi, pójdziemy za panem!** [podkreślenie – E.K.] (Ossendowski 1922: 84)<sup>19</sup>.

Polski tekst dodatkowo eksponuje pozycję bohatera w oddziale, ale też chęć pomocy, hart ducha i ciążącą na nim odpowiedzialność. Autor wykorzystał w tym celu różne zabiegi tekstowe, między innymi zmianę liczby z mnogiej (użytej w tekście anglojęzycznym) na pojedynczą (w polskiej wersji):

**Sądziliśmy, że będziemy tu bezpieczni** [podkreślenie – E.K.]. Widzieliśmy wiele uspokajających wskazówek (Ossendowski 1922: 60)<sup>20</sup>.

Uważałem **siebie i swoich ludzi** [podkreślenie – E.K.] za zupełnie bezpiecznych, tem bardziej, iż przemawiały za tem oznaki zewnętrzne (Ossendowski 1923: 70).

<sup>18</sup> Przekład własny za: „I had never allowed any fighting to be done until the initiative had been taken by the other side. Our enemy fell upon us unawares and I ordered my company to answer”.

<sup>19</sup> Przekład własny za: „When I announced my plan to my companions, without in any way hiding from them all its dangers and quixotism, all of them answered very quickly and shortly: »Lead us! We will follow!«”.

<sup>20</sup> Przekład własny za: „Here we thought ourselves in safety. We saw many calming indications”.

**Objasniliśmy** [podkreślenie – E.K.] cel **naszej podróży i nasz zamiar** [podkreślenie – E.K.] dotarcia przez Mongolię do najbliższego portu na Pacyfiku. Oficerowie poprosili mnie, by wziąć ich ze sobą. **Zgodziłem się** [podkreślenie – E.K.] (Ossendowski 1922: 52–53)<sup>21</sup>.

**Opowiedziałem** [podkreślenie – E.K.] o celu **mojej podróży i o moim zamiarze** [podkreślenie – E.K.] dotarcia przez Mongolię i Chiny do jakiegoś portu na Pacyfiku. Oficerowie i szeregowcy zaczęli usilnie mię prosić, abym ich wziął z sobą. Nie biorąc na siebie żadnej odpowiedzialności, **obiecując natomiast podzielić się wszystkim, co posiadam i nie porzucić w żadnej przygodzie** [podkreślenie – E.K.], zgodziłem się na ich prośby (Ossendowski 1923: 62).

Do heroizmu dobrze pasował też romans, zatem taki wątek został delikatnie zaznaczony już w *Beasts, Men and Gods*, a następnie wyraźnie rozbudowany w późniejszej wersji. W anglojęzycznym utworze wzmianki o bliskich Ossendowskiego są dość enigmatyczne – najczęściej mowa o rodzinie (*family*) i ukochanych: „Czuję, że martwisz się o **tych, których kochasz** [podkreślenie – E.K.] i chcę się za nich pomodlić [*I have the feeling that you are troubled about those whom you love, and I want to pray for them*]” (Ossendowski 1922: 179) – mówi swemu gościowi duchowny z klasztoru Narabanczi. Tylko raz bezpośrednio wspomniana zostaje żona: po ujrzeniu bóstwa siedzącego na tronie, bohater doznaje kolejnej wizji, która ma ukoić jego troskę i tęsknotę:

Zobaczyłem nieznany sobie pokój, w którym była moja rodzina, w otoczeniu ludzi, z których część znałem, innych nie. Rozpoznałem nawet suknię, którą miała na sobie **moja żona** [podkreślenie – E.K.]. Każdy rys **jej drogiej twarzy** [podkreślenie – E.K.] był wyraźnie widoczny (Ossendowski 1922: 180)<sup>22</sup>.

Pozornie ta sama scena znajduje się w *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów*, co można dostrzec porównując obydwa fragmenty:

<sup>21</sup> Przekład własny za: „We explained the aim of our journey and our intention to pass through Mongolia to the nearest port on the Pacific. The officers asked me to bring them out with us. I agreed”.

<sup>22</sup> Przekład własny za: „I saw a room that was strange to me with my family there, surrounded by some whom I knew and others whom I did not. I recognized even the dress my wife wore. Every line of her dear face was clearly visible”.

Po pewnym czasie w ciemności zjawiła się cienka smuga dymu, rozdzieliła się na kilka innych, które zaczęły wirować, przeplatać się, aż nareszcie przybrały kształty ludzkie. Ujrzałem **twarz ukochaną** [podkreślenie – E.K.], każdy rys jej był wyraźnie widzialny. **Rozróżniłem suknię** [podkreślenie – E.K.] oraz kilka osób z otoczenia (Ossendowski 1923: 195).

Rzecz w tym, że w momencie pisania obu książek wyraz „żona” oznaczał dla autora inną osobę. Niedługo po tym, jak charakteryzowana peryfrastycznie w *Beasts, Men and Gods* Anna przybyła w końcu z Rosji do Polski, Ossendowski zmienił wyznanie na ewangelicko-augsburskie i poślubił owdowiałą Zofię, swą pierwszą miłość (Michałowski 2004: 17, 115). W polskim tekście słowa przyjaznego kapłana z Narabanczi brzmią: „Czuję, że się boisz o los tej, którą **miłujesz i miłowałeś przez całe życie** [podkreślenie – E.K.]. Chcę się modlić za nią” (Ossendowski 1923: 194). Zamiast problematycznego motta z wersji pierwotnej, pochodzącego rzekomo z Tytusa Liwiusza, a nieodnanzonego w jego pracach (Piskozub 2014: 11-12), *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* zawiera dedykację:

Tej, którą spotkałem niegdyś na brzegu „wielkiej, lazuruwej, słonej wody” u stóp piętrzących się czerwonych skał, a dla której przechowałem wierną miłość do dnia, gdy stała się moją Eleer-Bałasyr, owianą legendami prastarego Erdeni-Dzu, poświęcam tę opowieść o swojej **męczeńskiej** [podkreślenie – E.K.] włóczędze przez serce tajemniczej obudzonej Azji (Ossendowski 1923: VII).

Imię Eleer-Bałasyr, co znaczy „żona-obrączka”, miała nosić polska branka wywieziona do Erdeni-Dzu i poślubiona tam przez chana. Ossendowski redaguje własną biografię i spleta ją z legendarną historią miłosną, czyniąc ze swojego tekstowego *alter ego* w polskiej relacji nie tylko męczennika pielgrzymującego do ojczyzny, lecz także romantycznego kochanka, tęskniącego za utraconym uczuciem. W *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* nie waha się również wspomnieć o pobycie w carskim więzieniu w charakterze więźnia politycznego:

Przypomniałem sobie stare dzieje, gdy, siedząc w więzieniu, jako przestępca polityczny, z takim właśnie nieokreślonym strachem spoglądałem w oczy skazanym na śmierć, bojąc się spotkać z ich wzrokiem (Ossendowski 1923: 245).

Amerykańska publiczność, nieznająca rosyjskich realiów, mogła jednak nie pocztywać tego za zasługę autorowi, o którym w nocie wstępnej Palen pi-

sał jako o naukowcu z tytułem doktora. Porównanie zakorzenione we własnych przeżyciach zostało więc zanonimizowane i uogólnione: „Przez myśl przeszło mi, że tak muszą patrzeć więźniowie na towarzysza skazanego na śmierć [*Through my brain flashed the thought that thus must his companions in prison look at one who is condemned to death*]” (Ossendowski 1922: 219).

## Podsumowanie

*Beasts, Men and Gods* to historia zmagania z syberyjską naturą oraz brutalnymi i głupimi bolszewikami. Jej bohater rzadziej niż w polskiej wersji komentuje obyczaje ludów, z którymi się spotyka, i szczegóły wyglądu odwiedzanych przez siebie miejsc mniej obszernie wyjaśnia niektóre zawile stosunki polityczne. Snuje natomiast refleksje na temat ludzi mieszkających na co dzień w cywilizowanym świecie i tego, jak zmieniają się oni, fizycznie i psychicznie, pod wpływem życia w prymitywnych warunkach. Jego przygody obfitują w chwile napięcia i grozy, a ich scenerię tworzą tajemnicze krainy, w których trzeba zapewnić sobie przychylność tłumaczy-przewodników, koczowników i demonów. Postaci epizodyczne rzadko zasługują na opis, ale dobroczyńcom – lamaickim duchownym i lokalnym księżętom – a także towarzyszom podróży, zwłaszcza poległym, ofiarowuje się osobną dedykację (Ossendowski 1922: 97).

W *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* autor rezygnuje z ironicznego dystansu obecnego w pierwszej wersji i pozwala sobie na większą emocjonalność. W jego relacji pobrzmiewa tragizm, ale i romantyzm, niektóre wydarzenia ulegają nawet idealizacji. Polskie pochodzenie Ossendowskiego, agronoma i kilku przyjaznych osób rzuconych do Azji za sprawą przypadku czy carskich represji ma zapewniać zainteresowanie projektowanego w tekście odbiorcy i umożliwia mu identyfikację z narratorem. Jednocześnie świadomość bycia ocenianym przez rodaków skłania autora do autocenzury, której rezultatem przynajmniej w jednym wypadku jest dopasowanie „buddyjskiej” wizji do ikonografii kultury chrześcijańskiej. Ogólnie jednak, w porównaniu do angielskiego „oryginału”, pisarz poświęca więcej uwagi przedstawieniu syberyjskiej i mongolskiej rzeczywistości oraz pogłębia historyczny aspekt opowieści, co stanowi zapowiedź jego dalszej działalności podróżopisarskiej.

Po 1989 roku relacja Ossendowskiego ukazywała się w Polsce pod różnymi tytułami (oryginalnym polskim i tłumaczonym angielskim) oraz w postaci kilku wydań (papierowych i elektronicznych). Mimo mylących tytułów,

wszystkie wersje oparto na polskim pierwodruku. Dotychczasowi wydawcy co prawda przypominają czytelnikom osiągnięcia pisarza i imponującą liczbę języków, na które przetłumaczono jego najśłynniejszą książkę, nie publikują jednak wersji, która stała się światowym bestsellerem. Amerykański oryginał nie był dotąd i nadal nie jest dostępny rodzimym odbiorcom<sup>23</sup>. Pożądane byłoby zatem przygotowanie polskiego przekładu wersji pierwotnej, czyli *Beasts, Men and Gods*, opatrzonego szczegółowymi przypisami, identyfikującymi różnice obecne w tekście. Dobrze byłoby również zamieszczać w kolejnych wydaniach wersji polskiej *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* przynajmniej ogólną informację o losach oryginału i najważniejszych zmianach wprowadzonych do tekstu przeznaczonego dla rodzimych czytelników.

<sup>23</sup>

W skomplikowanej historii wydawniczej relacji Ossendowskiego wyjątek stanowią Łotysze, którzy od publikacji w 2017 roku tłumaczenia polskojęzycznej wersji jako jedyni dysponują przekładami obu tekstów. Czeski przekład sporządzono na podstawie *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* już w latach dwudziestych ubiegłego wieku.

## Źródła cytowań

- KIJAK, ALEKSANDRA (2010), 'Kategoria pogranicza w badaniach twórczości Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego (na przykładzie powieści „Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów”)', *Ruch Literacki*: 1, ss. 55-66.
- KOTWICZ, WŁADYSŁAW (1972), 'Jeszcze raz w sprawie Ossendowskiego', *Przegląd Orientalistyczny*: 2 (82), ss. 153-163.
- KOZIOŁKIEWICZ, ELŻBIETA (w przygotowaniu), 'Un Polonais en Extrême-Orient: tribulations d'un texte. New York – Paris – Varsovie', *Słowo*.
- MICHAŁOWSKI, WITOLD S. (2004), *Wielkie safari Antoniego O. Kim był Antoni Ferdynand Ossendowski*, Warszawa: Iskry.
- MONLUÇON, ANNE-MARIE (2018), 'Syberyjskie spotkanie Europy i Azji w książce „W ludzkiej i leśnej kniei” Ferdynanda Ossendowskiego (1923)', przekł. Elżbieta Koziółkiewicz, w: Mao Yinhui (red.), *Spotkania Polonistyki Trzech Krajów – Chiny, Korea, Japonia. Kanton 2016*, Warszawa: Sub Lupa, ss. 133-144.
- OSSENDOWSKI, FERDINAND (1922), *Beasts, Men and Gods*, New York: E.P. Dutton & Company.
- OSSENDOWSKI, ANTONI FERDYNAND (1923), *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów: (konno przez Azję Centralną)*, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- PALEN, LEWIS STANTON (1924), 'Une polémique. Comment fut composé: *Bêtes, Hommes et Dieux*', *Les Nouvelles Littéraires*: 109, s. 1.
- PALEN, LEWIS STANTON (1925a), *List do Ferdynanda Ossendowskiego* [8.06.1925], [maszynopis dostępny w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie].
- PALEN, LEWIS STANTON (1925b), *List do Ferdynanda Ossendowskiego* [22.06.1925], [maszynopis dostępny w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie].
- PIOTROWSKI, GRZEGORZ (1996), 'Powieść biograficzna Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego pt. „Lenin”', *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne*: 40, ss. 137-151.
- PISKOZUB, ANDRZEJ (2014), 'Słowo wstępne', w: Sven Hedin, *Ossendowski a prawda*, przekł. Agnieszka Polończyk, Olsztyn: Wydawnictwo ElSet.
- Polona.pl (1923a), *Echa tajemniczego Tybetu* [afisz odczytu], online: <https://polona.pl/item/afisz-inc-w-poniedzialek-dnia-22-go-stycznia-1923-r-ogodzinie-8-ej-wieczorem,MzM5NDUxNjA/0/#info:metadata>, [dostęp: 27.12.2019].



Polona.pl (1923b), *Przez kraj żywych bogów i szatanów* [afisz odczytu], online: <https://polona.pl/item/afisz-inc-w-piatek-dnia-16-go-lutego-1923-r-o-godz-8-ej-wieczorem-profesor,MzM5NDUxOTc/0/#info:metadata>, [dostęp: 27.12.2019].

Polona.pl (1923c), *Nieznane szlaki polskiego męczeństwa* [afisz odczytu], online: <https://polona.pl/item/afisz-inc-w-sobote-dnia-21-go-kwietnia-1923-roku-o-godzinie-8-ej-wieczorem,MzM5NDUxNTU/0/#info:metadata>, [dostęp: 27.12.2019].



# Podróż poza utartym szlakiem. Współczesny reportaż wobec teorii Melchiora Wańkowicza

EDYTA ŻYREK-HORODYSKA

Uniwersytet Jagielloński  
edytazyrek@wp.pl

## Wprowadzenie

Refleksja nad charakterem i celem dziennikarskich podróży często pojawia się w autotematycznych wypowiedziach polskich reporterów, którzy spotkanie z Innym czynią jednym z kluczowych elementów swych tekstów reportażowych. Piszący nie tylko chętnie dzielą się z odbiorcami doświadczeniem zdobytym w zetknięciu z odrębnymi kulturami, ale także zyskują możliwość spojrzenia z dystansu na własny kraj. Stają się pośrednikami pomiędzy wydarzeniem a czytelnikami, zaś ich prace pełnią funkcję filtra, przez który odbiorcy mediów otrzymują wgląd w daną rzeczywistość. W świetle ustaleń geneologicznych reportaż traktowany jest jako gatunek, który niejako *ex definitione* odrzuca typ dziennikarstwa redagowanego wyłącznie „za biurka”, wymaga natomiast od autora przede wszystkim spotkania z drugim człowiekiem i poznania jego historii. Doskonałą okazją do tego stają się dziennikarskie podróże uznawane przez Ryszarda Kapuścińskiego – obok lektur i refleksji – za podstawowy komponent twórczości reportażowej (Kapuściński 2003: 210).

Na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci wraz z ewolucją gatunku zmieniało się nastawienie reporterów do podróży. Uznawany za ojca polskiego reportażu, Melchior Wańkowicz, uważał ją za istotny temat inspirujący powstanie wie-

lu jego tekstów, takich jak *Na tropach Smętka* (1936) czy trylogia amerykańska *W ślady Kolumba* (*Atlantyk-Pacyfik*, 1967; *Królik i oceany*, 1968; *W pępku Ameryki*, 1969). Utrzymane w niezwykle osobistym, gawędziarskim wręcz stylu reportaże Wańkowicza są niewątpliwie ważnym punktem odniesienia dla współczesnych twórców gatunku, którzy jednak w sposób radykalnie odmienny zdają się postrzegać cel dziennikarskich podróży. Obok autorów jawnie sprzeciwiających się koncepcji łączenia dziennikarstwa z podróżopisarstwem (takich jak chociażby Jacek Hugo-Bader) pojawiają się reportażyści trawelbryci (Gawrycki 2011), traktujący podróż w sposób wyłącznie instrumentalny i skoncentrowani przede wszystkim na realizacji własnych celów, nierzadko marketingowych i autopromocyjnych.

Niniejszy rozdział ma na celu nakreślenie przemian, jakie na przełomie XX i XXI wieku zaszły w sposobie definiowania teorii i funkcji reportażu w kontekście tematu podróży. Gatunek ten, od początku swego istnienia ściśle związany z podróżopisarstwem, doczekał się w ostatnich latach wielu znaczących omówień krytycznych (Wolny-Zmorzyński 2004; Kaliszewski 2009; Glensk 2012; Sztachelska 2013). Reportażysty już od dziewiętnastego stulecia uznawani byli za szczególną kategorię podróżników, którzy nie tylko kolekcjonują wrażenia i opowieści, lecz przede wszystkim przekazują je swym czytelnikom w najbardziej adekwatnej i dążącej do obiektywizmu formie. W szkicu tym omówione zostaną wypowiedzi „reporterów-praktyków”, definiujących współcześnie ramy tego gatunku. Wydaje się, że przedstawiciele najnowszej szkoły polskiego reportażu – w tym pracujący często za granicą Wojciech Tochman, Wojciech Jagielski oraz Mariusz Szczygieł – w rozważaniach na temat uprawiania tego zawodu wiele czerpią z teorii Melchiora Wańkowicza, którą teoretycy gatunku zwykli raczej klasyfikować jako historyczną. Tymczasem w swym rozumieniu granic pomiędzy reportażową prawdą a fikcją współcześni reporterzy i korespondenci zagraniczni wielokrotnie zbliżają się do ustaleń autora *Karafki LaFontaine’a*, odrzucając jednocześnie przekonanie o w pełni obiektywnym charakterze opowieści z podróży.

### Dlaczego Wańkowicz?

Powodem, dla którego w rozważaniach nad współczesnym reportażem warto powrócić do teorii Wańkowicza, jest między innymi zmiana, jaka nastąpiła w sposobie definiowania relacji pomiędzy wydarzeniem a jego medialną reprezentacją. Zagadnienie to wydaje się szczególnie istotne ze względu na to, że podróżują-

cy do najodleglejszych miejsc globu dziennikarze bardzo często stają przed koniecznością przełożenia zasłyszanych historii na język dostosowany do wymagań i kompetencji czytelnika należącego do innego kręgu kulturowego. Postulowane przez wiele lat dążenie do obiektywizmu w sposobie przedstawiania wydarzeń, rozgrywających się często w obrębie innej kultury, realizowane – jak zakładano – za pośrednictwem w pełni transparentnego języka, okazało się przedsięwzięciem całkowicie utopijnym (Tabakowska 1995: 110). Tym samym dziennikarstwo stanęło przed dylematem szczególnie trudnym do rozwiązania. Z jednej strony reporterzy podróżujący do Azji czy Afryki trwają w przeświadczeniu o nadrzędnej pozycji faktów wobec własnej wyobraźni, z drugiej jednak – mając w pamięci chociażby tezy Jeana Baudrillarda – swój przekaz tworzą w przestrzeni symulaków (Baudrillard 2005). Tu zaś znaki odnoszą się wyłącznie do siebie samych, a język staje się nie tyle narzędziem wiernego oddania rzeczywistości, ile raczej zakorzenionym kulturowo nośnikiem jej interpretacji (Langacker 2005: 12).

Drugim z powodów powrotu do teorii autora *Tworzywa* jest trwająca od pewnego czasu próba odbrazowania Ryszarda Kapuścińskiego. Wspomniani już przedstawiciele nowej szkoły polskiego reportażu mają świadomość (by przywołać chociażby słynną wypowiedź Witolda Szablowskiego), iż autorowi *Lapidariów*, wybitnemu podróżnikowi i dziennikarzowi, została w Polsce przyprawiona niejako Gombrowiczowska „gęba” (Wójcińska 2011: 274). Czytelnicy reportażu, a nawet autorzy posługujący się tym gatunkiem, wciąż „tylko powtarzają po Kapuścińskim” (Wójcińska 2011: 274). Tymczasem, jak podkreśla Szablowski, „[...] Kapuścińskiego należy raz przeczytać i iść dalej. Nie możemy żyć tylko tym, że mieliśmy w Polsce cesarza reportażu, robić mu cały czas szkolnej akademii” (Wójcińska 2011: 274). Postulat swoistej demitologizacji autora *Wojny futbolowej* świadczy o konieczności obalenia pokutującego powszechnie przekonania, iż polski reportaż, będący zapisem podróży do kraju Innego i spotkania z Innym, czerpie z teorii sygnowanej wyłącznie jednym nazwiskiem.

### Wokół definicji reportażu

Warto postawić pytanie, w jakim stopniu reportaż podróżniczy otwiera przed dziennikarzami-podróżnikami nowe możliwości jeszcze wierniejszego opisu nieznaney im wcześniej rzeczywistości, w jakim zaś staje się wyłącznie nośnikiem jej interpretacji, podatnym na subiektywne opinie piszącego, a nierzadko także na elementy fikcji.

Najobszerniejsze jak dotąd uwagi na temat reportażu podróżniczego sformułował Artur Rejter (2000), szczegółowo omawiając zarówno genezę gatunku, jak również konsekwencje jego problematycznego – jak się okazuje – usytuowania pomiędzy dziennikarstwem a literaturą. Temat ten podjęli także autorzy trzech tomów pod tytułem *Wokół reportażu podróżniczego*, wydanych w ramach „Prac Naukowych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” (Malinowska & Rott 2004; Rott 2007; Rott & Kubik 2009). Obok ustaleń *stricte* genologicznych, w publikacjach tych pojawiają się analizy poświęcone książkom poszczególnych autorów, których teksty wpisują się w paradygmat reportażowy bądź prereportażowy. Dodać należy, iż prace badaczy omawiających współczesne realizacje tego gatunku koncentrują się często wokół zjawiska trawelebrytyzmu, wiążanego z nazwiskami takich dziennikarzy-podróżników jak Wojciech Cejrowski czy Martyna Wojciechowska (Gawrycki 2011; Rybicka 2010).

W książce *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język* Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Andrzej Kaliszewski i Wojciech Furman (2009) wiele miejsca poświęcają rozważaniom nad dwudziestowiecznym reportażem. Definiowany jest on przez wskazanie trzech podstawowych cech, którymi są „dobrze udokumentowane sprawozdanie z rzeczywistych zdarzeń, podjęcie aktualnego tematu w relacji reportera [...], przedstawienie rzeczywistych faktów środkami właściwymi dla literatury” (Wolny-Zmorzyński, Kaliszewski & Furman 2009: 67). Badacze wskazują, że geneza tego gatunku ściśle związana jest z dziewiętnastowiecznymi relacjami z podróży, publikowanymi w formie diariuszy czy itinerariów. W przytoczonej definicji warto zwrócić uwagę przede wszystkim na ostatni element sugerujący, że literackość reportażu jest jego cechą konstytutywną. W tym wypadku wyodrębnianie reportażu literackiego jako jednej z podkategorii klasyfikacyjnych wydaje się zbędne, gdyż każdy tekst aspirujący do tego miana wykorzystuje środki charakterystyczne dla literatury. Zdaniem badaczy nawet w tradycyjnym reportażu fabularnym ważne okazują się „[...] elementy obrazowania literackiego oraz sztuka użycia odpowiednich środków językowych, odbiegających od banalności i sloganów” (Wolny-Zmorzyński, Kaliszewski & Furman 2009: 66).

Niewątpliwie ważnym głosem w dyskusji nad definicją reportażu jest wypowiedź Marii Woźniakiewicz-Dziadosz (2004). Badaczka podkreśla, iż nie można zakładać, że samo tylko wykorzystywanie do analizy reportażu narzędzi wypracowanych na gruncie poetyki przesądza o jego literackości (Woźniakiewicz-Dziadosz 2004: 94). Struktura tekstu oraz użyte przez autora kody języ-

kowe stanowią istotne elementy gatunku. Niejako *ex definitione* funkcjonuje on jednocześnie w dwóch porządkach: ideologicznym (zarezerwowanym dla dziennikarstwa) oraz filozoficznym (istniejącym w domenie tekstów artystycznych). Zdaniem badaczki w przypadku wspomnianego gatunku możemy mówić o swoistej „estetyce sztuki faktu”, która decyduje o wyjątkowym charakterze tego rodzaju tekstów.

Kwestię tę, szczegółowo omawianą przez Woźniakiewicz-Dziadosz, rozwija Zbigniew Bauer (2008), stwierdzając, że reportaż rozwijał się od początku w kilku kierunkach. „Reportaż pisano »na konkurs«, pisano także z myślą o publikacji w książce: nie była to twórczość dla mediów, o funkcji ściśle informacyjnej czy interwencyjnej” (Bauer 2008: 28). W słowach tych powraca kwestia objętości publikowanego tekstu oraz odejście od czysto utylitarnej funkcji obrazowania. Reportaż jest bowiem gatunkiem w dużej mierze autotelicznym, każącym czytelnikowi zwrócić uwagę także na język, intencje piszącego, kompozycję czy strukturę tekstu.

Podkreślić jednak trzeba, że w reportażu, a zwłaszcza w tym podróżniczym, literackość nie zawsze musi wiązać się z fikcjonalizacją przekazu. Zaznacza to Mariusz Dziegłowski: „W rozważaniach na temat literackości reportażu wyróżnić można dwa stanowiska. Literackość rozumiana jest jako poetyka portretu i narracji dla przedstawienia rzeczywistych faktów i klimatu wydarzeń lub jako wprowadzenie fikcji i uplastycznienia obrazu realnych zdarzeń” (Dziegłowski 2009: 96). Na podobnym stanowisku stoi także Maria Gołaszewska (1984), pisząc, że fikcja w reportażu jest dopuszczalna wyłącznie jako narzędzie estetyzacji rzeczywistości i jej wyjaśnienia. Badaczka zakłada, iż „[...] reportaż »czysty« to taki, który nie zawiera fikcji literackiej, »literacki« zaś – to nasycony elementami owej fikcji” (Gołaszewska 1984: 192).

Komentatorzy twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, będącej zapisem jego zagranicznych podróży, wielokrotnie podejmowali próby sklasyfikowania reportażu jako podróżniczych bądź literackich, co wnikliwie omawia Ewa Chylak-Wińska (2007). Niejako na marginesie głównego toku swego wywodu notuje ona następującą definicję gatunku:

Z całą pewnością możemy mówić o reportażu literackim, odróżniając go od reportażu „gazetowego”, doraźnego, traktującego o konkretnym zdarzeniu, bieżącej chwili. Reportaż literacki wychodzi poza granice suchego sprawozdania, staje się literackim dokumentem, arcywiernym zapisem rzeczywistości, przefiltrowanej przez artystyczną wrażliwość twórcy (Chylak-Wińska 2007: 141).

Podsumowując, wśród cech charakterystycznych dla reportażu badacze wskazują jego silneciążenie w kierunku literatury, nastawienie na aktualność, skoncentrowanie się na szczegółach oraz szeroki zakres podejmowanej przez piszącego tematyki. Ze względu na swój hybrydyczny kształt analizowana forma bez wątpienia nie poddaje się prostym kategoryzacjom, sytuując się pomiędzy dziennikarstwem a literaturą. Na dychotomię tę wskazywał między innymi autor *KaraŃki La Fontaine'a*, dopominający się o „poszerzenie konwencji reportażu” (Wańkiewicz 2010: 166), przez co rozumiał przede wszystkim otwarcie go na rozmaite formy artystyczne.

### Reportaż w ujęciu Wańkiewicza

Teoria reportażu wypracowana przez Wańkiewicza, mimo że przez wielu spychana na margines myślenia o ramach tego gatunku, współcześnie – jak się wydaje – w sposób szczególny znajduje swoją realizację w pracach młodszych dziennikarzy. Uwagę zwraca zwłaszcza ich stosunek do prawdy tekstu reportażowego, który wydaje się w dużej mierze wiernym powtórzeniem głoszonych pół wieku wcześniej przekonań.

Wańkiewicz, przez wiele lat podróżujący po Europie i Ameryce Północnej, niejednokrotnie powracał do tematu swych dziennikarskich wojaży. Wskazywał przy tym na istnienie w tekstach prasowych prawdy dokumentarnej oraz esencjonalnej, zwanej też syntetyczną (Kąkolewski 1973: 20) i opowiadał się konsekwentnie po stronie tej drugiej. Powiadał: „Z każdego losu biorę, co w nim jest szczególnie, to »wyjątkowe«, »gęste«, »mocne«. Inaczej byłoby to szare, nijakie [...]. Nie ma takich ludzi, którym tyle by się zdarzyło, ile ja potrzebuję” (Kąkolewski 1973: 18). Teoria ta, która pozwalała reportażyście zlepić jednego bohatera z sylwetek kilku postaci, stała się przedmiotem zdecydowanej krytyki ze strony dziennikarzy młodszego pokolenia, by wspomnieć chociażby o Krzysztofie Kąkolewskim, który nazywa metodę Wańkiewicza „sklejeniem różnych prawd w jedną fikcję” (Kąkolewski 1973: 20). Co prawda w zabiegu tym widzi on walor literacki, jednocześnie polemizując z takim myśleniem o powinnościach reportażysty, który podczas swych podróży do innego kraju winien wiernie oddawać zaobserwowane wydarzenia i poznane fakty. To, co wzbudziło tak wyraźne obiekcje Kąkolewskiego i spowodowało wieloletnie zepchnięcie tekstów Wańkiewicza na obrzeża twórczości reportażowej bądź – co gorsza – na półki z napisem „literatura piękna”,



kilkadzieści lat później stało się dla reportażystów młodszej generacji elementem konstytutywnym wielu ich publikacji podróżniczych.

Wańkowicz elementów fikcji upatrywał przede wszystkim w warstwie formalnej tekstu. Wspominał o tym w jednym z rozdziałów *Karafka La Fontaine'a*, gdzie opowiedział się za „poszerzeniem konwencji reportażu” (Wańkowicz 2010: 166). Omawiając jeden ze szkiców Egona Erwina Kisch pod tytułem *Wniebowzięcie Szubienicznej Toni*, Wańkowicz skomentował te elementy tekstu, które jawnie wykraczają poza prawdę rozumianą jako zgodność przedstawienia z rzeczywistością. Dlatego pytał:

Skądże w reportażu fikcja? Kisch wrócił z wywiadu, aby go spisać. I nasunęła mu się ta forma, a nie inna. Forma, przez którą nie powiedział nic mniej, nic fałszywie, a miał możliwość powiedzieć coś jeszcze więcej – dać głębką ludzką treść zebranych faktom (Wańkowicz 2010: 171).

Owo „kiszyzowanie”, by posłużyć się określeniem autora *Karafka...*, choć kolejno traktowane przez reporterów wyłącznie jako fakt o znaczeniu historycznym, a tym samym wyłączony poza obręb teorii gatunków dziennikarskich, współcześnie niezwykle często pojawia się w tekstach młodych twórców. Skorzystali oni z wyniku wieloletniej walki Wańkowicza o to, by reportażysta za pomocą umiejętnej gry formą uniknął niebezpieczeństw niesionych przez tak zwaną „Niagarę faktów”.

Wydaje się, że z dzisiejszej perspektywy tezy formułowane przez Wańkowicza na nowo cieszą się akceptacją i powracają (wyrażane *explicite* bądź *implicite*) w tekstach młodszych autorów, podróżujących po całym świecie. Przyczyniła się do tego – jak można sądzić – przede wszystkim zmiana spojrzenia teoretyków na granice gatunku, jak również dyskutowana współcześnie niezwykle szeroko teoria reportażu literackiego. Ujęcie to w znacznej mierze koresponduje z ustaleniami autora *Karafka...*, który akcentował walor estetyczny reportażu, jednocześnie przestrzegając ich autorów przed tworzeniem tekstów całkowicie pozbawionych walorów artystycznych:

Racją nadrzędną jest, aby to, co piszemy, było jak najbardziej wartościowe: osadzone w krajobrazie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, osadzone w perspektywie podłuników i równoleżników, budzące refleksje, pożywne i lekko strawne.

Nie wzywajmy policji literackiej: nie nastarczy (Wańkowicz 2010: 190).

## Wojciech Tochman i siła reportażu

Interesująco w tym kontekście kształtują się wypowiedzi współczesnych reporterów na temat ich własnej twórczości, które w znacznej mierze nawiązują do teorii reportażu Wańkowicza. Świadoma gra formą w imię poszanowania prawdy esencjonalnej zbliża do niej Wojciecha Tochmana, dziennikarza podróżującego do miejsc, w których pod koniec dwudziestego wieku toczyły się krwawe konflikty zbrojne (Bałkany, Rwanda). Świadczy o tym najpełniej odwołanie autora *Jakbyś kamień jadła* od tradycyjnego postrzegania roli reportera jako pośrednika pomiędzy bohaterem a czytelnikiem, których dzieli nie tylko dystans geograficzny, ale i kulturowy. Tochman w rozmowie z Agnieszką Wójcińską mówi następująco:

Wydaje mi się, że cały sekret prawdziwego wartościowego reportażu polega na tym, że reporter nie jest dyktafonem. Reporter zbiera fakty, całym sobą chłonie kolory, wrażenia, smaki, zapachy, ale przede wszystkim emocje [...]. To wszystko jest przez niego pielęgnowane, dojrzewa, czasem trwa to sporo czasu. I dopiero kiedy dojrzeje, jest oddawane czytelnikowi. Przeżyte, przemyślane (Wójcińska 2011: 63).

Wydaje się jednak, że podążając niejako w swym myśleniu za ustaleniami Wańkowicza, Tochman idzie o krok dalej, a jego reportaże są odpowiedzią na zapotrzebowanie czytelników dyktowane między innymi prawami rynku. Świadczy o tym chociażby koncepcja reportażu opisana przez autora w następujących słowach: „[...] chcę pisać tak – powiada Tochman – by czytelnik stracił apetyt. By go zabołało, by poczuł strach, mróz albo smród. Żeby się ubrudził, porzygał albo popłakał z bezradności. Chciałbym, by czytelnik chociaż na chwilę wszedł w skórę bohatera” (Wójcińska 2011: 64). Reportaż dokumentujący zagraniczne wyprawy jest więc przede wszystkim narzędziem oddziaływania na emocje czytelników. Dlatego, choć Tochman, podobnie jak kilkadziesiąt lat wcześniej Wańkowicz, deklaruje, iż „fakty są święte”, nakłada na siebie obowiązek przefiltrowania ich przez swą wrażliwość.

W swych autotematycznych wypowiedziach dziennikarz ściśle wiąże ze sobą podróż i pisanie, twierdząc, że „[...] reporter nie podróżuje i nie pisze po to, by reperować świat. Może tylko próbować, starać się pisać tak, by poruszać, tyle może” (Tochman 2005: 70). Najpełniej zależności te ukazane zostają w książce *Eli, Eli*, która odczytywana może być nie tylko jako dziennikarska opowieść o współczesnych Filipinach, ale również swoiste studium

ponowoczesnego podróżowania. Tochman stawia w niej ważne pytania o cel oraz konsekwencje współczesnej turystyki, która zdaje się całkowicie ignorować problemy Innego, realizując wyłącznie partykularne interesy zachodniego świata (Tochman 2013). Zdaniem dziennikarza, w analogiczny sposób do tego zagadnienia podchodzą reporterzy, coraz mniej zainteresowani ukazaniem różnorodności świata, coraz bardziej zaś poszukiwaniem szokujących i dobrze sprzedających się w mediach tematów. Opisując swą dziennikarską podróż do Manili, Tochman powiada:

Całkiem liczną grupą przyszliśmy sfotografować ubóstwo. Przylecieliśmy z Madrytu, Paryża, Frankfurtu, Warszawy, Londynu, Moskwy, Tel Awiwu, Sydney, Toronto i Nowego Jorku. Można by w uproszczeniu, powiedzieć: z Dalekiego Zachodu. Dotarliśmy na ulicę Adriatico, pełno tu białych, rzuciliśmy w hotelu Friendly's plecaki, w recepcji przeczytaliśmy ogłoszenie dla odkrywców spod znaku Lonely Planet; True Manila! Prawdziwe oblicze Manili! (Tochman 2013: 15).

Reporter nie bez ironii konstatuje, że współcześnie podróż ma dla piszących wyłącznie wymiar utylitarny. Wiąże się z poszukiwaniem (nierzadko – jak twierdzi dziennikarz – nawet za wszelką cenę) tematów interesujących i atrakcyjnych z punktu widzenia współczesnego konsumenta mediów. Dlatego jej opis ma przede wszystkim oddziaływać na emocje czytelnika, wywołać w nim chwilową empatię, wiążącą się z oglądaniem cudzego cierpienia. W *Eli, Eli* dziennikarz obnaża motywacje wielu reporterskich wypraw. Dzisiaj podróż winna przynieść dziennikarzowi konkretne finansowe gratyfikacje. Jest rodzajem inwestycji, z której zyski pojawią się w momencie opublikowania dobrze sprzedającego się tekstu.

Wojciech Jagielski – powrót prawdy esencjonalnej?

Nieco inne kryteria należy przyjąć, omawiając twórczość reportażową Wojciecha Jagielskiego, który – jak sam podkreślał jeszcze w 2008 roku – wyraźnie dostrzega swą odmienność od pozostałych przedstawicieli polskiej szkoły reportażu skupionej wokół środowiska „Gazety Wyborczej”. Książki tego autora, będące zapisem jego podróży do Azji i Afryki, charakteryzuje faktograficzność i dążenie do transparentności języka. Jagielski wyjaśnia: „W »Wyborczej« były jego [reportażu – E.Ż.H.] dwie szkoły. Jedna była szkołą Kapuścińskiego, dru-

ga Hanny Krall. I myślę, że większość reporterów »Wyborczej« jest ze szkoły Krall. Mnie zdecydowanie bliższy był Kapuściński” (Średziński & Jagielski 2008). Swe przywiązanie do twórczości autora *Hebanu* tłumaczy przede wszystkim wieloletnią fascynacją Afryką, opisom której tak wiele uwagi poświęcił Kapuściński w ciągu kilkudziesięciu lat swojego życia.

Spośród książek Jagielskiego zdecydowanie wyróżniają się *Nocni wędrowcy* (2009), których tematem są losy ugandyjskich dzieci-żołnierzy. Choć ze względu na poruszaną tematykę reportaż ten stanowi niezwykle udaną kontynuację afrykańskiej twórczości Kapuścińskiego, wydaje się, że tom ma jeszcze jednego patrona. Daje się to wyczytać z przedmowy otwierającej *Nocnych wędrowców*, w której Jagielski, dziennikarz-podróżnik, tłumaczy charakter ugandyjskiej historii.

Jest to opowieść prawdziwa, podobnie jak prawdziwe jest miasteczko Gulu, w którym się ona rozgrywa. Prawdziwi są też bohaterowie opowieści: opętani przez duchy Joseph Kony, stary Severino, Kenneth Banya, król Aczolich, ich wodzowie, księża, żołnierze, a także dzieci, z których nocami duchy czynią okrutnych i bezlitosnych partyzantów. Nora, Samuel i Jackson na potrzeby tej opowieści stworzeni zostali z kilku rzeczywistych postaci (Jagielski 2009: 6).

Taki sposób kreacji bohaterów to znaczący ułkon w stronę teorii prawdy esencjonalnej Wańkowicza, który również w sposób otwarty przyznawał się do tworzenia jednej postaci na podstawie kilku. Kąkolewski technikę tę nazwał „przekomponowaniem według swojego projektu” bohaterów książki, Wańkowicz – poświęcaniem losów pojedynczych dla ocalenia losu zbiorowego (Kąkolewski 1973: 18). Wydaje się, że Jagielskiemu przyświeca podobna motywacja. Twierdzi on, że choć główni bohaterowie książki to postaci fikcyjne, są one skonstruowane z cech prawdziwych osób. W relacji z podróży chodzi bowiem przede wszystkim o oddanie prawdy wydarzeń, dla której warto wykroczyć poza tradycyjnie wytyczone granice gatunku. Mimo że w powszechnej świadomości czytelniczej książka *Nocni wędrowcy* funkcjonuje jako pełnoprawny reportaż, Jagielski w imię poszanowania faktów nie przyznaje jej tej etykiety. Skłonny jest raczej twierdzić, że jest to „powieść dokumentalna” (Wójcińska 2011: 79).

Namysł nad ponowoczesnymi sposobami podróżowania reporter podejmuje w wydanej w 2018 roku książce *Na wschód od Zachodu*, znacząco odróżniającej się od poprzednich jego reportaży. Tym razem uwaga dziennikarza koncentruje się bowiem nie na konfliktach zbrojnych, oglądanych zazwyczaj w skali makro,

lecz na losach kilkorga bohaterów, dla których wyprawa na Wschód miała stać się sposobem na odnalezienie spokoju i szczęścia. Jagielski precyzyjnie pokazuje ułudę tego projektu, demaskując przy tym obecne w Amerykanach i Europejczykach mitologizowanie tej przestrzeni i nadmierną ufność względem metafizycznego wymiaru podróży. Opisując rozczarowanie cudzoziemców brakiem pożądanых efektów „mistycznej wyprawy na Wschód”, powiada: „Jeśli jednak niczego nie znaleźli na końcu drogi albo nigdy nie przeszli jej do końca, a może w ogóle jej nie odnaleźli, to ich losy dowodziły, że wędrówka w poszukiwaniu najważniejszej prawdy jest tylko mrzonką” (Jagielski 2018: 65).

Dla Jagielskiego – zarówno jako korespondenta, jak i człowieka Zachodu – kluczową kategorią poznawania rzeczywistości staje się uczciwość – tak względem siebie, jak i czytelnika. Dziennikarz, skłonny do korzystania z Wańkownicowskiej teorii prawdy esencjonalnej, krytykuje jednocześnie przekazy medialne upowszechniające stereotypowe sposoby przedstawiania świata.

### Mariusz Szczygieł i reportaż kubistyczny

W jeszcze inny sposób niż u Jagielskiego, Wańkownicowska teoria mozaiki została zaadaptowana przez Mariusza Szczygła, zafascynowanego Czechami i chętnie podróżującego do tego kraju. Określa on w jednym z tekstów swą metodę twórczą jako kubistyczną, a to znamienne odwoływanie się obu autorów do metafory z dziedziny sztuk plastycznych pokazuje, że współczesny reportaż coraz częściej rozszerza tradycyjne granice.

Wańkownic swą teorię mozaiki wyjaśniał wielokrotnie: najslynniejszą jej definicję zamieścił w książce *Od Stołpców po Kair* (1969), gdzie zauważył:

Powiedzmy, że taka jest między reporterem a beletrystą różnica, jak między malarzem a mozaikarzem. Pierwszy rozetrze sobie na palecie taki syntetyczny kolor, jaki chce, a reportażysta bierze kolor wprost z tubki. Albo ściślej – układa mozaikę faktologiczną. Musi tak długo szukać odpowiedniego kamyczka, aż go znajdzie (Wańkownic 1971: 7).

Ten *quasi*-artystyczny wymiar pracy reportera akcentuje także Szczygieł, twierdząc ponadto, że paralela pomiędzy reportażem a twórczością kubistów staje się współcześnie coraz bardziej dostrzegalna. Zarówno podróżujący do obcego kraju reportażysta, jak i malarz, chcą pokazać rzeczywistość jednocześnie

z różnych perspektyw. Główna postać pojawiająca się w jednym z reportaży Szczygła pod tytułem *Łowca tragedii* (Szczygieł 2016: 169) – Eduard Kirchberger – zostaje więc skonstruowana na modłę kubistyczną, mozaikową. „Bohater tego tekstu – mówi Szczygieł – jest jak postać w kubizmie. Gdy zbierałem o nim materiał, codziennie znajdowałem nową prawdę na jego temat, która zaprzeczała poprzednim, co chwila ukazywała mi jego życie z innej strony” (Wójcińska 2011: 165). Dziennikarz zatem – zdaniem obu autorów – dokonuje selekcji faktów, skupiając się jednocześnie na formie przekazu, nie tylko na jego treści. To ona zapewnia piszącemu skrawek „twórczej” wolności, poza który nie może wykroczyć, skoro stara się nie ingerować zanadto w opisywaną rzeczywistość.

W przeświadczeniu Szczygła przeniesiona na karty reportażu podróż nie może prowadzić autora do formułowania kategorycznych rozstrzygnięć. Jego zadaniem jest bowiem przede wszystkim obserwacja ludzkich zachowań, a nie wpływanie na poglądy czy opinie. Analizowany gatunek – choć w tradycyjnym ujęciu genologicznym jest formą *stricte* publicystyczną – pozwala czytelnikowi na sformułowanie własnych uwag:

Koś mi mówi, że ta książka [*Gottland* – E.Ż.H.] jest wobec Czechów nieprzyjemna i piętnuje ich jako tchórzy.

— Ale ich pan złośliwie pokazał.

— O, zgadzam się z tym, świetnie... — mówię i kiwam z...

Ktoś inny stwierdza, że to książka, która wreszcie jest próbą zrozumienia Czechów i jest im bardzo przychylna.

— O, zgadzam się z tym... — mówię i kiwam...

Ktoś, że wie, iż w Czechach to wielki hit.

— O, zgadzam się... —mówię...

Ktoś, że to w Czechach książka bardzo źle przyjęta.

— O, zgadzam... (Szczygieł 2016: 240-241).

Podróż do Czech i spotkanie z kulturą tego kraju jest dla Szczygła przede wszystkim okazją do przedstawienia polskiemu czytelnikowi odmienności południowych sąsiadów. Dziennikarz w prezentowaniu swych uwag unika jednak – w odróżnieniu od Wańkowicza – mentorskiego tonu. Dzieli się z czytelnikiem własnymi impresjami, wyraźnie stroniąc przy tym od formułowania uogólniających wniosków.

## Wańkowicz wciąż aktualny?

Choć wielu współczesnych reporterów, zwłaszcza Wojciech Tochman czy Mariusz Szczygieł, odżegnuje się od nazywania dziennikarzy podróżnikami, trudno całkowicie przyznać im rację. Reportaż to bowiem szczególny zapis doświadczeń autora-podróżnika, który – jak pokazują omówione w niniejszym rozdziale przykłady – wciąż znajduje się w drodze. Efektem zebranych przez niego doświadczeń i zasłyszanych anegdot staje się tekst, będący z jednej strony historią ludzi oraz zdarzeń, z drugiej zaś często niezwykle osobistym zapisem przeżyć i obserwacji piszącego.

Na kartach prac współczesnych reporterów – w odróżnieniu od tekstów Wańkowicza – pojawiają się liczne komentarze traktujące o roli, a także o funkcjach dziennikarskich podróży. Uwaga autorów koncentruje się zarówno na rzeczywistości zewnętrznej, jak i na emocjach, jakie wzbudza w nich fakt znalezienia się w obcej przestrzeni. Istotny staje się nie tylko cel, ale i prowadząca do niego droga. Podróż nie jest zatem redukowana do katalogu odwiedzanych miejsc, okazuje się natomiast doskonałą okazją do gromadzenia doświadczeń, kształtowania osobistych przekonań, badania ograniczeń języka czy weryfikowania rozmaitych stereotypów narodowych.

Teoria reportażu Wańkowicza – do niedawna jeszcze tak krytykowana – w znacznej mierze przetrwała zatem próbę czasu. Wydaje się, że na gruncie ponowoczesności zaofiarowała ona współczesnym autorom-podróżnikom poszerzenie tradycyjnych, przez lata uznawanych za hermetyczne, granic reportażu. Szczególne skupienie się w relacjach z podróży na „ja” piszącego, dbałość o formę i tak chętnie podejmowane w ostatnim czasie próby wskrzeszenia prawdy esencjonalnej okazują się szczególnie interesujące także z punktu widzenia czytelnika, problematyczne zaś dla teoretyków gatunku, przywiązanych do jego jasno zdefiniowanych granic.



## Źródła cytowań

- BAUDRILLARD, JEAN (2005), *Symulakry i symulacja*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Sic!.
- BAUER, ZBIGNIEW (2008), 'Jakie byłoby polskie dziennikarstwo, gdyby nie było Ryszarda Kapuścińskiego?', w: Kazimierz Wolny-Zmorzyński (red.), *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, ss. 25-40.
- CHYLAK-WIŃSKA, EWA (2007), *Afryka Kapuścińskiego*, Poznań: Sorus.
- DZIĘGLEWSKI, MARIUSZ (2009), *Reportaże Ryszarda Kapuścińskiego. Źródło poznania społeczeństw i kultur*, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- GAWRYCKI, FLORIAN (2011), *Podglądając Innego. Polscy trawelebrycy w Ameryce Łacińskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- GLENSK, URSZULA (2012), *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- GOŁASZEWSKA, MARIA (1984), *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- JAGIELSKI, WOJCIECH (2009), *Nocni wędrowcy*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- JAGIELSKI, WOJCIECH (2018), *Na wschód od zachodu*, Kraków: Znak.
- KALISZEWSKI, ANDRZEJ (2009), *Wieczna gra. Artykuły i szkice*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- KAPUŚCIŃSKI, RYSZARD (2003), *Lapidaria*, Warszawa: Czytelnik.
- KĄKOLEWSKI, KRZYSZTOF (1973), *Wańkowicz krzepi. Wywiad-rzeka*, Lublin: Czytelnik.
- LANGACKER, RONALD WAYNE (2005), *Obserwacje i rozważania na temat zjawiska subiektywizacji*, przekł. Małgorzata Majewska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- MALINOWSKA, ELŻBIETA, DARIUSZ ROTT, red. (2004), *Wokół reportażu podróżniczego*, t. 1, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- REJTER, ARTUR (2000), *Kształtowanie się gatunku reportażu podróżniczego w perspektywie stylistycznej i pragmatycznej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- ROTT, DARIUSZ (2007), *Wokół reportażu podróżniczego*, t. 2, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- ROTT, DARIUSZ, MARIUSZ KUBIK (2009), *Wokół reportażu podróżniczego*, t. 3, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



- RYBICKA, ELŻBIETA (2010), 'Travelbrity: markowanie dyskursu podróżniczego', *Kultura Współczesna*: 3, ss. 117-134.
- SZCZYGIEL, MARIUSZ (2016), *Gottland*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- ŚREDZIŃSKI, PAWEŁ, WOJCIECH JAGIELSKI (2008), 'Wywiad: Wojciech Jagielski', online: <http://afryka.org/afryka/wywiad--wojciech-jagielski,news/> [dostęp: 27.12.2019].
- SZTACHELSKA, JOLANTA (2013), 'Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX', *Białostockie Studia Literaturoznawcze*: 4, ss. 153-170.
- TABAKOWSKA, ELŻBIETA (1995), *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Kraków: PAN.
- TOCHMAN, WOJCIECH (2005), *Córeńka*, Kraków: Znak.
- TOCHMAN, WOJCIECH (2013), *Eli, Eli*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- WAŃKOWICZ, MELCHIOR (2010), *Karafka LaFontaine'a*, t.1, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- WAŃKOWICZ, MELCHIOR (1971), *Od Stołpców po Kair*, Warszawa: PIW.
- WOLNY-ZMORZYŃSKI, KAZIMIERZ (2004), *Reportaż. Jak go napisać? Poradnik dla słuchaczy studiów dziennikarskich*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- WOLNY-ZMORZYŃSKI, KAZIMIERZ, ANDRZEJ KALISZEWSKI, WOJCIECH FURMAN (2009), *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ, MARIA (2004), 'O literackości reportażu', w: Krzysztof Stępnik, Magdalena Piechota (red.), *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 93-101.
- WÓJCIŃSKA, AGNIESZKA (2011), *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.



# Anglia i Francja w dziewiętnastowiecznym opisie

## *Safar nāme-je Tālebi jā Masir-e Tālebi*

### Mirzy Abu Tāleb chāna

MARCIN MANIAK

marcin.p.maniak@gmail.com

#### Wprowadzenie

Epoka kolonialna przyniosła dziesiątki, jeśli nie setki wspomnień z podróży z metropolii do kolonii; tak było chociażby w przypadku Imperium Brytyjskiego czy Francji. Istnieją jednak próby – jakby to zapewne ujęli niektórzy kolonizatorzy – „pokazania cywilizowanego świata z perspektywy tubylców”: jedną z takich obserwacji są wspomnienia z podróży Mirzy Abu Tālebchāna zawarte w *Safarnāme-ye Tālebi*. Mirzā, związany z brytyjską Kompanią Wschodnioindyjską, mieszkaniec Indii pochodzenia perskiego, odbył podróż do Europy na początku XIX wieku (Steward 1810).

*Masir-e Tālebi fi belād-e afrandzi*, to relacja z podróży autora, ukończona przez niego między rokiem 1804 a 1805. Należy zaznaczyć, że wspomnienia Mirzy zostały spisane już po jego powrocie do Kalkuty i mają formę pamiętnika, nie zaś dziennika, a zapisy rzadko opatrywane są datami i nie były prowadzone systematycznie. Tekst został wydany w Kalkucie w 1812 roku przez jego syna Mirzę Hasana, ale angielski przekład, przygotowany przez Charlesa Stewarta, ukazał się w Londynie już w roku 1810 pod tytułem *Travels of Mirza Abu Taleb Khan* i stanowił podstawę kolejnych tłumaczeń na język francuski oraz niemiecki, gdyż Steward korzystał z rękopisu, który zresztą dość szczegółowo opisał (Steward 1810: V-VIII).

Pełne nazwisko autora *Masir-e Tālebi jā Safarnāme-je Mirzā* brzmiało Abu Tāleb chān Landani ibn Hādži Mohammad beg chān Tabrizi Esfahāni. Był on Persem, jednak urodził się w Indiach, w Lucknow w 1753 roku (Baqir 2011), gdzie spędził większość swojego życia. Jego ojcem był Turek pochodzenia azerskiego, najpierw przebywający na dworze Nāder Szacha (1688-1747) w Isfahanie, z którego następnie wyjechał z niewiadomych przyczyn do wspomnianego Lucknow; tam uzyskał posadę urzędnika sądowego. Brak znajomości lokalnego języka nie stanowił wówczas problemu, ponieważ w powszechnym użyciu był perski.

Według Gity Hashemi (2015), ojciec Mirzy zmarł w 1768 roku w Murszidabadzie, zostawiając rodzinę pod opieką młodego Abu Tāleba, który był zatrudniony w Kompanii Wschodnioindyjskiej, rozszerzającej wówczas swoje wpływy w Indiach. Do momentu wyjazdu przyszedł podróżnik, podobnie jak jego ojciec, sprawował funkcję urzędnika, a w 1775 i 1776 roku pełnił rolę starosty okręgu Awadh, na wschód od Lucknow w Uttar Pradesh w rządzie premiera Mohtār ad Dauli. W kolejnych latach służył u Alexandra Hannaya, a następnie – Nathaniela Middletona, brytyjskiego rezydenta w Lucknow. W czasie, gdy pracował u tego ostatniego, stłumił rebelię Balbhadara Singha. Na przełomie roku 1787 i 1788 roku Mirzā przeprowadził się z Uttar Pradesh do Kalkuty, gdzie zredagował *Dywan Hāfeza* (około 1319-1389), wydany w Kalkucie w 1791 roku.

Mirzā z czasem był coraz mniej akceptowany przez lokalną społeczność jako kolaborant i zdrajca. To właśnie izolacja i narastające konflikty skłoniły go do wyjazdu pod koniec XVIII wieku. W 1798 roku zdecydował się na podróż z kapitanem Davidem Richardsonem z Bengalskiej Armii Kompanii Wschodnioindyjskiej. Jego podróż po portach świata, której owocem są napisane przez niego wspomnienia, trwała do połowy 1803 roku, kiedy to powrócił do Kalkuty, w której zmarł około trzy lata później (Baqir 2011).

Oprócz zredagowania *Dywanu Hāfeza* w latach 1791-1793 Abu Tāleb był autorem *Cholāsāt al Afkār*, czyli zbioru biografii perskich poetów, spośród których umieścił też własną. Spod jego pióra wyszły także rozprawy jego autorstwa z lat 1793-1794 dotyczące muzyki, etyki, prozodii, jak również historii świata – *Lāb al Sajjār va džahannāme* – ówczesnego kompendium muzułmańskiej wiedzy. Abu Tāleb chān napisał także *Touzih al Dżāfelin*, pracę historyczną na temat rządów Āsaf ad dauli z prowincji Awadh (1775-1797); stała się ona pozycją cenioną przez brytyjskich historyków ze względu na przedstawioną w dziele obronę kolonialnych praktyk administracyjnych. Dziełem

przypisywanym Mirzie Abu Tālebowi jest również *Dywan*, zredagowany i wydany w 1807 roku przez Georga Swintona, a także *Me' rādż al Taubid*, traktat astronomiczny, napisany w 1804 roku (Baqir 2011).

Warto jeszcze na wstępie krótko scharakteryzować język, w jakim Mirzā napisał *Masir-e Tālebi*<sup>1</sup>: powszechnie przyjmuje się, że jest to perski, jednak sprawa wymaga doprecyzowania. Subkontynent indyjski od czasów utworzenia sułtanatu w Delhi na początku XIII wieku pozostawał pod wpływem sperszczonych grup etnicznych z Azji Środkowej. Było to następstwem mongolskiego najazdu na Iran, a następnie na Indie oraz rozprzestrzeniania się islamu w kierunku wschodnim. Szczególna rola języka perskiego w tym kraju przypada na stulecia od XIII do XVIII n.e., kiedy to pełnił on rolę *lingua franca* dla obszarów nad wschód od Chorasanu, znajdujących się w granicach państw powstałych po najeździe mongolskim (Nehru 1957; Khan 2012). W pierwszym okresie perski mieszał się na północnych równinach Indii z pokrewnymi językami, szczególnie sindhi i pendżabskim. Wraz z upływem czasu zasięg perszczyzny obejmował także obszary bardziej wysunięte na wschód i południe, chociaż w Bengalu czy też na obszarze języków drawidyjskich ten wpływ nie był tak znaczny. Rozpowszechniony w Indiach od XV do XVIII wieku język perski nie był jednak tożsamy z jego odmianą panującą wówczas w Iranie: był to dialekt tego języka z okolic Delhi oraz Lahore, i w odróżnieniu od urdu, jest określany mianem hindustani. Jako język literacki rozwinął się w Hajdarabadzie oraz w muzułmańskich królestwach Dekanu, a następnie w Delhi i Lucknow oraz innych północnych regionach Indii. Ogromne są także jego wpływy na inne języki subkontynentu indyjskiego, zwłaszcza w formie zapożyczeń językowych (Schackle 2012).

## Kontekst historyczny podróży Tāleba

Okres, w którym Mirzā Abu Tāleb odbywał swą podróż, przypadł na lata tuż po wojnie siedmioletniej, toczącej się o niepodległość zbuntowanych kolonii

1 Perskie nazwy, imiona własne oraz terminy zostały spolszczone, jeśli tylko było to możliwe; transkrypcja wzorowana jest na systemie zastosowanym w *Historii Iranu* (Krasnowolska 2010) z jednym wyjątkiem – zaznaczona została długość niektórych perskich samogłosek (symbol „ā”; podobnie wskazano izafet w formie „-e” lub „-je” w perskich wyrazach dwu- lub kilkuczłonowych).

brytyjskich w Ameryce Północnej i po rewolucyjnej zawierusze we Francji; był to czas intensywnych przemian politycznych i gospodarczych na Wyspach Brytyjskich oraz początek epoki napoleońskiej na kontynencie europejskim (Żywczyński 2006).

W ostatnim dziesięcioleciu XVIII wieku na subkontynencie indyjskim istniały trzy czy cztery liczące się siły polityczne. Pierwszą z nich było upadające imperium Wielkiego Mongoła, drugą – państwa marackie na południu, a do pozostałych należały obce siły: Persowie i Brytyjczycy (Zeidan i in. 2019). Jeszcze przed przyjściem na świat Abu Tāleba doszło do łupieżczego najazdu perskiego władcy Nader szacha na Indie. W kolejnych latach ten irański żywioł polityczny na subkontynencie indyjskim był reprezentowany przez Afganów, których dowódcą był Ahmad szach. W związku z istniejącym zagrożeniem ze strony konfederacji państw marackich z południa, ostatnie posiadłości Wielkiego Mongoła stopniowo traciły na znaczeniu. Jednak ani Afgańczycy, ani Marathowie nie zdołali zjednoczyć półwyspu. Okres chaosu sprzyjał dalszej jego eksploracji przez europejskie mocarstwa, co skrzętnie wykorzystali Brytyjczycy przy pomocy swojej Kompanii Wschodnioindyjskiej. Kiedy Mirzā Abu Tāleb chān umarł w 1806 roku w Kalkucie, większość półwyspu indyjskiego znajdowała się bądź to w rękach Anglików, bądź to pod ich ścisłą kuratelą (Sykes 1951; Kieniewicz 2003).

Istotne przemiany zachodziły także w Europie. Rządy Ludwika XV i Ludwika XVI doprowadziły do stopniowego osłabienia pozycji Francji na arenie międzynarodowej. Nieustanne wojny w Europie, spadek po Ludwiku XIV w postaci absolutyzmu oraz walka z Anglią o hegemonię w koloniach i na świecie doprowadziły do wybuchu rewolucji. Przez dziesięć lat trwały wojny z przeciwnymi jej koalicjami państw europejskich. W momencie wizyty Abu Tāleba we Francji, kurz rewolucji zdążył już opaść i na pierwszym planie pojawiła się osoba Napoleona, będąca znakiem rozpoczynającej się epoki wojen w Europie pod jego przywództwem (Baszkiewicz 2008; Rostworowski 2009).

Z kolei dzieje Wielkiej Brytanii w ostatnich dekadach XVIII wieku zdominowały konflikty zewnętrzne. Po wojnie siedmioletniej była to walka o niepodległość w zbuntowanych koloniach brytyjskich w Ameryce Północnej, a pod koniec wieku – konflikt z rewolucyjną i napoleońską Francją. Istotnym czynnikiem stanowiły także przemiany gospodarcze i społeczne, na czele z rewolucją przemysłową (Rostworowski 2009).

W pamiętniku Mirzy Abu Tāleb chāna opisy Anglii oraz Francji nie wyczerpują całości tematu, nie są też symetryczne: pierwszy z krajów był dla podróżnika celem wyprawy, natomiast w drugim przebywał on krócej.

Przedstawienie Anglii w *Safar nāme-je Tālebi* Mirzy Abu Tāleb chāna

Najważniejsze porty, do których miał zawijać w czasie swojej podróży po świecie Mirzā Abu Tāleb chān, znajdowały się na Wyspach Brytyjskich. Zobaczenie Anglii i jej wspaniałej stolicy – Londynu – było jego głównym dążeniem.

Mirzā przybył na początku XIX wieku do kraju, który miał już za sobą pierwsze etapy rewolucji przemysłowej: nader szybko rozwijał się gospodarczo i handlowo, co przy wsparciu ogromnej floty i siły armii czyniło z Wielkiej Brytanii pretendenta do roli światowego mocarstwa. Lata, w których podróżnik miał okazję przebywać w tym wyspiarskim kraju, przypadły jednak na czas zawieruchy wojennej i rewolucyjnej w Europie, a także powstanie irlandzkie i nieustanne bunty górali szkockich na północy wyspy. Zmiany dokonały się także na szczytach władzy: wytworzył się gabinetowo-parlamentarny system rządów (Zins 2009). Wszystkie te procesy i wydarzenia spowodowały zmiany w społeczeństwie, kulturze, a nawet modzie, ale Mirzā przedstawia je pobieżnie, nie skupiając się na przemianach, a na opisie tego, co zastał. Obraz utrwała przede wszystkim cechy angielskiej przyrody, społeczeństwa, systemu administracji i władzy oraz niezwykłych z punktu widzenia podróżnika szczegółów: czasem brytyjskich nowinek, czasem – budynków albo też nietypowych dla cudzoziemca zwyczajów.

Zdaje się, że właśnie opis natury, zmieniającej się wraz z rytmem pór roku, jest elementem najbardziej rzucającym się w oczy z perspektywy obco-krajowca, chociaż autor *Safar nāme* temat ten traktuje skrótowo. Z jego obserwacji wynika, że Anglia to w większości kraj górzysty, chociaż nie brakuje w nim równin. Zwraca uwagę na obfitość opadów deszczu oraz chłonność gleby, która systematycznie przyjmuje całą tę dobroć natury. Mirzā jest też pod szczególnym wrażeniem wyspiarskich zwierząt, przede wszystkim koni, krów oraz psów (Abu Tāleb 2004: 181; 183).

Z racji różnic w położeniu geograficznym Indii oraz Anglii, Abu Tālebi odnotowuje także różnicę w długości dnia i nocy. Charakterystykę tę cechuje daleko posunięta skrupulatność. W tym samym miejscu podróżnik dodaje także ciekawostkę, zapewne zasłyszaną, że na północy Szkocji w pewnych okresach roku zdarzają się białe noce, przy czym autor, opisując je jako nieznanie sobie wcześniej zjawisko, nie używa tego sformułowania (Abu Tāleb 2004: 224-225).

Podróżując po Anglii Mirzā osobiście przekonuje się o stanie brytyjskich dróg i sposobach przemieszczania się; z jego przekazu wynika, że podstawowym środkiem transportu w Anglii na początku XIX wieku był dyliżans, zwany

„Mail Couch”. Mirzā wysoko ocenia jego wygodę i schludność, a także szybkość w pokonywaniu trasy. Zauważa, że na kontynencie europejskim dyliżanse są również w użyciu, ale nie tak porządne, jak na Wyspach Brytyjskich (Abu Tāleb 2004: 99; 111; 199). W jego wspomnieniach także drogi na przełomie XVIII i XIX wieku były utrzymane w należyty sposób i zbudowane jako szerokie, proste szosy z licznymi mostami, które umożliwiały przejazd nad rzekami i wąwozami. Zajazdy zaś były dosyć powszechne i znajdowały się w odległości pięciu lub sześciu mil od siebie (Abu Tāleb 2004: 184).

W swoich wspomnieniach Pers przedstawia nie tylko dziwy i egzotyczne z jego punktu widzenia miejsca, jakie zwiedził, lecz dotyka spraw bardziej złożonych, wymagających od opisującego sporej orientacji w realiach. Na przykład wyodrębnia cztery elementy, które składają się na brytyjski system władzy, określając przy tym ich prerogatywy i stopień ważności. Pierwszy to władca, dość zdawkowo opisany; drugi to następca tronu, czyli księżę Walii, którego charakterystyka staje się pretekstem do omówienia zasad dziedziczenia tronu. Trzecim z kolei elementem systemu władzy jest Gabinet Ministrów. Mirzā szczegółowo przedstawia każde z dziewięciu ministerstw, a przy opisie znanych mu bezpośrednio ministrów czyni dygresje na temat okoliczności poznania się z daną osobą, podaje też bliższe szczegóły na temat wspólnie spędzonego czasu. Na końcu omawia też sposób funkcjonowania czwartego elementu, czyli Parlamentu (Abu Tāleb 2004: 239-241; 243-248; 250-251).

Warto zauważyć, że w opisie systemu władzy podróżnik wykazał się niemałą wiedzą. Pomocne w jej zdobyciu niewątpliwie było to, że zaprzyjaźnił się z częścią z ministrów, dostąpił również zaszczytu spotkania z brytyjskim monarchą Jerzym III (1738-1820) oraz jego małżonką Zofią Charlottą (1744-1818). Mirzā Abu Tāleb scharakteryzował ich przede wszystkim jako osoby dostojne, umieścił też detale na temat królowej, dworu i stylu ich ubiorów (Abu Tāleb 2004: 239-240).

W swoich wspomnieniach zapisanych na kartach *Safar nāme* autor często odnosi się do spotkań i obiadów u wysoko postawionych członków brytyjskiej elity. Jeśli wierzyć jego relacjom, podstawową formą spędzania czasu są wzajemne odwiedziny, uroczyste obiady i towarzyszące wizytom polowania, najczęściej na zajęce i kuropatwy (Abu Tāleb 2004: 121). Jak na hinduskiego urzędnika związanego z Kompanią Wschodnioindyjską, Mirzā miał wyjątkowe szczęście: przepustką dla niego było legendarne pochodzenie i status „Księcia Persji” (jak się do niego błędnie zwracano), co otwierało niemal wszystkie drzwi wysoko postawionych członków parlamentu brytyjskiego i zainteresowanych Orientem arystokratów (Steward 1810). Dzięki temu możliwa oka-



zała się również wizyta Mirzy w londyńskiej siedzibie wolnomularzy, których Abu Tāleb przedstawił w swoich wspomnieniach (Abu Tāleb 2004: 159).

Jako urzędnik administracji państwowej oraz Kompanii Wschodnioindyjskiej Mirzā miał styczność z zagadnieniami dotyczącymi ekonomii. Pisząc o silnie opresywnym systemie podatkowym na Wyspach Brytyjskich, krytykował działania rządu oraz apelował o reformę finansów. Warto zwrócić uwagę, że nie ograniczał się wyłącznie do opisu zastanego stanu rzeczy, ale też występował jako zwolennik zmian i przedstawił plan regulacji długu publicznego. Jego słowa świadczą o żywym zainteresowaniu administracją czy judykaturą, które były mu bliskie z racji praktycznej znajomości ich funkcjonowania w Indiach (Abu Tāleb 2004: 276-279).

Kluby, tawerny, kawiarnie i teatry to tylko niektóre z miejsc spotkań, za pomocą których Abu Tāleb odmalowywał życie towarzyskie na przełomie XVIII i XIX wieku. Kawiarnie i tawerny nierzadko mylił ze sobą, wyliczając potrawy i napitki, które są tam serwowane oraz opisując pokoje znajdujące się na wyższej kondygnacji budynku. Zdaniem podróżnika, kwitło tu życie towarzyskie, ale były to również miejsca przeznaczone do załatwiania interesów i wymiany informacji. Autor wspomina o najistotniejszym środku rozpowszechniania wiadomości, jakim była prasa. Było to już wcześniej znane mu medium, lecz fascynował go zakres informacji (wiadomości z Anglii i ze świata) oraz łatwa dostępność – zarówno dla biedaków, jak i następcy tronu (Abu Tāleb 2004: 186; 195; 199).

Mirzā kreśli także obraz teatrów i publicznych przedstawień oraz maskarad. Opis rozpoczyna się wyjaśnieniem, po co owe *tamāszāchāne* zostały zbudowane oraz na jakich zasadach można było brać w nich udział. Według zebranych przez niego informacji, zaszczytu wstąpienia w mury teatru czy klubu mogły dostąpić jedynie osoby zaufane lub bliżej związane z danym środowiskiem. Także aktorzy biorący udział w spektaklu musieli należeć do danego klubu. Podróżnik wyjaśnia też zwyczaj urządzania maskarad, opisując je jako związane z karnawalem i starając się precyzyjnie określić, czym są i jakie z nich płyną korzyści. Ujmuje je jako formę zabawy, podczas której osoby przebijają się za inne postaci, a celem jest odkrycie (odgadnięcie), kto kryje się pod daną maską czy kostiumem. Abu Tāleb wskazuje na to, że podobna forma rozrywki znana jest także w innych krajach, natomiast o dużej wiedzy i orientacji w świecie samych Anglików miało świadczyć to, że właśnie na maskaradach można było spotkać osoby przebrane za Persów, Turków, Arabów czy Hindusów (Abu Tāleb 2004: 187-189).

W typowy dla siebie sposób podróżnik opisuje dane wydarzenie czy też miejsce. Czytelnikowi niezorientowanemu w temacie jego wspomnienia mogą się wydać odkrywcze, jednak w momencie porównania z publikacjami angielskimi z początku XIX wieku, budzą się wątpliwości i pytania, dlaczego autor pominął niektóre fakty, nazwy własne czy bogatą historię któregoś z opisywanych miejsc. Gdy mowa na przykład o teatrach, nie pojawia się nawet wzmianka o Królewskim Teatrze na Drury-lane, otwartym na sześć lat przed przybyciem Mirzy do Londynu, ani o Królewskim Teatrze na Haymarket, brakuje The New Royal Circus czy Domu Opery z 1705 roku i jego historii (*A View of London Or Stranger's Guide Through The British Metropolis* 1803: 82-87). Wymienione miejsca były jednak głównymi centrami kultury, rozrywki i zabawy londyńskiego społeczeństwa w okresie pobytu podróżnika w stolicy, nie wspominając o prywatnych teatrach, przedstawieniach ulicznych, pokazach fajerwerków i szalonej manii maskarad.

Podczas pobytu w Anglii Mirzā udaje się na wycieczkę do Oksfordu, zwiedza także Windsor. Jego uwagę przykuwa kaplica królewska, umiejscowiona nieopodal pałacu oraz królewskie komnaty, a także park. Wyjaśnia ponadto, że w Windsorze złożone są królewskie insygnia oraz dary władców z całego świata. Z kolei w Oksfordzie opisuje architekturę i wybrane budynki uniwersyteckie, zwłaszcza obserwatorium astronomiczne. Najwięcej miejsca w tej charakterystyce Uniwersytetu Oksfordzkiego zajmują kwestie związane z medycyną; autor *Masir-e Tālebi* wyraża szczerzy podziw dla brytyjskiej wiedzy na temat anatomii człowieka i poziomu nauk medycznych (Abu Tāleb 2004: 115-118). Z europejskiego punktu widzenia cały ten *passus* zaskakuje brakiem precyzji i zbytnią powierzchownością opisu, jednak należy mieć na uwadze, że dokonywał go człowiek pochodzący z dalekiego kraju, który swoją ciekawość zwracał ku innym rzeczom niż podróżnicy z Europy.

Omówione powyżej fragmenty wspomnień Mirzy zawarte w *Safar nāme* świadczą o jego zainteresowaniu sprawami Zjednoczonego Królestwa. Autor nie tylko przedstawił obraz Anglii na początku XIX wieku, ale niejednokrotnie pozwalał sobie na krytykę, wyrażał swoje opinie, a także przedstawiał własne propozycje, gotowe rozwiązania pewnych kwestii, takich jak chociażby podatki i sądownictwo. Dla dziewiętnastowiecznej wysokiej kasty indyjskiej, która zapewne sięgała do *Masir-e Tālebi*, szczegółowe charakterystyki oraz opisy życia na Wyspach Brytyjskich były jednym z pierwszych źródeł informacji na temat szeroko rozumianego Zachodu, a w szczególności Anglii.

Londyn w opisie Abu Tāleba przedstawiony jest jako kosmopolityczne miasto, kolos, który rozwija się i rozrasta w bardzo szybkim tempie. Stanowi

ono nie tylko symbol potęgi politycznej monarchii brytyjskiej, ale również centrum skupiające wiele instytucji kulturalnych i gospodarczych. Podróżnik w deskrypcji metropolii skupia na jego zewnętrznych aspektach: opisie budynków, dróg oraz chodników, lecz wszelkie te spostrzeżenia są bardzo ogólnikowe; dobrym przykładem są mosty, które podziwia Mirzā, lecz nie wymienia z nazwy tych najbardziej znaczących. Charakterystyki instytucji gospodarczych, takich jak Royal Exchange czy Bank of England, nawiązują do fragmentów o sprawach finansowych.

Ostatnią dużą instytucją odnotowaną w książce jest British Museum, które wyraźnie zaskoczyło przybysza z Indii. Podobnie jak w przypadku Bank of England, Mirzā znów czyni kilka zdawkowych uwag na temat zgromadzonych w jednym miejscu osobliwości natury z całego świata, oddając się raczej przyjemności podziwiania panoramy Londynu, jaka rozciąga się z tego budynku (Abu Tāleb 2004: 43; 159; 184-186; 191-192; 217; 615). Podobnie jak w wypadku innych deskrypcji, tak i tutaj duża wiedza, wręcz ekspercki opis problemu przeplata się z relacją nieco zagubionego podróżnika, który przywoływane miejsca i sprawy postrzega bardzo powierzchownie.

### Opis Francji zawarty w *Masir-e Tālebi*

Nie wiadomo, kiedy dokładnie Mirzā zawitał do Francji i jej stolicy, gdyż on sam tego nie odnotował w opisie, należy jednak przyjąć, że stało się to około roku 1800 z uwagi na jego dalsze podróże po innych krajach europejskich. Francja po rewolucji i jej konsekwencjach wkraczała wówczas w okres panowania Napoleona Bonaparte'go (Price 2001), ale o nim samym Mirzā nie wspomina prawie wcale. Generalnie sprawy dotyczące polityki i bieżących wydarzeń zdają się przybysza w ogóle nie interesować, gdyż się do nich przestaje odnosić.

Na podstawie zapisków Mirzy stwierdzić można, że raczej nie znał on języka francuskiego: wskazują na to nieliczne francuskie słowa, zapisane jednak w sposób fonetyczny i często zniekształcone. Ten brak znajomości języka miał wpływ na to, co i jak zostało we wspomnieniach zawarte. Nie pojawia się w nich ani wzmianka o teatrach, tak wówczas we Francji znanych i cenionych, brakuje także relacji z wykładów czy też spotkań, w których przybysz mógł uczestniczyć. W rezultacie opisy francuskich realiów są z jednej strony uboższe w treść, z drugiej jednak, obserwacja świata, czyniona z większą dociekliwością, prowadzi do formułowania własnych refleksji.

Na początku wspomnień dotyczących Francji, podróżnik kreśli obraz tego kraju na przełomie XVIII i XIX wieku, uwypuklając jego bogactwo, obfitość zieleni i owoców oraz spore zaludnienie. Mirzā chwali drogi, ukształtowanie terenu i bezpieczeństwo we Francji, ale wyraźnie żywi niechęć do francuskiej prowincji. Obraz kontrastu pomiędzy wsią a miastem, jaki wykreowany został w tych zapisach, świadczy o dużych różnicach społecznych występujących w ówczesnej Francji. Autor komentuje negatywnie na przykład ubiór chłopski, który wydał mu się tak odrażający, że w porównaniu do niego hinduscy wieśniacy zdają się paradować w niebiańskich szatach. Abu Tālebowi nie podobają się także francuskie oberże, opisywane jako brudne przybytki, w których podłogi pokryte są odchodami psów, a powietrze przesycone jest cuchnącym tytoniowym dymem.

Inaczej ma się rzecz z obrazem Paryża: autor zdaje się zahipnotyzowany ogromem stolicy, widząc w niej potężną, piękną metropolię, która przewyższa swymi walorami nawet ówczesny Londyn. Mirzā jest zafascynowany architekturą miasta, a przede wszystkim wysokimi portalami i kamiennymi budynkami, które według jego słów niekiedy mają aż siedem, a czasem nawet jedenaście kondygnacji. Ten czar jednak szybko pryska – autor jest rozczarowany paryskimi kamienicami, gdy wchodzi do środka budynków, które wcześniej tak podziwiał, bowiem wewnątrz okazują się one zgrzebne i biedne, a ich elegancja – tylko pozorna.

Abu Tāleb charakteryzuje też niektóre paryskie rezydencje o historycznym znaczeniu, takie jak na przykład Palais Royal czy Tuileries wraz z ogrodami. Odwiedza również Luwr, w którym zaskoczył go nietypowy sposób oświetlenia muzeum za sprawą przeszklonego sufitu (Abu Tāleb 2004: 303-311).

Sposób, w jaki autor *Masir-e Tālebi* przedstawia Francję, przypomina wcześniej omówione relacje z Wysp Brytyjskich. Należy zaznaczyć, że jest on uboższy w informacje i wyraźnie krótszy, co wynikało z okoliczności: Mirzā spędził we Francji o wiele mniej czasu, a jego pobyt tam miał charakter raczej dłuższej wycieczki. Mimo tego zawarte w tekście informacje pozwalają spojrzeć krytycznym okiem na wcześniejsze zapisy Abu Tāleba, odnoszące się do Anglii i Anglików. We wspomnieniach z Francji autor zwraca uwagę na podobne elementy i zagadnienia, jak w wypadku omówionych już fragmentów odnoszących się do Wysp Brytyjskich. Koncentruje swoje uwagi na kwestiach dostępnych zewnętrznemu opisowi: jakości gleby, jej nawodnieniu, określeniu gęstości zaludnienia kraju czy też potrawach i ubiorach mieszkańców. W większości relacji przywołuje architekturę, zwłaszcza Paryża, ale jego spojrzenie nie

jest bezkrytyczne, bowiem podróżnik wskazuje na ciasnotę w kamienicach, plagę żebractwa i trudną sytuację na francuskiej wsi. Chociaż brakuje w tej relacji rysu historycznego bądź też odniesienia do bieżącej sytuacji politycznej i gospodarczej Francji na początku XIX wieku, omówione opisy pozostają niezwykle interesujące i wartościowe badawczo.

### Anglicy i Francuzi oczami Mirzy Abu Tāleb chāna

Mirzā opisuje nie tylko miejsca, ale też charakteryzuje mieszkańców odwiedzanych przez siebie krajów. Dla Francuzów, wraz z ich specyficznym stylem bycia, punktem odniesienia stają się poznani wcześniej Anglicy.

Mieszkańcy Francji, ogólnie rzecz biorąc, zrobili na Abu Tālebie dobre wrażenie. Zachwycony był ich prostotą i skromnością, dostrzegając, że nie są tacy przewrażliwieni na swoim punkcie i skłonni do obraźliwości, jak wyspiarze. Autor był jednak wyraźnie zdziwiony, że Francuzi we wzajemnych kontaktach nie używają odpowiednika perskiego słowa oznaczającego „Pan” lub „mistrz”, czyli ekwiwalentu francuskiego słowa „Maître”.

Mirzā poczynił nadto interesujące uwagi odnośnie urody Francuzów, chwając mężczyzn i krytykując kobiety, których wygląd nie odpowiadał wymogom przybysza ze Wschodu: „Francuskie kobiety absolutnie nie dorównują urodą Angielkom, bo ze względu na brak prostoty, dziewczęcego wstydu i przyzwoitego zachowania, wydają się zwyczajnie szpetne” (Abu Tāleb 2004: 257). Skrytykował także kędzierzawe pukle i kolor włosów ówczesnych Francuzek. Nie przypadła mu do gustu również moda, tak przecież doceniania i rozślawiona w Europie tamtego czasu, która przybyszowi ze Wschodu wydała się jednak nic nie warta (Abu Tāleb 2004: 313-315).

Podczas swego pobytu w Anglii Abu Tāleb miał czas, by bliżej poznać Anglików. Wśród zalet mieszkańców Wysp Brytyjskich Mirzā wymieniał poczucie własnej wartości, wdzięczność, szacunek, poszanowanie prawa, gościnność, zadowolenie z własnej pozycji społecznej i pragnienie czynienia dobra. Nie wszystko mu się jednak w nich podobało, bowiem za szczególnie szkodliwą uznał ich skłonność do uprawiania filozofii, a co za tym idzie – brak wiary, aż do ateizmu włącznie. Do wad Anglików zaliczył także pychę, zuchwalstwo, wynikające z przekonania o potęgze swojego kraju, zarozumiałość, umiłowanie spokoju i wygody oraz pogoń za złotem i pieniędzmi, a także stawianie spraw ziemskich ponad wszystkimi innymi (Abu Tāleb 2004: 106; 263-266).

Poczynione przez podróżnika uwagi mają dość osobisty charakter i są wyrazem własnych odczuć autora *Safar nāme*, który unika jednoznacznej oceny stylu życia Anglików czy Francuzów. Pomimo iż szczegółowo opisuje na przykład plan dnia tych pierwszych, ich potrawy i sposób jedzenia, a w dalszej części wspomnień przedstawia także wady i zalety narodu francuskiego, to na próżno szukać u niego podsumowania, które prowadziłoby do formułowania wyraźnego stanowiska odnośnie do samych mieszkańców odwiedzanych krajów.

### Podsumowanie

Podsumowując wspomnienia Abu Tāleba z podróży po Anglii i Francji, należy stwierdzić, że są one związane z konkretnym kontekstem kulturowym i zanurzone w określonych realiach historycznych, a sporządzony opis odnosi się przede wszystkim do rzeczywistości widzianej oczami cudzoziemca, który starał się w swym tekście przedstawiać stan faktyczny, przefiltrowany jednak przez własne oczekiwania, wiedzę i doświadczenia. Jeśli chodzi o literackie walory opisu, autor nie estetyzował nadmiernie swoich wspomnień, chociaż obok konkretnych informacji, zawarł w tekście nieliczne elementy poetyckie, czasem polegające na określonych zabiegach stylistycznych, a czasem – na włączaniu do tekstu napisanych przez siebie wierszy, świadczących o jego zamiłowaniu do perskiej poezji.

Wyłaniająca się z omawianego dzieła opinia podróżnika na temat Zachodu, jego dokonań, kultury i cywilizacji, wydaje się jednak niejednoznaczna. Chociaż wspomnienia Mirzy są pełne zachwytów nad architekturą, stanem dróg, wygodami i sposobem podróżowania, czyli realiami, jakie miał okazję obserwować i doświadczać w Anglii i Francji, to jednak nie brakuje w *Safar nāme* także negatywnych uwag na temat sposobu myślenia Anglików i ich zachowań, krytyki ubioru francuskich wieśniaków czy ciasnoty i brudu w paryskich kamienicach. Obok subiektywności spojrzenia na poznawane kraje europejskie, pojawiają się także próby oceny, a nawet propozycje reformy poznanych systemów finansowych i sądowniczych.

Wspomnieniom Mirzy brakuje przede wszystkim spojrzenia historycznego, a więc wzmianek o faktach, wydarzeniach i bohaterach czasów minionych, po których pozostały ślady w postaci zabytków oraz opisy wydarzeń. Wspomnienia Abu Tāleba pozbawione są także wnioskowania przyczynowo-skut-

kowego, które pozwoliłoby mu wnikliwiej spojrzeć na rzeczywistość zastaną i zrozumieć mechanizmy funkcjonowania opisywanego przez niego świata zachodniego.

Na obronę autora należy jednak przywołać jego obcość i odmiennosc oglądu innego kulturowo świata. Subiektywna, uwarunkowana własnym kontekstem cywilizacyjnym hierarchia ważności spraw, zaważyła na tworzonych przez niego opisach zjawisk oraz miejsc. To, co dla Mirzy jest interesujące i warte deskrypcji, niejednokrotnie w swoich relacjach pomijają Europejczycy i na odwrót – rzeczy, które w oczach Europejczyków wydają się niezwykle ważne, dla przybysza z Indii okazują się mało interesujące. W tym właśnie aspekcie jego relacja wydaje się szczególnie cenna, gdyż może rzucić nowe światło na istniejący już obraz funkcjonowania społeczeństwa europejskiego w XIX wieku, różniąc się od dotychczasowych świadectw powstałych w tamtej epoce.

Na koniec warto zwrócić uwagę na sam tytuł omawianego dzieła: *Safar nāme-je Tālebi jā Masir-e Tālebi* w wolnym przekładzie na język polski oznacza *Tālebowy dziennik podróży albo Droga Tāleba. Masir-e Tālebi* w odniesieniu do religii muzułmańskiej może oznaczać ścieżkę czy drogę Abu Tāleba w rozumieniu „tego, kto aspiruje, kto zabiega”. Umieszczając w tytule swoje nazwisko, podróżnik nadaje autorską sygnaturę swojej pracy, wskazując ją jako własny dorobek, podkreśla jednakże również inną jej funkcję. Napisany przez niego dziennik może się stać przewodnikiem, zbiorem wskazówek dla czytelników poszukujących wyższego, duchowego celu podróży, zgodnego z islamską ideą podróżowania w celu poszukiwania wewnętrznej czystości i hartu ducha.



## Źródła cytowań

- ABU TĀLEB, IBN MOHAMMAD ESFAHĀNI (2004), *Masir-e Tālebi ya safar nāme-je Mirzā Abu Tāleb chān*, Hosejn Chadiwdzam (red.), Teheran: Sazman-i Intisharat va Amnzish-i.
- BAQIR, MUHAMMAD (2011), 'Abū Tāleb Khan Landanī', w: *Encyclopædia Iranica*, online: <http://www.iranicaonline.org/articles/abu-taleb-khan-landani-b>, [dostęp: 27.12.2019].
- BASZKIEWICZ, JAN (2008), *Historia Francji*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- CROSBY, BENJAMIN (1803), *A View of London or Stranger's Guide Through The British Metropolis*, Londyn: B. Crosby & Co.
- HASHEMI, GITA (2015), 'Mirzā Abu Talib Khan: Notes and Sources', w: *Passages. A Work by Gita Hashemi*, online: <http://passages.subversivepress.org/mirza-abu-talib-khan-notes-and-sources/>, [dostęp: 27.12.2019].
- KHAN, MIR AYUB ALI (2012), 'Decline of Farsi Language', *The Times of India*, online: <http://timesofindia.indiatimes.com/city/hyderabad/Decline-of-Farsi-language/articleshow/11395425.cms>, [dostęp: 17.09.2015].
- KIENIEWICZ, JAN (2003), *Historia Indii*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- KRASNOWOLSKA, ANNA (2010), *Historia Iranu*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- NEHRU, JAWAHARLAL (1957), *Odkrycie Indii*, przekł. Stanisław Majewski, Kazimierz Rapaczyński, Warszawa: Czytelnik.
- PRICE, ROGER (2001), *Historia Francji*, przekł. Ewa Różalska, Poznań: Zysk i S-ka.
- ROSTWOROWSKI, EMANUEL (2009), *Historia Powszechna. Wiek XVIII*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- SCHACKLE, CHRISTOPHER (2012), 'India XVIII Persian Elements in Indian Languages', w: *Encyclopædia Iranica*, online: <http://www.iranicaonline.org/articles/india-xviii-persian-elements-in-indian-languages>, [dostęp: 04.11.2019].
- STEWART, CHARLES (1810), *Travels of Mirza Abu Taleb Khan in Asia, Africa, and Europe, during the years 1799, 1800, 1801, 1802, and 1803*, online: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ien.35556027302181&view=1up&seq=7>, [część pierwsza, wydanie z 1810 roku; dostęp 27.12.2019], <https://archi->



ve.org/details/travelsmizraabu01khgoog/page/n7, [całość, wydanie z 1814 roku; dostęp: 27.12.2019].

- SYKES, PERCY (1951), *A History of Persia*, London: Macmillan and Company.
- ZEIDAN, ADAM I IN. (2019), 'Mughal Dynasty; India [1526-1707]', w: *Encyclopædia Britannica*, online: <http://www.britannica.com/topic/Mughal-dynasty>, [dostęp: 27.12.2019].
- ZINS, HENRYK (2009), *Historia Anglii*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- ŻYWCZYŃSKI, MIECZYŚLAW (2006), *Historia Powszechna 1789-1870*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.



## Stambuł – jak opisać Miasto Miast

BARBARA KLIMEK

Uniwersytet Śląski  
bahklimek@gmail.com

Wszelki ruch wzdłuż płaskiej powierzchni niedyktowany przez fizyczną konieczność jest przestrzenną formą wyrażania samego siebie, czy to będzie budowanie imperium, czy turystyka.

Josif Brodski, *Ucieczka z Bizancjum* (2006)

Kto się odważy opisać Konstantynopol?

Edmondo de Amicis, *Constantinople* (2013)

### Stambuł – Miasto Miast

Stambuł, niegdyś Konstantynopol, jeszcze wcześniej Bizancjum, położony jest na dwóch brzegach Cieśniny Bosfor, uznawanej za naturalną granicę między Europą i Azją. Wyjątkowe położenie geograficzne, razem z ogromnym bogactwem istniejących w kulturze obrazów miasta i dotyczących go metafor, powodują, że trudno uciec przed narzucanymi przez europejską kulturę, pozornie naturalnymi i pozornie neutralnymi, kategoriami dzielenia świata i samego miasta. Wzbudzało ono zainteresowanie na wszystkich etapach swojej historii, było wręcz „niejako predestynowane do roli stolicy” (Filipowska 2017: 22). W tradycji europejskiej Konstantynopol, a później Stambuł pełnił ważną rolę jako stolica Cesarstwa Rzymskiego, następnie zaś Cesarstwa Wschodniorzym-

skiego – rolę polityczną, gospodarczą, kulturalną; miał znaczenie tak duże, że przez wieki nazywany był po prostu Miastem lub Miastem Miast.

Według Umberta Eco, tworzone od czasów antycznych opisy pierwszych reakcji na widok Konstantynopola/Stambułu mogą stanowić odrębny gatunek literacki (Eco 2013: 6). A przecież teksty opowiadające o Stambule to dużo więcej niż tylko wspomnienia pierwszych spotkań; wśród wielu innych celów podróży Miasto Miast położone nad Cieśniną Bosforską do dziś pozostaje najpopularniejszą wśród turystów „bramą na Wschód”. Stambuł wzbudza jednak nie tylko zainteresowanie turystów, ale także generuje mnogość wyobrażeń, emocji, marzeń i stereotypów, które przybysze przywożą (i wywożą) ze sobą. Tym trudniej jest rozpoznać, które elementy opisywanej rzeczywistości są prawdziwe, a które jedynie stanowią przykład fantazjowania, obecnego we wspomnieniach i wzmiankach, w niezliczonych literackich i publicystycznych świadectwach podróży do Stambułu i refleksjach na jego temat.

### Między Wschodem a Zachodem

Jak pisze Simona Škrabec, wyodrębnienie na Wschód i Zachód „opiera się na procesie kształtowania tożsamości wyobrażonych wspólnot, dlatego przetrwał on tak długo i trwa nadal, i być może będzie trwał jeszcze wieki w ludzkiej świadomości” (Škrabec 2013: 15). Jest to więc podział wyobrażony i umowny, a nie faktyczny czy namacalny; równocześnie trudno mu zaprzeczyć. W rezultacie granica między Wschodem a Zachodem przebiega przez wiele obszarów, zależnie od tego, przez kogo oraz w jakim celu została wyznaczona. Pokazuje to z jednej strony, jak bardzo jest ona symboliczna i arbitralna, z drugiej strony – uwidacznia niezwykle silną ludzką potrzebę związaną z porządkowaniem i dzieleniem nie tylko przestrzeni, lecz także kultury. Przyjęte rozpoznania determinują następnie sposób patrzenia i postrzegania miejsc: tych odwiedzanych podczas podróży, ale również takich, w których się jeszcze nigdy nie było.

W wypadku Stambułu granica ta ma wymiar zarówno symboliczny (kulturowy), jak i rzeczywisty: to osiemnastomilionowe miasto leży na styku dwóch kontynentów – Europy i Azji; cieśnina Bosfor, która wyznacza granicę, przecina Stambuł przez środek. Oba brzegi łączą mosty oraz regularne połączenia promowe, stanowiące jeden ze środków transportu publicznego. W codziennym życiu Stambułu podział na Europę i Azję nie jest znaczący, jednak dla przybyszów z daleka pozostaje jednym z głównych punktów odniesienia

i przedmiotów zainteresowania. Druga granica, która przebiega przez Stambuł, dotyczy kultur: to właśnie tutaj od setek lat podróżny spodziewał się spotkać „orientalną egzotykę” i stanąć twarzą w twarz z „Innym”. Co najmniej od 1453 roku – zdobycia chrześcijańskiego dotąd Konstantynopola przez Imperium Osmańskie – dodatkowy element tutejszej „inności” stanowi islam. Tak naprawdę podział ten sięga dużo dalej; przez wieki tożsamość obu rywalizujących ze sobą grup tworzyła się w oparciu o wzajemny kontakt i podkreślanie różnic.

Wszystko to do dziś mocno oddziałuje na sposób, w jaki o Stambule myśli się, mówi się i pisze. Chodzi o europejską perspektywę, a dotyczy to zarówno podróżników czy turystów, jak i mieszkańców miasta. Wspomniane elementy determinują sposób przedstawiania Stambułu w zachodnich mediach – również w kontekście dramatycznych zamachów, do których dochodziło w ostatnich latach (między innymi w styczniu 2016 roku w turystycznej dzielnicy Sultanahmet, w marcu 2016 roku na İstiklal Caddesi w dzielnicy Beyoğlu, w czerwcu 2016 roku na Lotnisku im. Atatürka, w noc sylwestrową 2016/2017 w stambulskim klubie Reina).

Stambuł od wieków jest tematem tekstów wchodzących w zakres dyskursu orientalistycznego, opisanego po raz pierwszy przez Edwarda Saïda (2005). Badacz pisze, że Orient „zawsze był prawie wyłącznie europejskim wynalazkiem” i równocześnie opiera się „na pozycyjnej wyższości ludzi Zachodu” (Saïd 2005: 29; 37). Z założenia więc koncepcje i teksty powstałe w ramach dyskursu orientalistycznego nie mają charakteru obiektywnego, jak również z założenia przedstawiają rzeczywistość jako nierównorzędną, podzieloną przynajmniej na dwie części, z których jedna, ta „orientalna”, zawsze będzie kategoryzowana jako mniej wartościowa, drugorzędna, podległa, wtórna. Można się zastanawiać, czy już sama koncepcja podziału i różnicy nie powinna zostać poddana weryfikacji.

## Figura mostu

Wydana przez stambulską Garanti Gallery publikacja *Becoming Istanbul. An Encyclopedia* (Derviş, Tanju & Tanyeli 2008) przedstawia rzeczywistość Stambułu w ironiczny sposób, zamykając ją w przestrzeni znaczeniowej poszczególnych haseł. Podstawowym postulatem wysuwany przez autorów hasła „orientalizm” jest porzucenie nadużywanej w kontekście Stambułu metafory mostu, który łączy Europę z Azją, Wschód z Zachodem, religie, cywilizacje, kultury (Derviş, Tanju & Tanyeli 2008: 234).

Stambuł/Konstantynopol zazwyczaj opisywany jest właśnie w kontekście podziału i połączenia, czego początkiem są wczesne świadectwa literackie (takie jak chociażby słynne opisy François-René de Chateaubrianda i Alphonse'a Lamartine'a, Gérarda Nerval'a, a w kontekście polskim – między innymi świadectwa Jana Potockiego, Adama Mickiewicza czy Henryka Sienkiewicza), aż po współczesną prasę informacyjną, która zaskakująco często posługuje się kulturowymi stereotypami, opisując wydarzenia w pozornie neutralny sposób.

Równocześnie jednak właśnie ze względu na bogatą tradycję bardzo trudno porzucić tę metaforę oraz orientalną kliszę, która za nią stoi. Stambuł, dzięki geograficznej bliskości, kulturowemu i historycznemu znaczeniu, a później wygodnemu i regularnemu połączeniu kolejowemu z europejskimi stolicami stał się w dziewiętnastym wieku idealnym celem wypraw europejskich podróżników. Leżał na tyle blisko, żeby móc dotrzeć do niego komfortowo, oraz dostatecznie daleko, by postrzegać go jako „egzotyczny”.

Wystawa *Stambuł. Dwa światy, jedno miasto*, zorganizowana w 2018 roku przez krakowskie Międzynarodowe Centrum Kultury, w dużej mierze przedstawiała zjawisko podróżniczej fascynacji Stambułem w dziewiętnastym wieku. Głównym przedmiotem zainteresowania kuratorów były świadectwa odbytych podróży – opisy, obrazy, szkice, zdjęcia. „Dla wielu podróżników był bowiem [Stambuł – B.K.] najbliższym geograficznie ucieleśnieniem wschodniego miasta, oferując nie tylko unikalne krajobrazy i egzotyczne atrakcje, ale i europejski komfort” (Daszewska 2018: 115). Twórcy wystawy wskazują też na stopniowo zwiększające się zainteresowanie podróżami nad Bosfor, które na przełomie wieków dziewiętnastego i dwudziestego przekształciło się wręcz w turystykę masową.

Problem kulturowych klisz opisuje Nurdan Gürbilek (2011), autorka książki *The New Culture Climate in Turkey. Living in a Shop Window*, w której śledzi przemiany kulturowe w Turcji na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. Przyznaje, że nawet pisząc wstęp do książki analizującej współczesną turecką kulturę, w głowie miała naiwne obrazy związane z metaforą Turcji jako mostu „pomiędzy Wschodem i Zachodem, islamem i chrześcijaństwem, społeczeństwami nowoczesnymi i tymi mniej nowoczesnymi” (Gürbilek 2011: 1). Równocześnie zauważa, że te imaginacje nie łączą się ze sobą, a nawet często są rozbieżne. Nawet mając świadomość fałszowania rzeczywistości przez – arbitralne w końcu – podziały, trudno się wyzwolić od patrzenia na świat przez pryzmat wpływowych wyobrażeń i istniejących w kulturze dyskursów.

W tym kontekście interesująca wydaje się analiza współczesnych prób opisywania Stambułu. Aby zawęzić korpus omawianych tekstów, wybrano pozycje, które ukazały się w języku polskim w ciągu ostatniej dekady, gdyż z dużym prawdopodobieństwem to właśnie one mają opiniotwórczy wpływ na czytelników w Polsce. Spośród wielu dostępnych na rynku pozycji autorka rozdziału zdecydowała się na omówienie jedynie kilku utworów, do których należą: *Stambuł. Wspomnienia i miasto* autorstwa Orhana Pamuka (2008), *Oko świata. Od Konstantynopola do Stambułu* Maxa Cegielskiego (2009) oraz *Most* Geerta Maka (2011)<sup>1</sup>, uzupełniając ten wybór o nieco wcześniejszy niż wspomniane wyżej teksty esej *Ucieczka z Bizancjum* Josifa Brodskiego, który ukazał się w zbiorze zatytułowanym *Mniej niż ktoś*<sup>2</sup>. Tekst Brodskiego stanowi w pewnym sensie punkt odniesienia dla kolejnych utworów dotyczących Konstantynopola/Stambułu – nawet jeżeli autorzy nie odnoszą się do niego bezpośrednio, niewątpliwie go znają. Dlatego warto rozpocząć analizę właśnie od *Ucieczki z Bizancjum*.

#### „Jestem ofiarą geografii”: Brodski w Stambule

Esej Josifa Brodskiego stanowi pokłosie wizyty w Stambule w 1985 roku; autor opisuje w nim swoje refleksje na temat miasta, stale odbijając jego literackie wyobrażenie w lustrze historii kultury. Brodski nie jest ani piewą Stambułu, ani poszukiwaczem egzotyki – tropi w Stambule ślady „drugiego Rzymu” i ich nie odnajduje, jednakże docenia znaczenie kulturowych oraz historycznych pozostałości. Zauważa ich obecność, równocześnie pokazując, że w istocie nie są one aż tak bardzo ważne, a ich rola jest raczej umowna.

Są miejsca, gdzie historii nie da się wyminąć, jak wypadku na autostradzie – miejsca, gdzie geografia prowokuje historię. Taki jest Stambuł, alias Konstantynopol, alias Bizancjum. Oszałałe światła drogowe, z trzema kolorami palącymi się jednocześnie. Nie

<sup>1</sup> Książki te różnią się pod wieloma względami, a mianowicie renomy autorów, nakładu (i liczby tłumaczeń na języki obce), przystępności języka, celu, który przyświecał ich powstaniu. Analiza tematyczna ma na celu sprawdzenie, na ile podobnie, a na ile zupełnie inaczej opisywane i – przede wszystkim – interpretowane czy oceniane są poszczególne zjawiska dotyczące Stambułu, na ile autorzy, pisząc o poszczególnych tematach, poruszają się po podobnych, niezmiennych, utartych ścieżkach.

<sup>2</sup> Zbiór ten został wydany w Polsce dopiero w roku 2006, oryginał jednak ukazał się już w roku 1985.

z czerwono-bursztynowo-zielonym, lecz z białym-bursztynowym-brązowym. Także, oczywiście, z niebieskim, ze względu na wodę, na Bosfor-Marmara-Dardanele, która oddziela Europę od Azji – czy oddziela? Ach, te wszystkie granice naturalne, te cieśniny i nasze Urale! Jak mało znaczyły one zawsze dla wojsk lub kultur – choć dla nomadów mogły rzeczywiście oznaczać nieco więcej niż dla ksiąząt inspirowanych zasadą linearną i z góry usprawiedliwionych zachwycającą wizją przyszłości (Brodski 2006: 291).

W 1985 roku esej Brodskiego ukazał się równocześnie w dwóch czasopismach – emigracyjnym rosyjskim „Kontinent” oraz amerykańskim „The New Yorker”. Jest on do dziś uznawany za jeden z najistotniejszych rosyjskich tekstów podróżniczych ze względu na popularność, kolejne wydania, a także dyskusje, jakie wokół niego narosły. Sanna Turoma wspomina, że należy on do gatunku orientalnych podróży, które już na początku dziewiętnastego wieku rozwinęły się w Rosji, podobnie jak w innych krajach. Według Turomy, „esej Brodskiego zdaje się efektem świadomości, że takie uwolnienie nie jest możliwe i że jedynym sposobem na spotkanie ze Wschodem jest spotkanie się z dyskursem na jego temat” (Turoma 2015: 74).

Brodski buduje tekst na opozycji Wschodu i Zachodu, przesadnie podkreślając różnice między nimi, wykorzystuje wszystkie wątki i motywy zwyczajowo stosowane do ich przeciwstawiania. Jak się okazuje, autor krytykuje tak naprawdę Związek Radziecki, który symbolizuje według niego wszystkie negatywne cechy przypisywane Wschodowi. Sтамбул jednak wiąże się z tym wschodnim porządkiem, co więcej, okazuje się jeszcze bardziej orientalny. Nie ma już mowy o żadnym pograniczu (jak w wypadku Petersburga), jest za to jednoznaczne przyporządkowanie do Azji, Wschodu, islamu oraz wszystkiego, co się z tym wiąże. Píše Brodski:

Tak więc urodzony nad Bałtykiem, w miejscu uważanym za okno Europy, zawsze odczuwałem coś na kształt nienaruszalnych praw do tego okna na Azję, z którym dzieliliśmy południk. Na podstawie niezbyt chyba dostatecznych powodów uważamy siebie za Europejczyków. Z tego samego powodu uważałem mieszkańców Konstantynopola za Azjatów. Z tych dwóch założeń tylko pierwsze okazało się sporne. Powinienem tu może wyznać, że Wschód i Zachód niewyraźnie łączyły się w moim umyśle z przeszłością i przyszłością (Brodski 2006: 320).

Tak jednoznaczne i otwarte kategoryzowanie Wschodu jako przestrzeni gorszej, bardziej biernej może stanowić próbę udowodnienia własnej przyna-



leżności do Zachodu jako tej części lepszej, czystszej, bardziej aktywnej. Esej Brodskiego można interpretować w nurcie proponowanym przez Przemysława Czaplińskiego (2016) w *Poruszonej mapie*: granice Wschodu i Zachodu zostają przesunięte zależnie od potrzeb oraz doświadczeń autora, a także jego autoindyfikacji.

*Ucieczka z Bizancjum*, choć pozornie opowiada o poszukiwaniu przeszłości, pokazuje tak naprawdę współczesność nie tylko autora, lecz szerzej – całego świata. Porusza temat orientalizmu, sytuuje się w długiej tradycji orientalnej literatury podróżniczej, równocześnie jednak podważa ustalone podziały, przemieszcza granice. Dlatego Stambuł zostaje „przesunięty” daleko na Wschód, staje się przestrzenią obcą, zaniedbaną i budzącą odrazę:

Delirium i horror Wschodu. Zakurzona katastrofa Azji. Zieleń tylko na sztandarze Proroka. Nic tu nie rośnie prócz wąsów. Czarnooka, obrośnięta-szczeci-  
ną-jeszcze-przed-kolacją część świata. Popioły ognisk oblane uryną. Ten zapach. Mieszanina śmierdzącego tytoniu, wypoconego mydła i bielizny okręconej wokół lędźwi, jak drugi turban. Rasizm? Ale czy nie jest on tylko formą mizantropii? I ten wszechobecny pył kamienny, który wlatuje do nozdrzy nawet w mieście, wydłubuje świat z oczu – człowiek odczuwa nawet wdzięczność za to (Brodski 2006: 287-288).

Paradoksalnie, dzięki swojej przesadnej jednoznaczności (wyraźnie orientalistycznej kategoryzacji przestrzeni Zachodu jako właściwej i Wschodu – jako gorszej), esej Brodskiego pozwala na pojawienie się wątpliwości i szukanie miejsc wieloznacznych, w czym można znaleźć zaprzeczenie przyjmowania jakiegokolwiek porządku za raz na zawsze ustalony.

## Stambuł Orhana Pamuka

*Stambuł. Wspomnienia i miasto* Orhana Pamuka (2008) to przetłumaczony na wiele języków utwór opowiadający historię rodziny pisarza oraz przedstawiający jego refleksje i przeżycia z czasów młodości. Na pierwszym planie cały czas pozostaje jednak miasto, w którym pisarz urodził się i wychował, któremu też poświęcił większość utworów literackich. Książka Pamuka, ze względu na siłę przekazu oraz pozycję autora, miała i wciąż ma ogromny wpływ zarówno na czytelników na całym świecie, jak i na kolejnych autorów piszących na temat Miasta Miast.

Dzięki rozwojowi podróżnictwa związanemu z pojawieniem się kolei żelaznych znacznie zwiększyła się liczba osób odwiedzających Stambuł, bardziej już turystów niż podróżników. Pociągnęło to za sobą umocnienie stereotypowego patrzenia na miasto i oceniania miejscowej kultury, porównywania napotkanej rzeczywistości z kolorową, orientalną bajką, którą wytworzyła narracja „orientalistyczna”. Pamuk zauważa:

Parostatki i kolej przybliżyły Stambuł do Europy, a zachodni podróżnicy, spacerujący po jego ulicach, poczuli się na tyle swobodnie, że zaczęli zadawać sobie pytanie, co właściwie robią w tym lichym miejscu. Ich pretensje podszyte były ignorancją, a twórcza pycha nakłaniała do tego, by mówili wprost to, co myśleli. [...] Wybierali drogę na skróty i domagali się przywilejów, zabawy, czerpania garściami z tutejszych atrakcji. Nie mając nic szczególnego do powiedzenia, byli na tyle pewni siebie, że uznali Stambuł za miasto nudne i zaniedbane, i nie zadali sobie nawet odrobiny wysiłku, aby w swoich tekstach ukryć szowinistyczne przekonanie o ekonomicznej i militarnej wyższości Zachodu. Oni także głęboko wierzyli, że ich świat jest miarą i punktem odniesienia dla reszty ludzkości (Pamuk 2008: 304-305).

Jak widać, w wypadku Stambułu rozwój kolei, poza funkcją modernizacyjną, którą niewątpliwie spełniał, spowodował umocnienie stereotypów związanych z Zachodem i Wschodem, wyostrzył obraz podziału i różnicy, a zamiast zamazać granice – uczynił je jeszcze wyraźniejszymi. Zjawisko to dotyczyło przede wszystkim jednego połączenia kolejowego: Orient Expressu spajającego bezpośrednio Europę Zachodnią ze Stambułem.

Obraz Miasta Miast, stworzony przez przybyszów z Zachodu, stał się niezwykle istotny nie tylko dla turystów, lecz także dla mieszkańców, momentami wpływając na sposób postrzegania bardziej niż ten ukształtowany na podstawie ich własnych odczuć. W autobiograficznej książce Pamuk wspomina, jak duże znaczenie dla bywalców Stambułu mają same opisy miasta:

Każdemu z nas w pewnym stopniu zależy na opinii ludzi, których nie znamy. Jeśli jednak ta wiedza zaczyna nam sprawiać ból, niszczyć nasze stosunki ze światem i staje się ważniejsza niż rzeczywistość, to znaczy, że wymknęła się spod kontroli. Ja sam – jak większość stambulczyków – mam problem z akceptacją tego, co o moim mieście mówią obcy, i jak większość tutejszych pisarzy, zerkających co chwilę w kierunku Zachodu, często czuję zakłopotanie (Pamuk 2008: 300).

W pewnym momencie podczas lektury nie można już patrzeć na swoje miejsce zamieszkania inaczej niż właśnie oczami niegdysiejszych przybyszów. Pamuk przyznaje, że przyglądanie się zachodnim wyobrażeniom rodzinnych stron stało się wręcz jego obsesją, mającą wpływ na samopoczucie pisarza:

Moja lektura tych często zupełnie niewiarygodnych wspomnień zachodnich podróżników wynikała nie tylko z potrzeby akceptacji, ale także z chęci przeżywania uczuć skrajnych – od fascynacji po wściekłość i smutek. Jeśli nie liczyć oficjalnych dokumentów państwowych i felietonów, w których garstka miejscowych dziennikarzy gromiła stambulczyków za ich złe manieri, rodacy niewiele napisali o swym mieście. To właśnie przybysze z Zachodu naszkicowali kompletny obraz ulic, dokładnie opisali panującą tu atmosferę, dzień po dniu sprawdzili jego puls, rejestrowali zapachy i smaki (Pamuk 2008: 307).

Z jednej strony zachodni przybysze wykonali zatem istotną pracę, która potrzebna jest w przypadku każdego miasta, opisując je w sposób niezwykle precyzyjny, z zaskakującą dbałością o szczegóły. Z drugiej jednak strony, podróżnicy przedstawiali miasto i jego mieszkańców przez pryzmat utartych schematów i wyplwiałych obrazów. Kolejni odwiedzający, jak pisze Pamuk, „nie podejmowali wysiłku napisania czegoś, co wykraczałoby poza twórczość poprzedników” (Pamuk 2008: 307). Zazwyczaj nie mieli oni pojęcia, kto akurat rządzi i w jaki sposób to czyni, przegapili wielkie reformy obyczajowe i religijne, nie interesowały ich problemy mniejszości narodowych i rewolucja kulturalna, reforma alfabetu i języka, ustawowo wcielane w życie reguły dotyczące ubioru czy przymusowe wprowadzenie nazwisk.

Równocześnie jednak autor twierdzi, że wiele zmian wprowadzanych swego czasu w Republice Tureckiej, zarówno tych o charakterze politycznym, jak i obyczajowym, opierać się mogło na tureckiej wizji tego, co uogólniony „Zachód” myśli i pisze o Stambule. Nie miało to wiele wspólnego z anatolijską czy nawet stambulską rzeczywistością, oczywiście nie pokrywało się również z faktycznym obrazem tworzonym przez zachodnich myślicieli. Pamuk stwierdza:

Ze wspomnień André Gide’a z odbytej w 1914 roku podróży do Turcji wynika wyraźnie, że autor nie był turkofilem, który zawsze znajdzie usprawiedliwienie dla odmienności swych bohaterów. Przeciwnie, Gide otwarcie przyznaje, że nie lubi Turków, a zamiast słowa „naród” często używa zyskującego wówczas na popularności określenia „rasa”: „Ta rasa nie zasługuje na nic lepszego niż te okropne stroje, jakie

nosi na co dzień!”. I potem z dumą dodaje, że wyprawa na Wschód uzmysłowiła mu wyższość zachodniej, a zwłaszcza łańskiejszej cywilizacji nad resztą świata.

Chociaż te słowa były trudne do przetknięcia dla stambulskich intelektualistów, zwłaszcza dla Yahyi Kemala, nie potrafili się zmobilizować do kontrataku, tak jak najpewniej uczyniliby dzisiaj. Zamiast podjąć polemikę na łamach popularnej prasy lokalnej, urażenie, cierpieli w milczeniu. Mogło to oznaczać tylko jedno: że po części skrycie przyznawali mu rację. Rok po opublikowaniu książki, w której Gide ostro krytykował ubiór Turków, największy zwolennik Zachodu, Atatürk, przeprowadził reformę państwa, zabraniającą obywatelom noszenia tradycyjnych strojów (Pamuk 2008: 303).

Przykład André Gide’a jest szczególnie jaskrawy, bowiem wybitny europejski pisarz otwarcie wyrażał swoją niechęć do narodu, a nawet całej formacji kulturowej, bardzo ogólnie nazwanej „Wschodem”, nie biorąc żadnej odpowiedzialności za efekty sformułowanych przez siebie opinii.

Zapewne dokonane przez Pamuka bezpośrednie połączenie opublikowanej przez Gide’a krytyki strojów osmańskich z późniejszą reformą jest mocno przesadzone, nie ulega jednak wątpliwości, że na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku to Wschód fascynował się Zachodem, pragnął go naśladować. Modernizacja Turcji, przeprowadzana w pierwszych latach istnienia republiki w sposób niezwykle pospieszny i często zaskakujący (zarówno dla jej obywateli, jak i dla zainteresowanych tematem obserwatorów zewnętrznych), opierała się wyraźnie na zachodnich wzorach i rozwiązaniach. Obraz pozostawiany w niezliczonych zapisanych świadectwach pobytu w Konstantynopolu/Stambule miał ogromny wpływ na kształtowanie nowej rzeczywistości i codzienność w tym mieście oraz na sposób pisanie o nim. Sądy Pamuka można z łatwością dopasować do opinii wyrażanych przez innych stambulskich intelektualistów, wykształconych i wychowanych w ogromnej mierze właśnie w sferze oddziaływania kultury oraz myśli Zachodu i w złaicyzowanych rodzinach (jak ta Pamuków), które przykładały znaczenie do posiadania i demonstrowania symboli zachodniego życia, jak chociażby odpowiedniego wyposażenia salonu (a w nim – pianina i zgromadzonych stosownych książek), posiadania samochodu wyprodukowanego na Zachodzie, zapewnienia dzieciom właściwego wykształcenia, lektur czy nauki języków obcych.

Pamuk jest w tym wypadku reprezentantem szerszej grupy, ale to jego twórczość zdobyła największy rozgłos (na co miała wpływ otrzymana w 2006 roku literacka nagroda Nobla) i grono wiernych czytelników poza Turcją,

a jego książki zostały przetłumaczone na ponad czterdzieści języków. Nie można tego pisarza traktować zatem jako typowego przedstawiciela wyłącznie tureckiej mentalności, wszak jego życie i twórczość od samego początku lokują się na skrzyżowaniu dwóch tradycji intelektualnych. Daje to autorowi komfort patrzenia na otaczającą go rzeczywistość równocześnie z daleka i z bliska. Czytamy zatem:

Może dlatego właśnie zdarza mi się uznać jakieś spostrzeżenie zachodniego obserwatora za własne, jakby nie pochodziło z cudzego egzotycznego snu, tylko stanowiło moje wspomnienie, o którego istnieniu sam nie wiedziałem z jednej prostej przyczyny: ponieważ nikt inny wcześniej o nim nie napisał! [...]

Patrzanie na Stambuł oczami cudzoziemca zawsze sprawiało mi przyjemność i szybko stało się przyzwyczajeniem. Czasem jakiś wyjątkowo realistyczny opis haremu [...], stroju czy ceremonii wydaje mi się tak odległy od moich doświadczeń, jakby nie dotyczył mojego miasta, ale był częścią historii jakiegoś innego – europeizacja dała mi i milionom stambulczyków luksus patrzenia na własną historię jak na coś bardzo egzotycznego (Pamuk 2008: 308-309).

Zawarte w tomie *Stambuł. Wspomnienia i miasto* refleksje Orhana Pamuka pokazują rozdarcie, w którym znajduje się autor – tak w dzieciństwie, jak i następnie w młodości oraz potem, w wieku dojrzałym. Stoi on równocześnie po dwóch stronach mostu, który stanowi Stambuł, opowiada się z równą siłą za każdą z części i równie mocno każdej z nich zaprzecza. Możliwość spojrzenia na miasto własnego pochodzenia jako na „egzotyczne” przynosi bowiem równocześnie poczucie wolności, możliwości widzenia szerszej perspektywy oraz nieuniknione zniewolenie, związane z koniecznością przyjęcia tejże nowej perspektywy – jednorazowe zasmakowanie jej i poznanie jest przecież nieodwracalne.

Czy można zejść z utartej ścieżki?

Również współczesne narracje o Stambule, często nawet próbujące rozliczyć się ze stereotypami, które na temat miasta funkcjonują i determinują jego postrzeganie, zazwyczaj nie zmieniają utartych szlaków myślenia i obrazowania, a nawet jeśli, to jedynie na krótko lub pozornie. Przykładem może być książka Maxa Cegielskiego *Oko świata. Od Konstantynopola do Stambułu* (2009), utwór z pogranicza literatury podróżniczej, reportażu i publicystyki.

Autor jest podróżnikiem, dziennikarzem i pisarzem, który od początku swojej kariery wyraźnie deklarował potrzebę schodzenia z utartych ścieżek, głębszego i refleksyjnego wglądu w napotykaną rzeczywistość. Z masowej turystyki i głównego nurtu myślenia raczej kpił, często zaznaczając swą odrębność i niezależność.

Cegielski wielokrotnie był nad Bosforem, jednak w Stambule nigdy nie mieszkał, zaś jego wizyty miały charakter turystyczny lub zawodowy, nie trwały też dłużej niż kilka tygodni.

W obecnym centrum Stambułu, czyli w pobliżu dawnej dzielnicy Genuieńczyków, zwanej Pera lub Galata, zatrzymywali się wszyscy słynni podróżnicy odwiedzający miasto w XIX wieku. [...] Jak większość gości z Zachodu, Stambuł zrazu przyciągał mnie jako brama. „Wrota na Wschód”. Uważałem, że malowniczych ruin oraz słynnych bizantyjskich i osmańskich budowli nie można oglądać inaczej, niż idąc śladem poprzedników. „Terra incognita” raczej się tu nie znajdzie, mury wypolerowane są spojrzzeniami. [...] Dźwiganie bagażu erudycji, który w trakcie pierwszych wojaży po świecie wydawał mi się zbędny, a w każdym razie uwierający, tutaj jest obowiązkiem. Chcę czy nie chcę, widok przesłaniają obrazy zarejestrowane przez wielu podróżników i wiele podróżniczek. Bez towarzystwa tych, którzy byli tu przede mną, w Konstantynopolu nie mam czego szukać (Cegielski 2009: 15-16).

Mimo stwierdzenia, że wytyczenie całkiem nowej drogi i przyjęcie zupełnie odmiennego punktu widzenia nie jest możliwe, autor próbuje podjąć polemikę z utartymi schematami postrzegania tego niezwykłego miasta. Równocześnie jednak na każdym kroku daje się złapać w pułapkę „egzotyki”, wydaje się poszukiwać sensacji, stara się znaleźć nietypowe miejsca, ludzi i historie, pokazać miasto od nieznanego strony. Jednak w czasie tych poszukiwań prowadzą go ustawicznie głosy poprzedników, ewokując dobrze mu znaną tradycję pisania o Stambule.

Z publicystycznym zacięciem autor krytykuje nie tylko bezmyślność zachodnich podróżnych, lecz także władz tureckich. Zgadza się z Pamukiem, twierdzącym, iż reformy wprowadzone za rządów Kemala Atatürka, „ojca Turków”, w dużej mierze mają źródło właśnie w obrazie Stambułu stworzonym przez zachodnioeuropejskich przybyszów:

Można odnieść wrażenie, że reformy Atatürka i cała propaganda kemalizmu odnosiły się właśnie bardziej do wyobrażeń Europejczyków o Anatolii niż do jej rze-

czywistości. Ich zapleczem byli miejscowi czytelnicy Chateaubrianda i Lamartine’a, zaś zewnętrzne przejawy cywilizacji Zachodu – głównym punktem odniesienia. Tak jakby elity osmańskie uwierzyły w obraz tworzony przez podróżników i chciały sobie oraz im udowodnić, że Turcy są tacy sami jak Francuzi (Cegielski 2009: 114-115).

Stwierdzenie to jest niemal dosłownym cytatem z książki Pamuka. Równocześnie Cegielski od początku wyraźnie dystansuje się od wspomnianego intelektualisty z wyższej klasy społecznej, noblisty, człowieka znanego na całym świecie. W oczach reportera wszystko w Stambule zaczyna mieć charakter polityczny, niesie ze sobą znaczenia pochodzące z zupełnie innego porządku (niewidoczne dla zwykłego turysty, który nie ma potrzeby i możliwości wnikliwszego poznawania oraz doświadczania miasta). Wspominany często przez Pamuka *hüzün*, czyli rodzaj melancholii charakterystycznej dla Stambułu, Cegielski traktuje jak metaforyczną mgłę, która przesłania oczy ludziom niewidzącym wszechobecnej w mieście biedy i drastycznych nierówności społecznych:

Kiedy spaceruję po uliczkach i zaułkach, po alejach i szerokich drogach Stambułu, czuję tam zupełnie inny nastrój niż Pamuk. W każdy dzień tygodnia widzę ciężko pracujących ludzi. Mijam sklepy, kramy i warsztaty usługowe otwarte zarówno w piątek, muzułmański dzień modlitwy wolny od pracy, jak i w sobotę oraz niedzielę. Żadnej melancholii, trwa walka o życie. Widzę sprzedawców, pucybutów, przekupniów, kelnerów, kucharzy harujących od świtu do późnej nocy. Niezależnie od pory dnia wszystko jest otwarte; można odnieść wrażenie, że to miasto nigdy nie zasypia. Nie dlatego, że ludzie się bawią, lecz dlatego, że w pocie czoła wypracowują dochód narodowy brutto czy netto. Nie zamierzam oskarżać Pamuka o bycie pięknoduchem i przedstawicielem zblazowanej cyganerii artystycznej, nie zamierzam mu wytykać, że odziedziczył kamienicę i nie musiał martwić się o pieniądze, choć jego ojciec zdołał stracić większość rodzinnej fortuny. Z okien „Pamukapartments” na starej Perze nie widać po prostu zbyt wiele. Być może więcej ogólnej panoramy miasta, a mniej potu w małych sklepikach i szwalniach (Cegielski 2009: 13).

Przy całej politycznej świadomości autor wciąż sytuuje się na zewnątrz tego świata pełnego niesprawiedliwości i źle opłacanych ludzi pracy; pozostaje turystą, który ma możliwość korzystania z tego, że „to miasto nigdy nie zasypia”, niezależnie od tego, że widzi jego ciemną stronę.

Cegielski krytykuje również siebie z przeszłości, kiedy przyjechał do Stambułu po raz pierwszy jako niczego nieświadomy turysta zainteresowa-

ny Turcją. Własną bezmyślność ilustruje historią jednego z bohaterów snutej przez siebie opowieści, równocześnie nawiązując do tamtego swojego pobytu w Mieście Miast:

W 2000 roku należał [jeden z rozmówców Cegielskiego – B.K.] do więźniów politycznych, którzy podjęli protesty przeciwko tworzeniu nowoczesnych zakładów karnych o zaostrozonym rygorze. Władze planowały, że skazani będą zamknięci w małych, trzy – lub pięcioosobowych grupach i nie będzie im wolno wychodzić z cel. Uświadamiam sobie, że właśnie w 2000 roku byłem pierwszy raz w Turcji i nic o tych protestach nie wiedziałem. Jak francuscy poeci, byłem zbyt skoncentrowany na osmańskich zabytkach i samej podróży „na Wschód”, żeby zdawać sobie sprawę, co się tak naprawdę dzieje wokół mnie (Cegielski 2009: 26).

Zawartą w tytule kwestię podwójności nazwy miasta autor rozstrzyga pozornie na korzyść Konstantynopola jako źródła tego, co pociągające i niezwykłe. Stambuł oznacza natomiast dla autora miasto codzienności, pracy i potu, nierówności społecznych, prowadzenia chybionej polityki. Jak widać, reportera interesuje mimo wszystko właśnie to drugie oblicze miasta, jego poszarzała, zmęczona codzienność, nostalgia i walka jego mieszkańców, unoszące się wszędzie zapachy i smaki.

Jedno na pewno udało się Kemalowi Atatürkowi. To dopiero za jego rządów zaczęto skutecznie wymazywać historyczne logo Konstantynopolis. Dopiero od 1930 roku poczta wysyłana na ten adres zaczęła wracać do nadawców. Nowa nazwa, lansowana po przeniesieniu stolicy do prowincjonalnej Ankary, świadomie odzierała dawną siedzibę władzy imperium z całej siatki skojarzeń. Stambuł – brzmi banalnie. Do Stambułu jeździli Polacy po swetry pod koniec XX wieku, a w XXI wieku gnają turyści w poszukiwaniu właśnie zaginionych cudów Wschodu (Cegielski 2009: 91-92).

Niezwykłe położenie miasta autor uznaje za cechę mającą największy wpływ na taki, a nie inny jego rozwój; wydaje się wręcz uwiedziony romantyczną wizją geograficznej granicy przebiegającej przez miasto – granicy między kontynentami, kulturami, religiami i sposobami sprawowania rządów. Pisze:

Swoją siłę, nie tylko estetyczną, ale przede wszystkim handlową miasto zawdzięczało zawsze położeniu. Gdyby Konstantynopola-Stambułu nie było, trzeba by go było wymyślić. A może inaczej: szalony artysta tak widziałby utopijną metropolię. Daw-



na stolica rozłożona jest po obydwu stronach cieśniny Bosfor, geograficznej granicy między Azją a Europą. Wąski przesmyk łączy mętne i ciepłe wody Morza Czarnego z morzem Marmara, dalej z wodami Morza Egejskiego i przez nie prowadzi do basenu Morza Śródziemnego. Obok tego otwierającego się ku zachodowi gardła mieści się jeszcze zatoka Złoty Róg, do której spływają potoki ze wzgórz otaczających miasto (Cegielski 2009: 107).

Również dla Cegielskiego, odzégnującego się od orientalistycznych kategorii, którymi tak nonszalancko operował Josif Brodski, kategorią dominującą w myśleniu (i pisaniu) na temat Konstantynopola/Stambułu jest most – przestrzeń łączenia i komunikacji oraz, równocześnie, dzielenia i braku porozumienia. Most, jako miejsce spotkania (Wschodu i Zachodu, Azji i Europy, islamu i chrześcijaństwa), okazuje się naturalną przestrzenią nie tylko porozumienia, lecz również antagonizmu. Wynikający z różnicy (historii, pochodzenia, statusu, poglądów) konflikt przejawia się zaś w różny sposób, także w samej przestrzeni mostu – symbolicznego i realnego.

### Spojrzenie z mostu

*Most* autorstwa Geerta Maka (2011)<sup>3</sup> to pozycja o zupełnie innym charakterze: tutaj historia Stambułu opisana została przez pryzmat jednego miejsca – mostu Galata, jego bywalców i użytkowników. Omawiany utwór należy do nurtu literatury reportażowej, skonstruowany został w oparciu o wiedzę historyczną i wielomiesięczne badania terenowe, prowadzone przez autora na miejscu. Opowiada o jednym z najistotniejszych dla miasta mostów, który, co prawda, nie łączy ze sobą dwóch kontynentów, a jedynie biegnie nad zatoką Złoty Róg, spajając ze sobą dwie części strony europejskiej: staromiejską dzielnicę Sultannahmet, tradycyjną siedzibę sułtana z dzielnicą ambasad i kupców Beyoğlu, nazywaną niegdyś Pera. Dlatego też w pewnym sensie most ten dawniej stykał ze sobą dwie odrębne kultury i niemalże dwa różne miasta: pałac Topkapı wraz z całym dworem sułtańskim oraz dzielnicę Pera zamieszkaną przez europejskich kupców i wysłanników władców.

<sup>3</sup> Geert Mak jest holenderskim historykiem i pisarzem, znanym przede wszystkim z napisanej pod koniec dwudziestego stulecia serii tekstów „W Europie”. Polskie wydanie *Mostu* ukazało się w 2011 roku, holenderski oryginał w roku 2007.

Historia miasta opowiedziana jest przez pryzmat dziejów mostu, a nawet kilku mostów, które były kolejno budowane w tym miejscu:

Most wznosi się nad szerokim ujściem rzeki, łącząc dwie najstarsze dzielnice miasta, a zarazem jakby jego dwa oblicza: południowe, konserwatywne, zwrócone na Wschód, i północne, z liczącymi wiele stuleci ambasadami i pałacami kupców, prześlągnięte mentalnością Zachodu i lekkością nowoczesnego życia (Mak 2011: 12-13).

Most Galata od połowy dziewiętnastego wieku, czyli wybudowania pierwszej przeprawy łączącej brzegi zatoki Złoty Róg, był symbolem nowoczesności i postępu. Geert Mak uznaje go za symbol miasta, choć odwołuje się do nieco innych koncepcji niż pozostali twórcy omawianych tu literackich kreacji Miasta Miast. Nie chodzi mu bowiem o łączenie przeciwieństw umiejscowionych na krańcach wyraźnie zarysowanego kontinuum, a raczej o łączenie, scalenie przede wszystkim w przestrzennym sensie – utrzymywanie, spotykanie w jednym miejscu, zestawianie wielu odcieni tych samych jakości. Jak pisze: „Bez mostu nie byłoby miasta. Most też jest właściwie miastem, chociaż nie można się pomylić, bo most to nie miasto, a miasto to nie kraj. Most ma przede wszystkim własną osobowość i na tym poprzestańmy” (Mak 2011: 13).

Geert Mak do tematu modernizacji podchodzi dość ostrożnie, przedstawiając bieg dziejów przez pryzmat historii życiowych swoich bohaterów. Mimo że często przywołuje w cytatach opinie innych, nie ukrywa także własnego zdania, a także swojej proweniencji czy kulturowych przyzwyczajęń; z drugiej strony przyznać mu należy, iż równocześnie nadmiernie ich nie demonstruje.

Westernizacja w reportażu Maka pokazana jest właśnie za pomocą metaforyki mostu. Zbudowana w roku 1912 przez niemiecką firmę z Norymbergi konstrukcja stanowiła niezwykle symbol nowoczesności, dostępny dla szerszego grona mieszkańców:

Czwarty most był fenomenem w tym tradycyjnie chaotycznym mieście: prosty bulwar spacerowy, gładka nawierzchnia bez nierówności i dziur, jasne oświetlenie „Tak, to jest inny świat w porównaniu z malowniczym Stambułem, który tak kochamy” – pisał AhmetIhsan w „Istanbul Postasi” z 5 kwietnia 1328 roku (1912).

Nadzwyczaj obszerna i równa aleja, z trotuarami dla pieszych po obu stronach drogi, tak szerokimi, jak stare ulice w centrum miasta; piękne poręcze w stylu zachodnim i wysokie latarnie elektryczne. Jednym słowem, ulica europejska w prawdziwym tego

słowa znaczeniu. Daje poczucie niewymownej przestrzeni. Spacerujemy po gładkim trotuarze, do którego nasze stopy wcale nie są przyzwyczajone. Czujemy się szczęśliwi. Uśmiechamy się (Mak 2011: 69).

Dla bohaterów Maka – i wydaje się, że również dla autora – stary niemiecki most wykonany z materiałów najwyższej jakości i trwałości, a także niezwykle piękny, pozostaje symbolem lepszej epoki. Zastąpiony w latach dwięćdziesiątych dwudziestego wieku nową konstrukcją, która nie jest już ani tak interesująca, ani tak estetyczna, do dziś ozdabia niezliczone pocztówki.

Autor opisuje swoją symboliczną wycieczkę w głąb zatoki, gdzie spoczywają jeszcze szczątki starego mostu, porzucone, odsunięte na dalszy plan, powyginane, przerdzewiałe, bezużyteczne, a jednak wciąż obecne. Stary most i nowy most stają się w ten sposób metaforą zmian zachodzących w Stambule.

Stary most spalił się 16 maja 1992 roku i tak zniknął z historii miasta. Okazało się jednak, że istnieje nadal. Pewnego popołudnia fotograf powiedział mi, że spalone resztki mostu przeciągnięto parę kilometrów dalej i leżą tam dotąd, rdzewiejąc, nad Złotym Rogiem. [...]

Stary most miał jeszcze przez jakiś czas drugie życie; służył za trakt komunikacyjny między dwoma przedmieściami. Został zastąpiony nowoczesnym wiaduktem wybudowanym kawałek dalej. Stary most leżał tu teraz całkiem opuszczony. [...]

To było dziwne uczucie, zupełnie jakbym patrzył na leżące w trumnie zmarłego (Mak 2011: 124-125).

Dla Geerta Maka nie tylko miasto jest mostem, lecz również most jest miastem – jedno bez drugiego nie może istnieć. Most jest figurą w dyskursie związanym z metropolią, równocześnie jest też rzeczywistą przestrzenią, która stanowi tło codziennego życia realnych osób. Dla tego autora mniej ważny jest most jako figura, istotniejszy zaś – jako znaczący element codzienności.

## Jak opisać Miasto Miast?

Stambuł/Konstantynopol to miasto pełne historii i tak ogromne, że niemożliwe chyba do poznania, niezwykle różnorodne i pełne sprzeczności. Niezliczoną ilość razy próbowano dokonać jego opisu, zamknąć je w zrozumiałym formacie i zinterpretować.

Głównymi tematami poruszonymi w odniesieniu do Stambułu były i są własne przeżycia autorów, ich wizja Orientu oraz konfrontacja tego obrazu z rzeczywistością. Z drugiej strony są to teksty operujące stale w ramach istniejących i nadal funkcjonujących w kulturze stereotypów oraz tematów znanych i bliskich europejskiemu czytelnikowi, takich, które mogą być dla niego interesujące. Autorzy piszący o Stambule zazwyczaj w pełni identyfikują się z Zachodem, a Wschodu jedynie „doświadczają”. Ich spojrzenie ma siłą rzeczy charakter zewnętrzny, nawet jeżeli podejmują wysiłek głębszego poznania odwiedzanego terytorium, co też nie zawsze jest regułą.

Wyjątkiem jest oczywiście Orhan Pamuk, urodzony stambulczyk, jednak również on nie wydaje się w pełni identyfikować z tym, co „nie jest zachodnie”. Wyraźnie widać, że zarówno jego wykształcenie, jak i lektury, punkty odniesienia czy wychowanie są ściśle związane z kulturą europejską. Będąc Turkiem ze Stambułu, pozostaje jednak niezwykle mocno przywiązany do „zachodniego” sposobu obrazowania swojej małej ojczyzny, obecnego w opisach podróżników i intelektualistów odwiedzających Miasto Miast. Wydaje się, że obecnie dzięki Literackiej Nagrodzie Nobla Pamuk ma możliwość kształtowania na nowo tego obrazu na potrzeby Zachodu, zwłaszcza że jego twórczość jest znacznie bardziej interesująca dla zagranicznych czytelników. W pewnym sensie jednak także i on podąża tropem wyznaczonym przez europejskich podróżników sprzed dwóch wieków i ich następców.

Zarówno ze względu na konwencję (literatura wspomnieniowa), jak i na styl literacki Pamuka utwór ma charakter nostalgiczny, bardzo emocjonalny, zdecydowanie nieobiektywny. Obraz Stambułu, który przedstawia noblista, jest prawdziwy, równocześnie jednak niezbyt reprezentatywny: osobisty, mówiący wiele o autorze i jego klasie społecznej, w intelektualny sposób przedstawiający wiele odcieni stambulskiej przeszłości. Znacznie mniej szczegółów i faktów odzwierciedla dzisiejszy Stambuł, tak jakby czas zatrzymał się kilka dziesięcioleci temu, a wizja Pamuka była oglądaniem miasta z nostalgią na biało-czarnych fotografiach.

Z kolei *Oko świata* pokazuje Konstantynopol przez pryzmat doświadczeń i wiedzy autora – spotkań z ludźmi, wędrówek, wcześniejszej lektury. Max Cegielski deklaruje chęć rozmawiania z ludźmi, oglądania miasta i pisanie o nim wbrew temu, co mówią stereotypy, gdzie prowadzą utarte ścieżki turystów i pisarzy. Nawet on zaczyna jednak od odnalezienia śladów swoich poprzedników i dokładnego zapoznania się z nimi, czyta, a następnie zaczyna poznawać metropolię według przyjętego od dziesięcioleci porządku. Ta ugruntowana kulturowo

tradycja mówienia o mieście staje się jego pierwszym i podstawowym przewodnikiem. Choć Cegielski stara się omijać „utarte ścieżki” w sensie dosłownym oraz weryfikować utrwalone przez dziesięciolecia sposoby myślenia, często okazuje się jednak, że w wypadku Stambułu nie do końca jest to możliwe.

Geert Mak w *Moście* wybiera odmienną ścieżkę, bo opowiadając historie poszczególnych osób, omawia tak naprawdę szersze procesy związane z kryzysami gospodarczo-politycznymi oraz upadkiem i rozwojem miasta. Autor jest uważnym obserwatorem, który przede wszystkim słucha swoich rozmówców, a wszelkie własne interpretacje stara się konfrontować z opiniami innych. Przyjmuje punkt widzenia świadka i gościa, który solidnie przygotował się do wyprawy, jednak nigdy nie zajmuje pozycji bywalców mostu i mieszkańców miasta, nie aspirując do roli wszechwiedzącego autora.

Reporter spędził na moście i w jego otoczeniu na tyle dużo czasu, że zdołał poznać rytm tamtego życia, stałych bywalców okolicy, ich historie i problemy. Przez pryzmat tych indywidualnych historii opowiada dzieje Stambułu, a konkretniej – całej Turcji, poczynając od upadku sułtanatu, przez początki republiki tureckiej, rozwój liberalnego kapitalizmu, manifestacje z okazji święta pracy, aż do rewolucji architektonicznych fundowanych miastu przez kolejnych rządzących. Przedstawiony przez autora obraz w mniejszym stopniu opiera się na utrwalonych stereotypach, jednak narracja również w tym utworze konstruowana jest wokół analogicznych tematów, zwyczajowo pojawiających się w prozie poświęconej Miastu Miast.

Natomiast w *Ucieczce z Bizancjum* przedstawiona została zupełnie inna perspektywa patrzenia na Stambuł – erudycyjna, historyczna, a równocześnie jawnie orientalistyczna. To, co w pozostałych omawianych tekstach zostaje ukryte pod warstwą opowieści, Brodski wydobywa na światło dzienne i stawia na pierwszym planie. Autor przyznaje się do tego, że do współczesnego miasta jest w pewnym sensie uprzedzony, ponieważ dla niego liczy się przede wszystkim historyczny Konstantynopol, nie zaś współczesny Stambuł. Brodski przyjeżdża odwiedzić własne wyobrażenie i ogląda miasto, którego już nie ma. Równocześnie jednak podejmuje swoistą dyskusję z Edwardem Saïdem, poddającym krytycznej analizie zachodni dyskurs dotyczący Wschodu. W odróżnieniu od innych omawianych tu autorów, Brodski nie przyznaje Stambułowi nawet miana wielkiego miasta, dla niego jest on raczej wielkim rozczarowaniem, dlatego nazywa go „pierwotnym *kyszlak*”, co wydaje się zaskakujące, gdyż niezależnie od widocznego w tych słowach dystansu, trudno uznać to miasto za „wioskę”.

Autorzy piszący o Stambule, niezależnie od tego, jakim celem służyć mają tworzone przez nich obrazy miasta, poruszają się wśród znanych kategorii, odwołują do tych samych stereotypów i wyobrażeń pozostawionych przez poprzedników. W dużej mierze wynika to zapewne z faktu, iż pisarze nie wychodzą z roli gości, sami zaś identyfikują się z Zachodem i Europą; ten efekt „obcości” wykorzystuje również autobiograficzna książka Orhana Pamuka.

Podział między Wschodem a Zachodem nie jest w żadnym z omawianych utworów poddawany w wątpliwość, jednak przestrzenie te są nieco inaczej określane pod względem geograficznym; oto kategorie pozostają te same, zmianom zaś ulegają jedynie szczegóły. Geografia często okazuje się nauką nie tak bardzo ścisłą i wrażliwą na specyfikę momentu historycznego i punktu widzenia, szczególnie w kontekście podziału na Wschód i Zachód, Europę i Azję (Czapliński 2016: 6). Niezależnie jednak od umiejscowienia tych granic, przypisywane im wartości pozostają niezmiennie, co uwydatnia się właśnie w kontekście Stambułu, który ze względu na położenie i bogatą historię wyjątkowo często staje się przedmiotem opisu.

Ogromna spuścizna napisanych na temat Stambułu, a wcześniej Konstantynopola, tekstów stanowi niewątpliwie skuteczny filtr, zinternalizowany przez wielu autorów, nie tylko tych omawianych, który determinuje sposób patrzenia na położone nad Bosforem Miasto Miast. Bogata tradycja zachodniego piarstwa do dziś determinuje dyskurs na jego temat i ma bezpośrednie przełożenie na to, jak obecnie postrzegany jest Stambuł przez autorów, czytelników i podróżników.

## Źródła cytowań

- AMICIS, EDMONDO (2013), *Constantinople*, London: Alma Classics Ltd.
- BRODSKI, JOSIF (2006), 'Ucieczka z Bizancjum', w: Josif Brodski, *Mniej niż ktoś. Eseje*, przekł. Krystyna Tarnowska, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- CEGIELSKI, MAX (2009), *Oko świata. Od Konstantynopola do Stambułu*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- CZAPLIŃSKI, PRZEMYSŁAW (2016), *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przelomu XX i XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- DASZEWSKA, MARZENA, red. (2018), *Stambuł. Dwa światy, jedno miasto*, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- DERVIŞ, PELIN, BULENT TANJU, UGUR TANYELI (2008), *Becoming Istanbul. An Encyclopedia*, Istanbul: Garanti Galeri.
- ECO, UMBERTO (2013), 'Introduction', w: Edmondo Amicis, *Constantinople*, London: Alma Classics Ltd.
- FILIPOWSKA, SYLWIA (2017), *Obraz dziewiętnastowiecznego Stambułu w polskiej i tureckiej literaturze wspomnieniowej*, Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka.
- GÜRBILEK, NURDAN (2011), *The New Cultural Climate in Turkey. Living in a Shop Window*, London, New York: Zed Books.
- MAK, GEERT (2011), *Most*, przekł. Małgorzata Diederer-Woźniak, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- PAMUK, ORHAN (2008), *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, przekł. Anna Polat, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- SAID, EDWARD (2005), *Orientalizm*, przekł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- ŠKRABEC, SIMONA (2013), *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, przekł. Rozalya Sasor, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- TUROMA, SANNA (2015), 'Brodski w Stambule – czas, przestrzeń i orientalizm', *Przekładaniec*: 30, ss. 73-94.







**MAPA I TERYTORIUM –  
GEOBIOGRAFIA – TRANSGRESJA**

CZĘŚĆ DRUGA



# Północna Rosja oczyma Michaiła Nikitycza Murawiowa

MAGDALENA DĄBROWSKA

Uniwersytet Warszawski  
m.dabrowska@uw.edu.pl

Wokół wierszy *Ekloga* i *Podróż*. Uwagi wstępne

We wczesnej twórczości Michaiła Nikitycza Murawiowa (25.10. [05.11.] 1757-29.07. [10.8.] 1805), rosyjskiego poety, prozaika, tłumacza, historyka i pedagoga doby Oświecenia, ważne miejsce zajmuje wiersz *Podróż* (*Путешествие*; Murawiov 1967b: 143-145), powstały w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych XVIII wieku. Zawiera on relację z podróży poety z Wołogdy do Petersburga, zamykającej „wołogodzki” okres w jego życiu i rozpoczynającej okres „petersburski”<sup>1</sup>.

Lata „archangielskie” i „wołogodzkie” przyniosły Murawiiowowi, jak wyraził się Nikołaj Żynkin, „masę nowych wrażeń z kontaktów z nowymi miejscami i osobami [ум его обоготился массой новых впечатлений, полученных от знакомства с новыми местами]” oraz „lekturę klasyków – [...] Corneille’a w Archangielsku i [...] Wergiliusza w Wołogdzie [чтение классиков [...] – Корнеля в Архангельске и [...] Виргилия в Вологде]” [tu i dalej, o ile nie podano inaczej, przekład własny – M.D.] (Żynkin 1913: 279). W Petersburgu pisarz odbył służbę wojskową oraz zawarł znajomość z Wasilijem Majkowem, Michaiłem Chieraskowem, Nikołajem Lwowem i innymi członkami stołeczne-

<sup>1</sup> Pobyt w Wołogdzie (1770–1772) i Petersburgu (od 1772 roku), a wcześniej (1770) także w Archangielsku, wiązał się z obowiązkami służbowymi ojca poety, inżyniera wojskowego, urzędnika na prowincji.

go środowiska literackiego. W roku 1773 wydał zbiór bajek, na który w większości złożyły się utwory napisane w Wołogdzie, w latach 1773-1774 przygotował zbiór przekładów poetyckich. Z czasem dołączyły do nich kolejne dokonania literackie, które ostatecznie zapewniły mu – według Lubowi Kułakowej – miano:

[...] utalentowanego poety i prozaika, [...] łączącego dwie epoki w literaturze rosyjskiej: człowieka, którego ideałem życiowym od lat dziecięcych był Michaił Łomonosow, [...] i który stał się poprzednikiem Nikołaja Karamzina (a pod pewnymi względami także Gawriły Dierżawina) [...] oraz [...] nauczycielem Konstantina Batiuszkowa (Kułakowa 1967: 5)<sup>2</sup>.

*Podróż* nazwała Kułakowa „dziennikiem lirycznym”, w którym poeta „żegnał się ze złotymi snami dzieciństwa i chciwie łowił nowe wrażenia [прощается с золотыми снами детства и жадно воспринимает новые впечатления]” (Kułakowa 1967: 29). Myśl badaczki rozwinął Władimir Toporow, stwierdzając, że jeśli *Podróż* była „nostalgicznym pożegnaniem” Murawiowa z Wołogdą, to „powitanie” z nią stanowił wiersz *Ekloga...* (*Эклога. К его превосходителству Алексею Васильевичу Олешеву*; Murawiow 1967c: 85-90), którego pierwszy wariant powstał w 1771 roku (Toporow 2007: 76-77). Wołogda do tego stopnia „zrosła się” z autorem *Podróży* i *Eklogi*, że wśród badaczy starszego pokolenia istniało nawet przekonanie, iż stanowiła ona miejsce jego urodzenia (Żynkin 1913: 273), którym w rzeczywistości był Smoleńsk<sup>3</sup>, z kolei w Petersburgu poeta zmarł i został pochowany.

Jeśli *Ekloga* odzwierciedla pierwsze spotkania z Wołogdą (wers pierwszy)<sup>4</sup>, to *Podróż* przedstawia moment oddalania się od tego miasta, symbolizowany

<sup>2</sup> Przekład własny za: „...талантливый поэт и прозаик, [...] связавший две эпохи русской литературы: человек, чьим жизненным идеалом с детских лет был М.В. Ломоносов, [...] он был предшественником Н.М. Карамзина (а по некоторым линиям и Г.Р. Державина), [...] учителем Н.К. Батюшкова”.

<sup>3</sup> W Wołogdzie urodził się i zmarł poeta Konstantin Batiuszkow (1787–1855). Murawiow i Batiuszkow byli spokrewnieni, a ponadto autor *Podróży* odegrał znaczącą rolę w kształtowaniu się zainteresowań literackich i światopoglądu Konstantina. Ich wrażenia z pobytu w Wołogdzie były jednak skrajnie różne: pozytywne Murawiowa i negatywne Batiuszkowa (Fortunatow 1867: 1652; 1865: 919-951).

<sup>4</sup> Omówione fragmenty wierszy:  
„Пастушьи прения впервые воспеваю  
И сельски божества со страхом призываю.

przez ginące z oczu kopuły cerkwi (wers siódmy). W obu wierszach występują także różne płaszczyzny czasowe – o ile w *Eklodze* są to terażniejszość i przyszłość, o tyle w *Podróży* – terażniejszość i przyszłość (związana z rozpoczynającym się właśnie petersburskim „rozdziałem” życia) oraz przeszłość pojmowana jako terażniejszość utrwalona w pamięci (wers czwarty). I jeszcze jedno porównanie, dotyczące tym razem subiektywnego odczucia upływu czasu w Wołogdzie: jeśli *Ekloga* daje wyobrażenie o tym mieście jako miejscu narzucającym szybkie tempo życia, za którym dopiero co przybyłemu młodzieńcowi trudno nadążyć (wers trzeci), to z *Podróży* wyłania się obraz Wołogdy jako sennego miasteczka (wers pierwszy) skontrastowanego z ruchliwym i gwarnym Petersburgiem.

Wyraźniejsza konkretyzacja przestrzeni pojawia się w wierszu *Podróż*. Nie jest ona jednak na tyle precyzyjna, aby nie było wątpliwości, jaki rzeczywisty krajobraz kryje się pod poetyckimi opisami Murawiowa oraz jaką trasą przebiegała podróż. Łazarczuk zastanawia się nad nazwą dopływu rzeki („Ugła czy Uchra?”), a także – rozwijając myśl Władimira Zapadowa (1999: 306) – stawia pytanie, czy część trasy z Wołogdy do stolicy nie została pokonana rzeką (Łazarczuk 2004: 118-125). Wspominając o dążeniu poety do opisanie przestrzeni, Łazarczuk polemizuje zarazem z zaproponowanym przez Kułakową określeniem „dziennik liryczny”; nie jest ono ścisłe, gdyż w utworze występuje nie jeden („zewnątrzny”), ale dwa sposoby postrzegania świata („zewnątrzny” i „wewnętrzny”), zmieniające się w miarę pokonywania dystansu (Łazarczuk 2004: 125). Drugi sposób – polegający na przefiltrowywaniu świata zewnętrznego przez wrażliwość podróżnika, jego „czułą duszę” – wykazuje związek z prężnie się wówczas rozwijającym sentymentalizmem, do którego przedstawiciele Murawiiw należał<sup>5</sup>.

Помедли, Вологда, остави на час  
 Поток поспешных волн...” (Murawiiw 1967c: 85).  
 „Прости, спокойный град, где дни мои младые  
 Под сенью родины сны красили златые.  
 Я твой меняю кров на пышной Петрополь.  
 Но память мне твою с собой унести позволь,  
 Ах! Память жизни сей, толь сладко проведенной  
 С нежнейшим из отцов, с сестрою несравненной.  
 Уже церквей твоих сокрылись главы,  
 О Вологда! Поля лишенные травы,  
 Являют сентября дыхание сурово...” (Murawiiw 1967b: 143).

<sup>5</sup> Tematyka podróżnicza była podejmowana przez przedstawicieli różnych skrzydeł sentymentalizmu rosyjskiego: „szlacheckiego” i „demokratycznego” – według dychotomicznego podziału Pawła Orłowa (1977: 144–134) oraz „uczuciowego”, „dydaktycznego” i „społeczne-go” (zgodnie z propozycją Pawła Sakulina; 1929: 281–321). Wizytówkami tego kierunku

Obrazy miejsc wymienionych w wierszach *Ekloga* i *Podróż* – umownie rzecz ujmując: obrazy północnej Rosji – jeszcze nieraz pojawiają się w twórczości Murawiowa. W dalszej części niniejszego rozdziału przedmiotem rozważań będzie obraz Archangielska, Wołogdy i Chołmogorów zawarty w *Trzech listach* (*Трѣхъ писемъ*) oraz szkicach do tego nieukończonego utworu. Kontekst interpretacyjny stanowią będą prace publicystyczne Murawiowa: *Opis ziem Rosji Północno-Zachodniej* (*Землеописание Северо-Западной России*) i *Założenie Archangielska* (*Заведение Архангельска*) oraz *Sterne* (*Стерн*) i *Zasługi Łomonosowa w dziedzinie nauki* (*Заслуги Ломоносова в учености*), a także wybrane inne artykuły i wiersze tego autora<sup>6</sup>. Na marginesie „geograficznych” zainteresowań Murawiowa należy dodać, że żywo interesowała go również „północna stolica” Rosji – Petersburg, którego powstaniu poświęcił osobny szkic, *Założenie Sankt-Petersburga* (*Основание Санкт-Петербурга*), i o którym wielokrotnie wspominał w pracach publicystycznych na temat Piotra I oraz jego czasów, w tym w artykułach: *O niektórych instytucjach w Rosji* (*О некоторых учреждениях в России*) oraz *Wprowadzenie obyczajów europejskich* (*Присвоение европейских нравов*).

Podobnie jak w twórczości innych pisarzy tej i późniejszych epok – przede wszystkim Nikołaja Karamzina, czołowego rosyjskiego sentymentalisty – w spuściźnie Murawiowa można wyodrębnić dwie krzyżujące się ze sobą odmiany podróżopisarstwa, w następujący sposób określone i zdefiniowane przez Janinę Kamionkę-Straszakową:

(1). „podróże dokumentalne”, czyli „relacje »prawdziwe« z podróży rzeczywistych, opowiedziane przez ich uczestników”;

literackiego stały się *Podróż z Petersburga do Moskwy* (*Путешествие из Петербурга в Москву*; 1783-1789, wydane w 1790) Aleksandra Radiszczewa i *Listy podróżnika rosyjskiego* (*Письма русского путешественника*; 1791-1795, całość – wydane w 1801) Nikołaja Karamzina. Dorobek tych i szeregu innych pisarzy tamtych czasów dowodzi jednak sztuczności wyodrębniania w ramach sentymentalizmu skrzydeł czy orientacji, co doprowadza do wyznaczania granic podziału niejednokrotnie w twórczości tego samego autora (Iwanow 1996: 40-44).

<sup>6</sup> *Trzy listy* i cztery wymienione teksty publicystyczne znalazły się w trzytomowym moskiewskim wydaniu dzieł Murawiowa z lat 1819-1820. W jego pierwszym tomie został opublikowany wiersz *Podróż*. Szkice do *Trzech listów*, wraz z *Poganną przechadzką* (*Утренняя прогулка*), *Dziennikiem podróży do Orenburga* (*Журнал путешествия в Оренбург*). *The Idle Traveller... (The Idle Traveller. Путешествие праздного человека. Новгород, Тверь, Москва, Коломна, Рязань)* opublikowała w 1981 roku Irina Fomienko (1981: 116-130).

(2). „podróże literackie”, czyli utwory „odwołujące się wyłącznie lub prawie wyłącznie do fikcji i podporządkowane bardziej kryteriom estetycznym i konwencjom literackim niż kategoriom prawdy lub prawdopodobieństwa” (Kamionka-Straszakowa 1994: 698).

Za Grażyną Bystydzieńską można dodać, że „w pierwszej połowie XVIII wieku przeważały relacje dokumentalne, [...] w drugiej – bardziej zbeletryzowane” (Bystydzieńska 1993: 97). *Trzy listy* wraz ze szkicami do nich reprezentują cechy tej literackiej odmiany, mającej wyraziste podłoże autobiograficzne<sup>7</sup>.

### *Trzy listy* – tekst i konteksty

Pierwsze istotne rozstrzygnięcia zaproponowała Irina Fomienko, uznając *Trzy listy* za częściową realizację zakrojonego na szerszą skalę Murawiewowskiego projektu opisu podróży na Północ Rosji. Jednak, odnalazszy szkice, zmodyfikowała swoje stanowisko, stwierdzając, że stanowią one „świadomą próbę stworzenia »powieści w listach« [*сознательная попытка создания »романа в письмах«*]” (Fomienko 1981: 125).

Spod pióra pisarza wyszło zatem więcej części składowych opisu północnej Rosji, z których ostatecznie do powieści weszły trzy; przy czym, jak zauważa Toporow, sam utwór przedstawia drugi etap podróży w kierunku północnym, rozpoczęty w Wołogdzie, zaś szkice odnoszą się do etapu pierwszego, którego początek wyznacza opuszczenie Moskwy; obejmuje on pobyt w Ławrze Troicko-Siergijewskiej oraz Perejaślawiu Zaleskim i Rostowie (Toporow 2001: 634). Formę epistolarną mają w całości – zgodnie z tytułem – *Trzy listy* i częściowo szkice do nich (dwa ostatnie spośród trzech).

O tym, że Murawiew rozważał możliwość stworzenia „powieści w listach”, świadczy drugi „odcinek” szkiców, który rozpoczyna autotematyczna

<sup>7</sup> Kwestia zbieżności i rozbieżności między porządkiem „życiowym” i „literackim” była podnoszona przede wszystkim w odniesieniu do Listów podróżnika rosyjskiego Karamzina. Na potrzebę ich rozdzielenia wskazywał Jurij Łotman w porównaniu młodego Karamzina z tytułowym „podróżnikiem rosyjskim”: „na stronach książki podróżuje miły, żądny wiedzy, ale dość lekkomyślny młody człowiek, z żywymi, ale płytkimi zainteresowaniami [*по страницам книги и путешествует милый, любознательный, но довольно легкомысленный молодой человек, с живыми, но неглубокими интересами*]”, podczas gdy w rzeczywistości wyruszał w drogę człowiek dojrzały, odznaczający się „samodzielną zainteresowań i sądów [*проявляющий [...] самостоятельность интересов и суждений*]” (Łotman 1997: 28).

przedmowa do pierwszego listu, noszącego nagłówek „Perejasław-Zales[ki], 1770, 21 lutego”. Wprawdzie Toporow uznał wymowę tego fragmentu za niejasną, gdyż dokładnie nie wiadomo, czy w ten sposób autor wyraża wątpliwość co do powstania epistolograficznego dialogu przyjaciół, czy też przyznaje się do konieczności wyboru tej formy wypowiedzi artystycznej w związku z panującą konwencją lub po prostu modą literacką (Toporow 2001: 657); ważniejsza wydaje się jednak sama deklaracja zainteresowania gatunkiem powieści.

Z punktu widzenia rozważań nad literackim charakterem *Trzech listów* istotny jest także pierwszy „odcinek” szkiców, który wypełniają rozważania o roli wspomnień. W odróżnieniu zatem od *Dziennika podróży do Orenburga*, zamyślanego przez Murawiowa w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i również niedokończonego (Fomienko 1981: 125), opis wyprawy na północ nie miał być typowym „dziennikiem podróży”, relacjonującym jej przebieg na bieżąco, lecz literackim wspomnieniem tego wydarzenia. Na taki charakter tekstu wskazuje pośrednio obecne w tym samym „odcinku” szkiców określenie „sentymentalny”, przywodzące na myśl *Podróż sentymentalną przez Francję i Włochy* (*A Sentimental Journey through France and Italy*; 1768) Laurence’a Sterne’a, która – jak wiadomo – rozpoczęła dzieje gatunku podróży sentymentalnej. Murawiow zresztą odniósł się do niej bezpośrednio w artykule *Sterne*<sup>8</sup>. „Jego [Sterne’a – M.D.] zamiarem był nie opis miast, władzy, rolnictwa, handlu, sztuki, ale [...] przedstawienie ludzi [*его намерение не было описывать города, правление, земледелие, торговлю, художества, но он хотел рассматривать людей*]” (Murawiow 1820a: 225-227) – zauważył, szeroko rozpisując się następnie o charakterystycznej dla angielskiego prozaika skłonności do naruszania naturalnych proporcji świata, wysuwania na plan pierwszy drobiazgów i spychania na dalszy plan spraw ważnych i poważnych, szczególnie widocznej w opisie pobytu podróżnika w Calais. Rosyjski pisarz odnotował również dwie inne konstytutywne cechy twórczości Sterne’a: przedkładanie analizy psychiki ludzkiej nad opisy otaczającego świata oraz zabarwienie ironiczne i humorystyczne.

W odróżnieniu od angielskiego pisarza, Murawiowowi zależało na przedstawianiu zarówno ludzi, jak i ich otoczenia, na co wskazują końcowe partie

<sup>8</sup> Była to jedna z wielu jego wypowiedzi o pisarzach obcych, nie tylko osiemnastowiecznych, ale także reprezentujących epoki wcześniejsze („od Homera do Goethego, od Gessnera do Monteskiusza [...]” – napisała Fomienko, charakteryzując działalność Murawiowa jako tłumacza; Fomienko 1984: 59).



pierwszego „odcinka” szkiców do *Trzech listów*, w których autor, odpowiadając na pytanie, co będzie przedmiotem jego zainteresowania w czasie podróży, wymienia właśnie miasta i rozwijający się w nich handel, a także bogactwa naturalne i klimat, bale, bitwy i tym podobne. W tym samym miejscu kreśli trasę podróży prowadzącej „na Północ” czy „do północnego kraju”: „Perejasław, Rostów, Jarosław, Wołogda, [Szenkursk], Ważski Posad, Chołmogory, Archangielsk [*Переяславль, Ростов, Ярославль, Вологда, [Шенкурск], Важскийпосад, Холмогоры, Архангельск*]” (Fomienko 1981: 126). Wymienione miejscowości odznaczały się zarówno walorami przyrodniczo-krajoobrazowymi, jak i wyrazistym kolorytem architektoniczno-historycznym.

Określenia używane przez pisarza na oznaczenie celu podróży wymagają dodatkowego komentarza. Po pierwsze, w naturalny sposób przywodzą one na myśl termin „rosyjska Północ” (przy pełnej świadomości tego, że w użyciu znalazł się on dopiero w XIX wieku), przez który należy rozumieć obszar od Oceanu Arktycznego do rzeki Wołchow, północnych krańców ziem jarosławskiej i kostromskiej, a także środkowego biegu Wołgi oraz Uralu, i którego pierwszy etap dziejów dzieli się na wieki XII-XV i XV-XVII (Czistow 1977: 85-90). Po drugie, Murawiowa interesowały nie tylko obszary określane przez niego mianem „północnych”, ale również – właśnie w perspektywie historycznej i z wyodrębnieniem tych dwóch okresów – ziemie Rosji Północno-Zachodniej. Taki tytuł nosił artykuł jego autorstwa, w którym rzucone zostało światło na dzieje obszarów położonych nad Morzem Bałtyckim i ich powiązań z Rusią, a następnie z Rosją, od średniowiecza do czasów panowania Piotra I.

Początkowy fragment *Trzech listów*, których ramy fabularne tworzą przyjazd i odjazd z Wołogdy, składa się z refleksji historycznej oraz opisu miasta i relacji z pobytu w nim. Historia tego miejsca zostaje przedstawiona w kontekście dziejów Archangielska oraz wypraw eksploracyjnych na Wschód; właśnie do Wołogdy przynosili się na zimę kupcy angielscy z Archangielska i z Wołogdy wyprawiali się w stronę Azji i Ameryki „nowi Kolumbowie” (Murawiov 1820b: 247). Z Murawiwowskiego opisu tego miasta, przypominającego Toporowowi hasło encyklopedyczne (Toporow 2001: 627), wyłania się obraz drewnianej zabudowy i nielicznych murowanych cerkwi, a także ośrodka produkcji świec i papieru. Głównym wydarzeniem w czasie pobytu w Wołogdzie stało się spotkanie z „szacownym A...”, przedstawionym jako człowiek światły i prawy, szanowany w całym powiecie, służący radami zarówno ziemianom, jak i chłopom. Co do tego, kogo Murawiov miał na myśli, gdy pisał o „A...”, badacze są podzieleni – mógł to być bądź Afanasij Brianczaninow (?-1786;

Fomienko 1988: 126-127), bądź Aleksiej Oleszew (1724-1788; Lewin 1999: 382-383); obaj trudnili się twórczością literacką i obu chętnie wybierał poeta na adresatów utworów.

Właśnie do Oleszewa skierował Murawiov omówioną na wstępie *Eklogę*, do Brianczaninowa zaś wiersze: *List do A.M. Brianczaninowa na śmierć matki jego Elżbiety Pawłowny* (*Письмо к А.М. Брянчанинову на смерть супруги его Елисаветы Павловны*; 1775), *Wiejskie życie. Do Afanasija Matwiejewicza Brianczaninowa* (*Сельская жизнь. К Афанасью Матвеевичу Брянчанинову*; lata siedemdziesiąte XVIII wieku) oraz *List o lekkim rymotwórstwie. Do A.M. Br[ianczaninowa]* (*Послание о легком стихотворении*. КА.М. Бр; 1783). W ostatnim z utworów poeta przedstawił swojego adresata jako rozdartego między twórczością poetycką a obowiązkami urzędnika, podwładnego raz Muz, raz Temidy, używając do tego serii pytań retorycznych, spośród których najwymowniejsze brzmi: „Co robisz teraz nad północną Dwiną?” (Murawiov 1967a: 217). O Oleszewie z kolei Murawiov wspomniał w artykule *O dobrobycie rolnika* (*О благосостоянии земледельца*).

Wbrew oczekiwaniom Archangielsk nie został opisany w drugiej części *Trzech listów*, wypełnionej relacją z podróży do tego miasta, która prowadziła przez Ważski Posad wzdłuż rzeki Wagi w kierunku Dwiny, nazwanej „władczynią wód północnych” (Murawiov 1820b: 252). Powstaniu tego miasta poświęcił natomiast pisarz osobny artykuł, zatytułowany *Założenie Archangielska*.

Część druga *Trzech listów* – podobnie jak w dużym stopniu pierwsza – opiera się na zapisie skojarzeń podróżnika, płynnie przechodzących od oglądu krajobrazu do rozważań o moralności; od refleksji o przeczytanych książkach do uwag o obecnych i byłych mieszkańcach mijanych okolic. Wśród nich główne miejsce przypadło Michaiłowi Łomonosowowi (1711-1765), wybitnemu poecie i uczonemu-encyklopedyście, badaczowi zjawisk z zakresu chemii i termodynamiki, adiunktowi, a następnie profesorowi chemii w petersburskiej Akademii Nauk.

Pretekstem do rozważań o życiu Łomonosowa (którego dokonaniom naukowym Murawiov również poświęcił osobny artykuł) stał się przyjazd do Chołmogorów, gdzie według pisarza uczoney miał spędzić pierwsze lata życia<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Łomonosow przyszedł na świat we wsi Miszaninska w pobliżu Archangielska, w rodzinie rybaka. O tym miejscu jego narodzin pisał również Aleksander Radiszczew w *Słowie o Łomonosowie*, stanowiącym ostatnią część *Podróży z Petersburga do Moskwy* (1790). Obszerne ustęp tego utworu, mówiący o chłopskim pochodzeniu uczonego, należy do głównych

Poeta przypomniał przełomowe momenty biografii młodego encyklopedysty (pierwsze lektury i notatki naukowe, wyjazd na nauki do Moskwy), by następnie na jego przykładzie wykazać, że chłopskie dziecko z głębokiej prowincji – dzięki samozaparciu i talentowi – może wyrosnąć na czołowego poetę i badacza epoki. Postać Łomonosowa stanowi dla Murawiowa potwierdzenie tezy, że Rosja, której elity naukowe tworzyli w XVIII wieku głównie cudzoziemcy, może doczekać się własnych uczonych. Takie przekonanie wyrażał już sam Łomonosow w *Odzie na rocznicę wstąpienia na wszechrosyjski tron cesarzowej Elżbiety Pietrowny 1747 roku* (*Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны 1747 года*; 1747), której fragment – o „własnych Platonach i [...] Newtonach” (Łomonosow 2010: 149) – został zacytowany w tej części *Trzech listów*. Ich autor w podobnym tonie pisał o uczonym w artykule *Zasługi Łomonosowa w nauce*, a za wyróżniki jego postawy uznał wszechstronność i dociekliwość, pozwalające mu uprawiać różne dyscypliny naukowe i dokonywać w nich fundamentalnych odkryć. Omawiając wkład Łomonosowa w rozwój chemii, fizyki, astronomii i geografii, doszedł do wniosku, że dopiero dzięki tej postaci Rosja mogła podjąć rywalizację w sferze nauki z innymi państwami europejskimi i, co więcej, z rywalizacji tej wyjść zwycięsko. Zarówno w ostatniej części *Trzech listów*, jak i w omawianym artykule Murawiov wyraził zatem wiarę w potencjał intelektualny swoich rodaków.

Jeśli jednak sięgnąć do innych wypowiedzi Murawiowa o Łomonosowie, okaże się, iż jego stosunek do autora *Ody na rocznicę wstąpienia*... ulegał zmianom, na które wpływ miał panujący w danym czasie sposób postrzegania uczonego. Kierunek tej ewolucji w następujących słowach zarysowała Lubow Kulałkowa:

kontekstów interpretacyjnych wypowiedzi Murawiowa o Łomonosowie: „Michajło Wasiljewicz Łomonosow urodził się w Chołmogorach... Zrodzony z człowieka, który nie mógł mu dać wykształcenia, aby wydoskonalił się jego umysł i ozdobił przyjemną a pożyteczną wiedzą, zgodnie ze swoim stanem zmuszony spędzać dni wśród ludzi, których widnokrąg myślenia nie wykracza poza ich rzemiosło, skazany na dzielenie czasu pomiędzy rybołówstwo a starania, aby otrzymać wynagrodzenie za swój trud – młody Łomonosow nie mógłby osiągnąć tej wszechstronności umysłu, jaką dało mu badanie przyrody, a głos jego tej słodczy, jaką uzyskał dzięki obcowaniu z czystymi muzami. Wychowanie w domu rodzicielskim dało mu rzecz mało ważną, lecz stanowiącą klucz do wiedzy: znajomość czytania i pisania, a natura obdarzyła go ciekawością. I oto twój triumf, naturo. Chciwa ciekawość, zaszczepiona przez ciebie w naszych duszach, dąży do poznania rzeczy, a serce wrzące umiłowaniem sławy nie znosi krępujących je pęt” (Radiszczew 1954: 269).

[...] w 1774 roku wyszło w Moskwie *Słowo pochwalne na cześć Michajły Wasiliewicza Łomonosowa* [Словопохвальное Михайле Васильевичу Ломоносову – M.D.], [w którym – M.D.] Murawiov słauił poetę i „obywatela świata” [...] i które [...] przerwało milczenie wokół [...] Łomonosowa, panujące w latach 70., gdy tylko artykuł w *Próbie słownika historycznego o rosyjskich pisarzach* [Опыт исторического словаря о российских писателях – M.D.] Nowikowa (1772) przypominał o [...] uczonym i poecie; gdy zaś w latach 80. zaczęto wychwalać Łomonosowa jako oficjalnego twórcę ód, „piewce Elżbiety [Pietrowny – M.D.]”, Murawiov opisywał go jako prostego człowieka, urodzonego w „chłopskiej chacie”, siłą woli pokonującego wszelkie przeszkody (Kułakowa 1967: 21-22)<sup>10</sup>.

Taki właśnie – jak widać, nietypowy dla swoich czasów – obraz Łomonosowa zawierają Murawiiowowskie *Trzy listy*.

Czytając ten tekst i jednocześnie mając w pamięci koleje losu badacza-encyklopedysty należy odnotować jeszcze jedną kwestię, a mianowicie odwrotnego kierunku wędrówki Łomonosowa (z północnej Rosji do Moskwy) w stosunku do podróży opisaney przez Murawiiowa (z Moskwy do północnej Rosji). Różne też były ich cele: o ile Łomonosow opuścił dom rodzinny i udał się do Moskwy, aby podjąć naukę (następnie kontynuował ją w Petersburgu oraz dwóch uniwersytetach niemieckich), o tyle Murawiiow – by nie rozłączać się z siostrą i ojcem, którego poza Moskwę rzuciły obowiązki służbowe (matka pisarza zmarła w 1768 roku) – zrezygnował z nauki na uniwersytecie i wyjechał na Północ. Echa tego wydarzenia pobrzmiwają w środkowej części *Trzech listów*, w słowach o... „uczniu, który uciekł z klasy [ученик, убежавший и зклассов]” (Murawiiow 1820b: 252).

Z zawartych w *Trzech listach* rozważań o uczonym, a w jeszcze większym stopniu ze stale obecnych w publicystyce rozważań o Piotrze I, wynika, iż historię postrzegał Murawiiow głównie jako dzieje wielkich postaci. To z kolei miało związek z podkreślaną przez niego rolą pamięci, zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej; taki sąd wypowiedział *expressis verbis* w artykule *Nauka historii* (Учение

<sup>10</sup> Przekład własny za: „В 1774 году в Москве вышло Слово похвальное Михайле Васильевичу Ломоносову, [в котором – M.D.] Муравьев славил поэта и «гражданина отечества» и которое [...] прервало молчание вокруг имени Ломоносова, царившее в 70-е годы, когда только статья в Опыт исторического словаря о российских писателях Новикова (1772) напоминала о [...] ученом и поэте. А когда в 80-е годы стали славить Ломаносова как официального одописца, «певцаЕлисаветы», Муравьев писал о нем как о простом человеке, рожденном в «хижине земледельца», силою воли поборовшем все препятствия”.

истории). Zainteresowanie tematyką historyczną wiązało się w dużym stopniu z pełnieniem przez pisarza obowiązków nauczyciela wielkich książąt Aleksandra i Konstantego (*Podręcznik* 1866: 111-113). Praca pedagogiczna musiała być dla Murawiowa tyleż pociągająca, co nużąca, o czym – również w kontekście wojaży – w następujący sposób pisał Żynkin:

[...] wreszcie w 1793 roku znów widzimy Murawiowa w podróży – zmęczony zajęciami z wielkimi książętami z nieskrywanym zadowoleniem skorzystał z udzielonego mu urlopu i w maju 1793 roku przyjechał do Nowogrodu, [...] potem udał się do Tweru (Żynkin 1913: 279)<sup>11</sup>.

Początkowe partie artykułu *Założenie Archangielska* (poświęconego najważniejszemu – obok Wołogdy – miastu północnej Rosji, o którym wypowiadał się Murawiew) brzmia niczym hymn pochwalny na cześć władców poszerzających w różnych kierunkach terytorium państwa rosyjskiego. Założenie Archangielska, do 1613 roku noszącego (wtedy jeszcze jako twierdza) nazwę Nowochołmogory, autor traktuje jako krok na drodze do zagospodarowania ziem północnych, mających strategiczne znaczenie z punktu widzenia nie tylko militarnego, ale przede wszystkim handlowego: z tego powodu obszary u ujścia Dwiny stanowiły przedmiot rywalizacji różnych państw i ich władców, wśród których na plan pierwszy wysuwa pisarz Edwarda VI, króla Anglii, i Piotra I. Osobne miejsce w artykule o założeniu miasta Murawiew poświęcił angielskiemu żeglarzowi Richardowi Chancellowi, który odkrył drogę przez Morze Białe do Archangielska, tym samym przyczyniając się do rozwoju handlu oraz osadnictwa cudzoziemskiego u ujścia Dwiny (Zacharow 1997: 181-209; Owsianikow & Jasinski 1997: 108-180).

Wokół słów-kluczy w twórczości Michaiła Murawiowa. Podsumowanie

Podróż stanowi bez wątpienia jedno ze słów-kluczy twórczości Michaiła Murawiowa. Piesza przechadzka, przejażdżka powozem, wreszcie wędrówka przez większe terytorium różnymi środkami transportu – to tylko jedna z możli-

<sup>11</sup> Przekład własny za: „Наконец, в 1793 году мы снова видим Муравьева путешествующим – утомленный занятиями с великими князьями, он с нескрываемым удовольствием воспользовался предоставленным ему отпуском, и в мае 1793 года поехал в Новгород, затем [...] отправился в Тверь”.

wych klasyfikacji treści wkładanych w nie przez pisarza. A samo określenie „przechadzka” pisarz, podobnie jak inni twórcy jego czasów, wprowadzał często już do tytułów utworów, by wymienić chociażby pochodzącą z końca lat osiemdziesiątych XVIII wieku *Poranną przechadzkę*, dającą się rozpatrywać w kontekście, z jednej strony, *Przechadzek samotnego marzyciela* (*Les rêveries du promeneur solitaire*; 1782) Jeana-Jacquesa Rousseau, a z drugiej jego własnego *Mieszkańca przedmieścia* (*Обитатель предместья*; Dąbrowska 2009). Ramę konstrukcyjną tego ostatniego utworu – ogniwa tworzonej przez pisarza od lat osiemdziesiątych trylogii prozatorskiej, nazwanej przez Laurę Rossi „małą” (Rossi 1994: 51-78), a przez Władimira Toporowa „epistolarną” (Toporow 2001: 386-516) – stanowi objazd tytułowego bohatera po dworach okolicznych ziemian w ciągu trzech letnio-jesiennych miesięcy. Aby zrealizować ten cel, bohater porzuca osiadły tryb życia i wysoko ceniony przez siebie status „mieszkańca”, na rzecz przemieszczania się z miejsca na miejsce i losu podróżnika. Jego pierwsza refleksja po wyruszeniu w drogę jest następująca: „ruch przywrócił mi całą moją wesołość [*движение возвратило мне всю мою веселость*]” (Murawiov 1819: 76).

Właśnie „ruch” jest kolejnym słowem-kluczem w prozie Murawiowa. Przytoczone tu słowa z *Mieszkańca przedmieścia* znajdują rozwinięcie w dalszych partiach utworu, w których mowa o ruchu kół powozu: każdy obrót koła wywołuje poruszenie serca wędrowca, a oba te ruchy stają się wyznacznikami zbliżania się go do celu wyprawy. Wracając do rozważań o Sterne’owskim pierwiastku w twórczości autora *Trzech listów*, należy dodać, że w podobny sposób można interpretować opisy kolaski Yoricka z *Podróży sentymentalnej* (Guminski 1977: 88)<sup>12</sup>. Podróż oznacza zatem dla Murawiowa wprawienie w ruch zarówno przemieszczającej się osoby (bezpośrednio, gdy wędruje ona pieszo lub pośrednio, kiedy podróżuje powozem czy statkiem), jak i otaczającej przestrzeni, która wciąż ukazuje nowe oblicze.

Także „przeźrenie” stanowi kolejne słowo-klucz do zrozumienia twórczości rosyjskiego pisarza, podobnie jak dwa inne, wzajemnie powiązane pojęcia, a więc „odosobnienie” i „samotność” (ten pierwszy stan Murawiov poleca

<sup>12</sup> W *Podróży sentymentalnej* ruch i bezruch kolaski koresponduje ze stanem ducha podróżnego: „Na pierwszy rzut oka spodobała mi się stara niegościnka stojąca w najdalszym kącie podwórza, natychmiast więc wsiałem do niej, a stwierdziwszy, że harmonizuje nieźle z mym samopoczuciem, kazałem posługaczowi zawołać pana Dessein, właściciela oberży” (Sterne 2009: 11).



w szczególności ludziom pióra). Autor wielokrotnie wypowiadał się na ten temat w formie aforyzmów (Murawiov 1820c: 300; 306; 308; 320; 323); wynika z nich, iż oddalenie od ludzi uznawał za okoliczność pobudzającą umysł i uczucia, ale jednocześnie podkreślał, iż sytuacja działa w taki sposób tylko do czasu, gdy bowiem trwa zbyt długo, może doprowadzić do zastoju w sferze myśli i przeżyć. O ruchu mówił więc pisarz w odniesieniu nie tylko do stanu fizycznego człowieka, ale także do jego życia intelektualnego i psychicznego. Związek między czynnością przechadzania się i sytuacją bycia sam na sam ze sobą warto zauważyć raz jeszcze, odwołując się do *Przechadzek samotnego marzyciela* Rousseau i powtórzyć za Bronisławem Baczką, że po pierwsze samotność warunkuje tutaj marzenie, ale też, po drugie, dopiero „marzenie czyni samotność zupełną [...], wypełnia samotność” (Baczo 1967: 14).

„Przestrzeń” i „miejsce”, „droga” i „ruch”, a ponadto „centrum” i „peryferie”, „granica” oraz „mapa” i „mapowanie” stanowią słowa-klucze nie tylko dla twórczości Michaiła Murawiowa i szeregu innych pisarzy jego czasów, ale także tej – prężnie rozwijającej się – części współczesnych badań literaturoznawczych, która ma w swojej nazwie prefiks „geo”. Jak pisze Elżbieta Rybicka, chodzi o „badanie interakcji pomiędzy twórczością literacką a przestrzenią geograficzną” (Rybicka 2014: 10; 11), opisywanych w czterech głównych aspektach: poetologicznym, geograficznym, antropologicznym i performatywnym.

Korzeni rozwoju badań spod znaku „geo” – bez względu na to, jaki człon znajdzie się po tym prefiksie (przeгляд literatury przedmiotu pokazuje, że jest ich coraz więcej) – należy szukać w zwrotach przestrzennym i topograficznym, z których ostatni stanowi jakby „lokalną” odmianę pierwszego, „to znaczy odnoszącą się do domeny *graphiein*, dziedzin przyznających językowemu ujęciu przestrzeni największe znaczenie”; z kolei sam zwrot przestrzenny jawi się jako „szerszy nurt odnoszący się do współczesnego zainteresowania przestrzenią na całym polu nauki i w praktykach artystycznych” (Rybicka 2014: 34). Największą bodaj „karierę” zrobił termin „geopoetyka”, który następująco wyjaśnia Kenneth White:

[...] geopoetyka w swoim specyficznym poetyckim aspekcie zrywa z platońsko-arystelesowską teorią *poiesis* jako *mimesis*, choć teoria ta wciąż leży u podstaw praktyki literackiej (reprodukcja, reprezentacja, refleksja: pisarstwo lustrzane), przechodząc w stronę obecności–w–świecie, doświadczenia pola i terytorium, otwartości stylu, budując złożoną relację z kosmologiczną „poetyką” uniwersum (White 2011: 18-19).

Jednak mówi się przecież także o geofilozofii, geohistorii, geokulturologii, geokrytyce, geobiografii, georomantyzmie i tak dalej (Rybicka 2011: 27).

Wracając do wyodrębnionych przez Rybicką czterech perspektyw studiów nad interakcjami między twórczością literacką a przestrzenią geograficzną, warto dodać, że w odniesieniu do prozy Murawiowa zastosowanie mogą znaleźć w szczególności druga i trzecia z nich. Aspekt geograficzny dotyczy więc takich kwestii jak „mapa, miejsce, geografia wyobrażona, widzianych z punktu widzenia literatury”, a „tropienie śladów realnych przestrzeni jest [w nim – M.D.] niejako zadaniem wstępnym, przynależy do sfery »geo«, stanowi preludium do badania pracy *poiesis*, a więc wytwarzania, przekształcania, działania” (Rybicka 2014: 11), aspekt antropologiczny wynika zaś z „kluczowej roli, jaką odgrywa doświadczenie miejsc i przestrzeni”, zatem wiąże się z „percepcyjnym oraz afektywnym rysem literatury ujawnianym w topografiach sensualnych i emotywnych” (Rybicka 2014: 11).

Inna perspektywa wyłania się, gdy na plan pierwszy wysunięte zostaną, zamiast słów „droga” czy „ruch”, nazwy własne: „Wołogda” czy „Archangielsk” i „Łomonosow”. Przez analogię do terminów „tekst petersburski” czy „tekst permski” oraz „tekst krymski” (badania nad dwoma ostatnimi zjawiskami rozwinęły się dopiero w ostatnim czasie; Lusyj 2003; Abaszew 2008) można stworzyć – przynajmniej teoretycznie – określenia „tekst wołogodzki” i „archangielski”, a następnie przystąpić do gromadzenia, selekcjonowania, klasyfikowania i hierarchizowania materiału egzemplifikacyjnego, biorąc pod uwagę także twórczość Murawiowa. W tym kontekście o Wołogdzie czy Archangielsku można wypowiedzieć słowa podobne do tych, które o Permie napisała Nina Wasiliewa (2008), komentatorka studium Władimira Abaszewa: „Perm z punktu widzenia tekstu to nie »fizycznie istniejące miasto i ziemia« i nie »historia miasta czy regionu«, a pewna całość »konstant semantycznych«, która włącza Perm do porządku kultury” (Wasiliewa 2008: 6)<sup>13</sup>.

W nauce o literaturze zdążył zakorzenić się już też termin „tekst łomonosowski” Murawiowa, w którym Tatiana Abramzon zauważyła dwie główne cechy: „szczerze uczucie zachwyty dla Łomonosowa”, skłaniające pisarza do mówienia o „wdzięczności dla rosyjskiego geniusza, o utrwaleniu jego sławy [*искреннее чувство восхищения Ломоносовым заставляет Муравьева*

<sup>13</sup> Przekład własny za: „Пермь с точки зрения текста – это »не физически существующий город и земля«, »и не истории города или края«, а некая общность »семантических констант«, которая приобщает Пермь к порядку культуры”.



говорить о памяти благодарности русскому гению, об увековечивании его славы]”, a także to, że pod jego piórem uczyony występuje jako jedyny w swoim rodzaju pośród „wielkich [...] działaczy różnych epok oraz narodów, reprezentantów różnych dziedzin (literatura, filozofia, przyrodoznawstwo, historia) [един во множестве лиц [...] великих исторических деятелей разных эпох и народов и различных дарований (литература, философия, естествознание, история)]” (Abramzon 2011: 82-83). Zatem dwa porządki tekstowe: „geograficzny” (typu „tekst archangielski”) i „personalny” (typu „tekst łomonosowowski”) krzyżują się ze sobą i z pewnością nie są to jedyne perspektywy badawcze, które można przyjąć w studiach nad spuścizną Michaiła Murawiowa w ogólności oraz jego *Trzema listami* w szczególności.

## Źródła cytowań

- ABASZEW, WŁADIMIR (2008), *Pierm kak tekst. Pierm w russkoj kulturie i litieraturie XX wieka*, Pierm: Izdatielstwo „Mastier-kliucz” [Абашев, Владимир (2008), Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века, Пермь: Издательство „Мастер-ключ”].
- ABRAMZON, TATIANA (2011), *„Łomomonowski tekst” russkoj kultury. Izbrannyje stranicy*, Moskwa: OGI [Абрамзон, Татьяна (2011), „Ломоносовский текст” русской культуры. Избранные страницы, Москва: ОГИ].
- BACZKO, BRONISŁAW (1967), ‘Kształty wolności’, w: Jean-Jacques Rousseau, *Przechadzki samotnego marzyciela*, przekł. Maria Gniewiewska, Warszawa: Czytelnik, ss. 3-18.
- BYSTYDZIEŃSKA, GRAŻYNA (1993), *W labiryncie prawdy. Studia o twórczości Laurence’a Sterne’a*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- CZISTOW, KIRIŁ W. (1977), ‘Russkij Siewier’, *Nauka i żyzn*: 1, ss. 85-90 [Чистов, Кирилл Васильевич (1977), ‘Русский Север’, Наука и жизнь: 1, ss. 85-90].
- DĄBROWSKA, MAGDALENA (2009), *Dla pożytku i przyjemności. Rosyjska podróż sentymentalna przelotem XVIII i XIX wieku*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- FOMIENKO, IRINA (1981), ‘Iz prozaiczeskogo nasliedija M.N. Murawiowa’, *Russkaja litieratura*: 3, ss. 116-130 [Фоменко, Ирина (1981), ‘Из прозаического наследия М.Н. Муравьева’, *Русская литература*: 3, ss. 116-130].
- FOMIENKO, IRINA (1984), ‘M.N. Murawiw i problema indywidualnogo stilia’, w: Fiedor Prijma (red.), *Na putiach k romantizmu. Sborniknaucznychtrudow*, Leningrad: Nauka, ss. 54-69 [Фоменко, Ирина (1984), ‘М.Н. Муравьев и проблема индивидуального стиля’, в: На путях к романтизму. Сборник научных трудов, Федор Прийма (ред.), Ленинград: Наука, ss. 54-69].
- FOMIENKO, IRINA (1988), ‘Brianczaninow Afanasij Matwiejewicz’, w: Aleksiej Panczenko (red.), *Słowarruskichpisatieliej XVIII wieka*, t. 1 (A-I), Leningrad: Nauka, ss. 126-217 [Фоменко, Ирина (1988), ‘Брянчанинов Афанасий Матвеевич’, в: Алексей Панченко (ред.), Словарь русских писателей XVIII века, т. 1 (А-И), Ленинград: Наука, ss. 126-217].

- FORTUNATOW, FILIPP (1865), 'Zamietki i dopońnienia wołogżanina k statieob A.P. Mulgunowie (Iz zapasa siemiejných bumagi pamiatii)', *Russkij archiw*: 12, ss. 919-951 [Фортунатов, Филипп (1865), 'Заметки и дополнения вологжанина к статье об А.П. Мульгунове (Из запаса семейных бумаг и памяти)', *Русский архив*: 12, ss. 919-951].
- FORTUNATOW, FILIPP (1967), 'Pamiatnyje zamietki wołogżanina (Wołogda w 1812 godu, Spieranskij, Magnickij, Troszczynskij, Makszejew, Monakow, Karazin, Słowcow)', *Russkij archiw*: 12, ss. 1646-1707 [Фортунатов, Филипп (1867), 'Памятные заметки вологжанина (Вологда в 1812 году, Сперанский, Магницкий, Троицкий, Макшеев, Монаков, Каразин, Словцов и др.)', *Русский архив*: 12, ss. 1646-1707].
- GUMINSKI, WIKTOR (1977), 'K woprosu o žanrie „putieszestwiij”', w: Iwan Fiedorowicz Wołkow (red.), *Filologija*, wyr. 5, Moskwa: ss. 82-93 [Гуминский, Виктор (1977), 'К вопросу о жанре „путешествий”', в: Иван Федорович Волков (ред.), *Филология*, вып. 5, Москва: ss. 82-93].
- IWANOW, MICHAŁ (1996), *Sudba russkogo sientimentalizma*, Sankt-Petersburg: Ejdos [Иванов, Михаил (1996), *Судьба русского сентиментализма*, Санкт-Петербург: Эйдос].
- KAMIONKA-STRAZAKOWA, JANINA (1994), 'Podróż', w: Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.
- KUŁAKOWA, LIUBOW (1967), 'Poezija M.N. Murawiowa', w: Michaił Murawiw, *Stichotworienija*, Liubow Kułakowa (red.), Leningrad: Izdatielstwo „Sowieckij pisatiel”, ss. 5-49 [Кулакова, Любовь (1967), 'Поэзия М.Н. Муравьева', в: Михаил Н. Муравьев, *Стихотворения*, Любовь Кулакова (ред.), Ленинград: Издательство „Советский писатель”, ss. 5-49].
- LEWIN, JURIJ (1999), 'Oleszew Aleksiej Wasiliewicz', w: Aleksiej Panczenko (red.), *Słowar' ruskich pisatieliej XVIII wieka*, t. 2 (K-P), Sankt-Petersburg: Nauka, ss. 382-383 [Левин Юрий, Олешев Алексей Васильевич, в: Алексей Панченко (ред.), *Словарь русских писателей XVIII века*, т. 2 (К-П), Санкт-Петербург: Наука, ss. 382-383].
- LUSYJ, ALEKSANDR (2003), *Krymskij tekst w russkoj litieraturie*, Sankt-Petersburg: Aleteja [Люсий, Александр (2003), *Крымский текст в русской литературе*, Санкт-Петербург: Алетея].
- ŁAZARCZUK, RIMMA MICHAŁOWNA (2004), 'Ugła ili Uchra? (O tiekstołogii stichotworienija M. N. Murawiowa „Putieszestwije”)', w:

Natalia Koczetkova (red.), *XVIII wiek*, sb. 23, Sankt-Petersburg: Nauka, ss. 118-125 [Лазарчук, Римма Михайловна (2004), 'Угла или Ухра? (О текстологии стихотворения М.Н. Муравьёва „Путешествие“)', *XVIII век*, сб. 23, Наталья Кочеткова (ред.), Санкт-Петербург: Наука, ss. 118-125].

ŁOMONOSOW, MICHAŁ (2010), 'Oda na dien wosszestwija na Wsierossijskij Jeja Wieliczestwa Gosudaryni Impieratrycy Jelizawiey Pietrowny 1747 goda', w: Jelena Siemienowa (red.), *Russkaja litieratura XVIII wieka. Chrestomatia*, Sankt-Peteresburg: SPbGUKI, ss. 143-150 [Ломоносов Михаил (2010), 'Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны 1747 года', в: Елена Семенова (ред.), Русская литература XVIII века. Хрестоматия, Санкт-Петербург: СПбГУКИ, ss. 143-150].

ŁOTMAN, JURIJ (1997), *Karamzin. Stworienije Karamzina. Statiissliedowanija 1957-1990. Zamietkiirieczji*, Sankt-Petersburg: Isskustwo – SPb [Лотман, Юрий (1997), *Карамзин. Сотворение Карамзина. Статьи и исследования 1957-1990. Заметки и рецензии*, Санкт-Петербург: Искусство – СПб].

MURAWIOW, MICHAŁ (1819), 'Obitatieł priedmiestia', w: *Połnoje sobranije soczinienij Michaiła Nikiticza Murawiowa*, cz. 1, Sankt-Petersburg, ss. 73-86 [Муравьёв Михаил (1819), 'Обитатель предместия', в: *Полное собрание сочинений Михаила Никитича Муравьёва*, ч. 1, Санкт-Петербург, ss. 73-86].

MURAWIOW, MICHAŁ (1820a), 'Stiern', w: *Połnoje sobranije soczinienij Michaiła Nikiticza Murawiowa*, cz. 3, Sankt-Petersburg, ss. 225-227 [Муравьёв Михаил (1820a), 'Стерн', в: *Полное собрание сочинений Михаила Никитича Муравьёва*, ч. 3, Санкт-Петербург, ss. 225-227].

MURAWIOW, MICHAŁ (1820b), 'Tri pisma', w: *Połnoje sobranijesoczinienij Michaiła Nikiticza Murawiowa*, cz. 3, Sankt-Petersburg, ss. 246-249 [Муравьёв Михаил (1820b), 'Три письма', в: *Полное собрание сочинений Михаила Никитича Муравьёва*, ч. 3, Санкт-Петербург, ss. 246-249].

MURAWIOW, MICHAŁ (1820c), 'Mysli, zamieczanija, otrzywki (wybrannye iz zapisok Awtora)', w: *Połnoje sobranije soczinienij Michaiła Nikiticza Murawiowa*, cz. 3, Sankt-Petersburg, ss. 259-324 [Муравьёв Михаил (1820c), 'Мысли, замечания, отрывки (выбранные из записок Автора)', в: *Полное собрание сочинений Михаила Никитича Муравьёва*, ч. 3, Санкт-Петербург, ss. 259-324].

- MURAWIOW, MICHAİL (1967a), 'Posłanije o liegkom stichotworienii. K.A.M. Br[ianczaninowu]', w: Michaił Murawiow, Liubow Kułakowa (red.), *Stichotworienija*, Leningrad: Izdatielstwo „Sowieckij pisatiel”, ss. 217-223 [Муравьёв Михаил (1967a), 'Послание о легком стихотворении. К.А.М. Бр[янцианову]', в: Михаил Муравьёв, Любовь Кулакова (ред.), *Стихотворения*, Ленинград: Издательство „Советский писатель”, ss. 217-223].
- MURAWIOW, MICHAİL (1967b), 'Putieszestwije', w: Michaił Murawiow, Liubow Kułakowa (red.), *Stichotworienija*, Leningrad: Izdatielstwo „Sowieckijpisatiel”, ss. 143-145 [Муравьёв, Михаил (1967b), Путешествие, в: Михаил Муравьёв, Любовь Кулакова (ред.), *Стихотворения*, Ленинград: Издательство „Советский писатель”, ss. 143-145].
- MURAWIOW, MICHAİL (1967c), 'Ekloga. K jego priewoschoditelstwu Aleksieju Wasiliewiczu Oleszewu', w: Michaił Murawiow, Liubow Kułakowa (red.), *Stichotworienija*, Leningrad: Izdatielstwo „Sowieckijpisatiel”, ss. 85-90 [Муравьёв Михаил (1967c), Эклога. К его превосходительству Алексею Васильевичу Олешеву, в: Михаил Муравьёв, Любовь Кулакова (ред.), *Стихотворения*, Ленинград: Издательство „Советский писатель”, ss. 85-90].
- OWSIANNIKOW, OLEG WŁADIMIROWICZ, MAREK EDWARD JASINSKI (1997), 'Gołlandcy. „Niemieckajasloboda” w Archangielskie XVII-XVIII w.', w: Jurij Biespatych (red.), *Archangielsk w XVIII wiekie*, Sankt-Petersburg: Blic, ss.108-180 [Овсянников, Олег Владимирович, Марек Эдвард Ясински (1997), 'Толландцы. „Немецкая слобода” в Архангельске XVII-XVIII вв.', в: Юрий Беспятых (ред.), *Архангельск в XVIII веке*, Санкт-Петербург: Блиц, ss. 108-180].
- ORŁOW, PAWEŁ (1977), *Ruskij sientimientalizm*, Moskwa: Izdatielstwo Moskowskogo Uniwersiteta [Орлов, Павел (1977), *Русский сентиментализм*, Москва: Издательство Московского университета].
- RADISZCZEW, ALEKSANDER (1954), *Podróż z Petersburga do Moskwy*, przekł. Seweryn Pollak, Wrocław: Zakład Imienia Ossolińskich.
- ROSSI, LAURA (1994), '„Malienkaja triflogija” Michaiła Murawiowa', *Russica Romana*: 1, ss. 51-78 [Росси, Лаура (1994), '„Маленькая трилогия” Михаила Муравьёва', *Russica Romana*: 1, ss. 51-78].
- RYBICKA ELŻBIETA (2011), 'Геопоэтыка, геокрытыка, геокультурология. Analiza porównawcza pojęć', *Białostockie Studia Literaturoznawcze*: 2, ss. 27-39.

- RYBICKA, ELŻBIETA (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- SAKULIN, PAWEŁ (1929), *Russkaja litieratura. Socjologo-sintieticzeskij obzor literaturnych stiliej*, cz. 2, Moskwa: Academia [Сакулин, Павел (1929), *Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей*, ч. 2, Москва: Academia].
- STERNE, LAURENCE (2009), *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, przekł. Agnieszka Glinczanka, Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.
- ТОПОРОВ, ВЛАДИМИР (2001), *Iz istorii ruskoj litieratury*, t. 2 (*Russkaja litieratura wtoroj połowiny XVIII wieku: issledowanija, matieriały, publikacii. M.N. Murawiw: wwiedienie w tworczeskojenasliedije*), kn. 3, Moskwa: Jazyk Russkoj Kultury [Топоров, Владимир (2001), *Из истории русской литературы, т. 2 (Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: введение в творческое наследие)*, kn. 3, Москва: Языки Русской Культуры].
- ТОПОРОВ, ВЛАДИМИР (2007), *Iz istorii ruskoj litieratury*, t. 2 (*Russkaja litieratura wtoroj połowiny XVIII wieku: issledowanija, matieriały, publikacii. M.N. Murawiw: wwiedienie w tworczeskoje nasliedije*), kn. 3, Moskwa: Jazyk Russkoj Kultury [Топоров, Владимир (2007), *Из истории русской литературы, т. 2 (Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: введение в творческое наследие)*, kn. 3, Москва: Языки Славянской Культуры].
- WASILEWA, NINA (2008), ‘Nowoje słowo w piermistikie’, w: Władimir Abaszew, *Pierm kak tekst. Pierm w ruskoj kulturie i litieraturie XX wieku*, Pierm: Izdatielstwo „Mastier-kliucz”, ss. 5-11 [Васильева, Нина (2008), ‘Новое слово в пермистике’, w: Владимир Абашев, *Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века*, Пермь: Издательство „Мастер-ключ”, ss. 5-11].
- WHITE, KENNETH (2011), *Zarys geopoetyki*, przekł. Agata Czarnacka, *Białostockie Studia Literaturoznawcze*: 2, ss. 7-25.
- ЗАХАРОВ, ВЛАДИМИР (1997), ‘Inostrannyje kupcy w Archangielskie pri Pietrie I’, w: Jurij Biespatych (red.), *Archangielsk w XVIII wieku*, Sankt-Petersburg: Blic, ss. 181-209 [Захаров, Владимир Николаевич

- (1997), 'Иностраннные купцы в Архангельске при Петре I', в: Юрий Беспятых (ред.), Архангельск в XVIII веке, Санкт-Петербург: Блиц, ss. 181-209].
- ZAPADOW, WŁADIMIR (1999) 'Murawiów Michaił Nikiticz', w: Aleksiej Pan-  
czenko (red.), *Słownik ruskich pisateliel XVIII wieka*, t. 2 (K-P), Sankt-Pe-  
tersburg: Nauka, ss. 305-313 [Западов, Владимир (1999), 'Муравьев  
Михайл Никитич', в: Алексей Панченко (ред.), *Словарь русских  
писателей XVIII века*, вып. 2 (К-П), Санкт-Петербург: Наука, ss.  
305-313].
- ŽYŃKIN, NIKOLAJ (1913), 'M.N. Murawiów (Po powodu istiekszego stolietia  
so wriemieni jego smerti)', *Izwiestia Otdielienija ruskogo języka i słowie-  
sności Imperatorskoj Akademiinauk*: 1, ss. 273-352 [Жинкин, Н. (1913),  
'М.Н. Муравьев (По поводу истекшего столетия со времени его  
смерти)', *Известия Отделения русского языка и словесности  
Императорской Академии наук*: 1, ss. 273-352].





# ***Homo geographicus* na szlaku życia. Głuptaska Swietłany Wasilenko i Laur Jewgienija Wodołazkina**

URSZULA TROJANOWSKA

Uniwersytet Jagielloński  
ula.trojanowska@gmail.com

*Każdy człowiek posiada geograficzny życiorys.  
Ludzie są istotami geograficznymi, przekształcają Ziemię,  
zamieniają ją w dom, tworzą zadomowienie [...].  
Człowiek zmieniając świat, kształtuje jednocześnie samego siebie.  
Życie człowieka jest drogą zapisaną w środowisku geograficznym,  
które należy traktować jako synergiczny układ czasu i przestrzeni*  
(Kaczmarek 2005: 10)

## Wprowadzenie

Od kilku lat w kulturze rosyjskiej można zaobserwować modę na „prawosławną mistykę w staroruskich dekoracjach” (Syska 2016). Katarzyna Duda podkreśla niemożność oddzielenia rosyjskiej literatury pięknej od aksjologii oraz wskazuje na jej uniwersalizm, niewykluczający jednakże oryginalności i samoistności oraz „lokalnego piętna” (Duda 2017: 218-220). Powieści *Głuptaska* Swietłany Wasilenko (2000; 2007) i *Laur* Jewgienija Wodołazkina (2012; 2015) wydają się idealnym potwierdzeniem powyższego twierdzenia, gdyż wybór przez bardzo różnych twórców podobnego typu bohatera – ru-

skiego „głupca w Chrystusie” – z całą pewnością zasługuje na refleksję, która prowadzić może do interesujących wniosków.

Swietłana Wasilenko (urodzona w 1956 roku) jest jedną z najbardziej znanych współczesnych pisarek rosyjskich. W 1988 roku wraz z Larysą Waniejewą założyła grupę Nowe Amazonki, która wydała kilka tomów kobiecej prozy i poezji. Niewielkich rozmiarów utwór *Głuptaska* został po raz pierwszy opublikowany w 1998 roku i od razu uhonorowany nagrodą czasopisma „Nowy Mir” za najlepszą powieść roku. W 1999 roku *Głuptaska* otrzymała nagrodę imienia Władimira Nabokowa. Przekład Jerzego Czecha ukazał się w roku 2007, jednak tłumaczenie tytułu zubożyło go o bardzo ważną część, ponieważ w oryginale brzmi on *Duroczka. Roman-życie* (*Дурочка. Роман-жизне*), czyli *Głuptaska. Powieść-życie*, co wyraźnie wyznacza kierunek interpretacji utworu. Jak zauważa Swietłana Kobieć, właśnie świętość bohaterki (a konkretnie jej specyficzny typ – jurodstwo) stanowi klucz do odczytania warstw tematycznych utworu (Kobieć 2007).

Jewgienij Wodołazkin (urodzony w 1964 roku) to literaturoznawca i pracownik naukowy Oddziału Literatury Staroruskiej w Akademii Nauk (Puszkinskij Dom); za powieść *Laur* (2012) otrzymał prestiżową nagrodę literacką „Bolszaja Kniga” i zyskał w ostatnich latach międzynarodową sławę. Podobnie jak Wasilenko, Wodołazkin czyni z bohatera fabuły człowieka dążącego do świętości, a swoją powieść określa jako „niehistoryczną”<sup>1</sup> (Grigorian 2013), co każe wnikliwie przyjrzeć się użytej w niej konstrukcji czasowo-przestrzennej. Ze względu na specyfikę kreacji bohaterów obu utworów, konieczna wydaje się krótka charakterystyka tej szczególnej formy świętości, jaką było jurodstwo. Jak podaje Cezary Wodziński, staroruski termin *jurodiwij* oddaje greckie słowo *moros* (*μωρός*), które zostało użyte przez świętego Pawła w jednym z listów apostoelskich: „My jesteśmy głupi z powodu Chrystusa” (Św. Paweł 1999: 1 Kor 4, 10a)<sup>2</sup>. Etymolo-

<sup>1</sup> Sam pisarz tłumaczy „niehistoryczność” powieści w sposób następujący: „powieść jest niehistoryczna [...] dlatego, że nie ma w niej odczucia historii jako łańcucha związków przyczynowo-skutkowych, sięgającego z przeszłości w przyszłość. Przeszłość wpływa na przyszłość, ale w nie mniejszym stopniu przyszłość oddziałuje na przeszłość i przekształca ją [roman неисторический [...] потому, что в нем отсутствует ощущение истории как протянувшейся из прошлого в будущее цепочки причинно-следственных связей. Прошлое влияет на будущее, но не в меньшей степени будущее воздействует на прошлое и преобразует его]” (Grigorian 2013).

<sup>2</sup> W całości fragment ten brzmi: „My jesteśmy głupi z powodu Chrystusa, wy mądrzy w Chrystusie, my słabi, wy silni, wy cieszyście się uznaniem, my jesteśmy pozbawieni czci. Aż do tego czasu ciągle jeszcze odczuwamy głód i pragnienie, jesteśmy nadzy i policzkowa-

gia greckiego słowa nie jest jasna, jego znaczenie najczęściej wywodzone jest od syryjskiego *sakla* bądź *sela* („odrzucić”, „gardzić”), które stało się podstawą greckiego *salos* (σαλός), synonimu *moros*; pierwotnie oznaczało „obłąkanego”, „pomylonego”, „chorego na umyśle”. Dopiero w kontekście nowotestamentowym nabiera ono innego znaczenia (Wodziński 2000: 20-21) – zgodnego z duchem *Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian*: „Ponieważ to, co w postępowaniu Boga wygląda na głupotę, jest mądrzejsze od ludzi, a to, co na słabość, silniejsze od ludzi” (Św. Paweł 1999: 1 Kor 1, 25).

Termin rosyjski przechodził podobny proces resemantyzacji. W staroruskim języku ludowym określeniem *jurodiwyj*<sup>3</sup> opisywano „kalectwo umysłowe”, „ułomność psychiczną”, „niedorozwój”, coś „nienaturalnego”, „poronionego”. Ewangelia nadaje jurodstwu znaczenie „głupoty”, skrywającej „prawdziwą mądrość Bożą”, rozmyślnie udawanej, aby demaskować i skompromitować pozorną „mądrość ludzką” (Wodziński 2000: 21-22).

Ten typ świętości<sup>4</sup> związany jest ściśle z momentem porzucenia klasztoru. Eremita opuszcza swą samotnię i rzuca się w wir świata, aby poprzez prowokującą i skandalizującą obecność burzyć spokój miasta<sup>5</sup> oraz demaskować hipokryzję jego mieszkańców. Do stałego repertuaru zachowań „głupich w Chrystusie” należy na przykład plucie na domy świątobliwych, całowanie domów grzeszników, obcowanie z prostytutkami i pijakami bądź używanie wulgarnego języka. W swoim postępowaniu jurodiwyj kieruje się bowiem logiką innego rodzaju, dla ludzi niepojętą. Pomylenieć boży widzi więcej, a jego racje zostają przedstawione światu najczęściej po śmierci i ujawnieniu jego prawdziwej świętości.

Fenomen jurodiwego stał się nieodłącznym elementem kultury rosyjskiej, obecnym w literaturze, malarstwie, a także w sztuce filmowej. Jako przykład wystarczy wspomnieć choćby bohaterów powieści Fiodora Dostojewskie-

ni, tułamy się i trudzimy pracą rąk własnych. Rzucają na nas obelgi, a my błogosławimy, prześladują nas, a my to cierpliwie znosimy. Zniesławiają nas, a my odwzajemniamy się uprzejmością. Staliśmy się jakby odpadami świata oraz brudem z wszystkiego zeskrobanym i jesteśmy nim aż dotąd” (Św. Paweł 1999: 1 Kor 4, 10-13).

<sup>3</sup> W dalszej części stosowana będzie forma „jurodiwyj”, zgodnie z zapisem przyjętym w *Słowniku Języka Polskiego* PWN (Sjp.pwn.pl 2019).

<sup>4</sup> Historię szaleństwa Chrystusowego dzieli się na dwa główne okresy: bizantyjski (od IV do XI/XII wieku) i staroruski (między wiekami XI a XVII), choć oczywiście jego dzieje ciągną się znacznie dłużej (Wodziński 2000: 26).

<sup>5</sup> Wodziński nazywa jurodstwo „ascezą miejską” (Wodziński 2000: 27).

go (z księciem Myszkinem na czele; Kułakowska 1981; Brzoza 1995; Janion & Przybylski 1996; Paprocki 1997; Kołodziejczak 2009) czy obraz Michaiła Nesterowa *Na Rusi. Dusza narodu* (*Ha Pycu. Душа народа*, 1914-1916). Jako jurodiwi postrzegani bywają między innymi bohaterowie filmów Andrieja Tarkowskiego i Aleksandra Sokurowa (Rutkowski 2007; Kałużny 2010; Korycka 2016). Również dla współczesnych twórców figura ta okazuje się atrakcyjna. Wiąże się to zapewne z faktem, iż boży szaleniec jest ciągle w drodze, a – jak zauważył Michel Foucault (2005: 117) – kategoria przestrzeni jest dla XX wieku niezwykle istotna; ta diagnoza wydaje się aktualna również w obecnym stuleciu. Wędrowka „głupiego w Chrystusie” odzwierciedla jego obcość w świecie doczesnym i prawdziwy cel życia każdego człowieka, czyli zakończenie podróży w domu Ojca Niebieskiego. Jurodiwyj nie posiada własnego miejsca na ziemi, tymczasowe schronienie znajduje na przykład w zrujnowanej kapliczce, w szałasie, na wysypisku śmieci czy w psim legowisku, ale najczęściej przebywa pod gołym niebem. Pozostaje nieuchwytny, pojawia się nie wiadomo skąd i nagle znika.

Interesujące wydaje się przeanalizowanie, w jaki sposób charakterystyczna obecność świętego pomyłka w świecie jest przedstawiana przez pisarzy współczesnych i jakie znaczenia ze sobą niesie. W tym celu biografie bohaterów powieści Wasilenko i Wodołazkina zostaną skonfrontowane z koncepcją „homo geographicus”, zaproponowaną przez Roberta Davida Sacka (1997) i rozwiniętą przez Jacka Kaczmarka (2005).

### *Homo geographicus*, czyli człowiek w przestrzeni i czasie

Przy interpretacji postaci jurodiwego, z definicji pozostającego w ciągłym ruchu, konkluzja polskiego geografa Jacka Kaczmarka (2005), iż z powodu zakotwiczenia każdej konkretnej jednostki w rzeczywistości przestrzenno-czasowej, z badań nad aktywnością człowieka nie można wyeliminować parametrów przestrzeni i czasu, wydaje się szczególnie istotna. Pisze on: „Człowiek jest wiązką realnych relacji, które należy rozpatrywać w kontekście zajmowanego miejsca w środowisku geograficznym. [...] Mimo triumfalnego pochodu »rzeczywistości wirtualnych«, człowiek pozostanie realnym bytem w realnym świecie” (Kaczmarek 2005: 14).

Badacz podkreśla konieczność „uprzestrzennienia” biografii, nadania jej charakteru drogi, którą człowiek przemierza podczas swojego życia i dla tego

podejścia badawczego proponuje określenie „geobiografia”, czyli historia życia opisana ze współczynnikiem przestrzennym (Kaczmarek 2005: 127). Na poziomie koncepcyjnym pod pojęciem geobiografii rozumie on „drogę życia człowieka, przebiegającą przez zbiór lokalizacji przestrzennych (miejsc zamieszkania), będącą wypadkową oddziaływania środowiska społecznego, historycznego i geograficznego, powodującą jednocześnie powstanie w »sferze myślenia« doświadczenia przestrzennego” (Kaczmarek 2005: 128). Szczególną uwagę zwraca na przekraczanie przez człowieka w czasie drogi życiowej wielu granic, nie tylko tych fizycznych: „Ruch w przestrzeni i czasie dokonuje się także wewnątrz (o charakterze duchowym, umysłowym, emocjonalnym) człowieka. Granice przebiegają również wewnątrz ludzi i są w nich umiejscowione. Przekraczając granice, jednostka porusza się wewnątrz własnej osoby” (Kaczmarek 2005: 129). Geobiografia jest zatem próbą uchwycenia zmian w osobowości wynikających z ruchu w przestrzeni.

Robert David Sack zarysował swoją koncepcję „człowieka geograficznego” w książce *Homo Geographicus. A Framework for Action, Awareness, and Moral Concern* (1997). Elżbieta Rybicka (2014) zwraca uwagę, iż propozycja ta stanowi próbę przeformułowania dominującego w nowożytności i nowoczesnej refleksji ujęcia podmiotu jako *homo agentem*, a więc władającego środowiskiem. Z tego punktu widzenia *homo geographicus* stanowi próbę odejścia od mocnej wersji antropocentryzmu przez wskazanie, iż w relacji człowiek – środowisko geograficzne występuje współzależność (Rybicka 2014: 244-245). Sack twierdzi, że człowiek jest bytem geograficznym, który przekształcając ziemię, czyni ją swoim domem, a ów przekształcony świat wpływa na to, kim sam się staje (Sack 1997: 1)<sup>6</sup>.

Kaczmarek rozszerza koncepcję *homo geographicii* o dodatkowe parametry, między innymi o kwestie wywiedzione z Heideggerowskiego bycia-w-świecie. Dzięki temu wprowadza do niej wymiar metafizyczny, który służy wykraczaniu poza skończoność ludzkiego istnienia (Rybicka 2014: 245). Polski badacz podkreśla, że tylko bezwzględne zmierzanie do kresu można uznać za absolutnie pewne wydarzenie w życiu człowieka. Śmierć nazywa jedyną wartością znaną wśród niewiadomych układu równań, jakim jest życie; uważa też, iż mimo swej nieuchronności, stwarza ona każdemu pewne opcje:

<sup>6</sup> Jak zauważa Rybicka (2014: 245), Sack przypisuje duże znaczenie perspektywie etycznej, która koryguje ludzką sprawczość (*agency*), jako że zmusza do przemyślenia konsekwencji działań podejmowanych wobec środowiska – natury i kultury – w skali lokalnej i globalnej. *Homo geographicus* staje się w związku z tym etycznym agentem (*moral agent*).

Dzięki uświadomieniu sobie własnego kresu, po wyciszeniu szumu codzienności, człowiek może dostrzec sens całości swego życia. Właśnie uświadomienie sobie własnej śmierci daje szansę na uchwycenie najgłębszego sensu życia. [...] Świadomość kresu pozwala człowiekowi odstąpić sens i całość istnienia tutaj, w tym-oto-świecie (Kaczmarek 2005: 151-152).

Autor umiejscawia zatem egzystencję człowieka pomiędzy środowiskiem życia codziennego a sytuacjami granicznymi<sup>7</sup>. Doświadczenie codzienności pozwala dostrzec własną skończoność, natomiast sytuacje graniczne prowadzą do zrozumienia sensu bycia w świecie i stawiają człowieka w obliczu nieskończoności (Kaczmarek 2005: 151-153). Właśnie owa dwoistość życia człowieka stanowi podstawę rozumienia istoty ludzkiego bycia – ciągłego balansowania pomiędzy rutyną skończoności a niespodziewaną transcendencją. Antynomiczność ta tworzy zintegrowaną całość, dzięki której *homo geographicus* może doświadczyć w pełni swojego człowieczeństwa, czyli świadomości egzystencji w obliczu wartości absolutnych. Istotne, iż doświadczenie kresu pojawia się

<sup>7</sup> Piotr Szalek, sięgając do myśli Karla Jaspersa, w następujący sposób definiuje sytuacje graniczne: „Sytuacje takie jak ta, że zawsze jestem w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że nie mogę uniknąć wzięcia na siebie odpowiedzialności, że muszę umrzeć – te nazywam sytuacjami granicznymi. [...] w odniesieniu do naszej egzystencji są one ostateczne. Są one dla nas nieprzekraczalne poznawczo; w naszym byciu empirycznym nie potrafimy dostrzec już nic więcej poza nimi. Są jak mur, który napotykamy przed sobą i o który się rozbijamy. Nie mogą one zostać zmienione przez nas, a co najwyżej jedynie ujaśnione – bez zdolności do wyjaśnienia czy wydedukowania ich z czegoś innego. Są one częścią istnienia samego w sobie” (Szalek 2006: 97). Za podstawowe sytuacje graniczne Jaspers uznaje śmierć, cierpienie, walkę (w tym tak zwaną walkę miłości) i winę. Według Piotra Szaleka, charakteryzują się one tym, że kwestionują obiektywizację naszej wiedzy o świecie i nas samych, podważają ostateczne punkty odniesienia, takie jak na przykład Bóg czy wartości, wymuszają zatem weryfikację postaw życiowych. Ponadto ukazują przygodność i problematyczność egzystencji ludzkiej oraz kruchość istnienia świata i zawodność prób „umocowania się” w nim. W ten sposób zmuszają człowieka do określenia własnej postawy wobec owej problematyczności świata. Mogą więc rozbudzić w nim potrzebę poszukiwania trwałej postawy egzystencji, uświadamiając „możliwą egzystencję”, czyli życie w perspektywie wartości (Szalek 2006: 99). W człowieku zawsze toczy się walka pomiędzy odwagą wejścia w sytuacje graniczne „z otwartymi oczyma” a chęcią ucieczki do świata immanencji. Rozjaśnienie egzystencji może mieć tylko chwilowy charakter, czasami dochodzi jednak w jego wyniku do trwałej przemiany. Z kolei Dawid Kolasa wyjaśnia: „Przeżywanie sytuacji granicznych stwarza jedyną w swoim rodzaju okazję, by ze świata spraw codziennych wznieść się na szczyt możliwości bycia sobą” (Kolasa 2010: 138). Wyznacznikiem człowieczeństwa jest według Jaspersa fakt, że w pewnych sytuacjach życiowych do głosu dochodzi wolność, która popycha jednostkę do zobnienia czegoś, co z obiektywistycznego punktu widzenia wydawać się może zupełnie bezcelowe, a mimo to człowiek jest pewien, że tak właśnie musi postąpić, by pozostać sobą.

poprzez relację do innego człowieka. W sytuacjach granicznych nie mamy do czynienia z bezosobową istotą prawdy, ale ze spotkaniem z drugim człowiekiem, które Emmanuel Levinas (1998) nazywa „epifanią twarzy”. Sytuacje graniczne muszą należeć do kogoś oraz być doświadczane pomiędzy ludźmi: „Jednostka doświadcza w pełni sytuacji granicznej, kiedy spotyka innego cierpiącego, ponizonego człowieka...” (Kaczmarek 2005: 153).

Koncepcja ta znajduje swoje potwierdzenie w geobiografii Głuptaski i Laura. Droga bohaterów nie tylko łączy ze sobą pewne miejsca, nie oznacza jedynie odbierania bodźców zewnętrznych, lecz staje się również „wspólnym byciem w podróży, odpowiedzialnością za innego człowieka”, kreuje przestrzeń „troski i darowania siebie innym ludziom” w sytuacjach granicznych (Kaczmarek 2005: 131).

### Wędrownia Głuptaski

Droga Głuptaski zaczyna się zgodnie z obowiązującym schematem żywota juroridowego: dziewczynka zjawia się nie wiadomo skąd. Interesującym zabiegiem jest umieszczenie akcji powieści na dwóch płaszczyznach czasowych – klamrę rozpoczynającą i kończącą utwór stanowi epoka lat sześćdziesiątych, natomiast wydarzenia umieszczone pomiędzy nimi rozgrywają się w latach trzydziestych XX wieku. W epoce odwilży Głuptaska nosi imię Nadzka i powraca po trzynastu latach do domu, skąd rodzice odesłali ją na tratwie zaraz po urodzeniu, gdyż dziecko „słabe na umyśle” oznaczało wstyd dla rodziny wojskowego. Miejsce akcji w obu planach czasowych pozostaje bez zmiany: jest nim Kapustin Jar (rzeczywista miejscowość, w latach trzydziestych wioska, a w sześćdziesiątych – miasteczko wojskowe) oraz okalające go stepy<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Kapustin Jar leżący w Rosji, w północno-zachodniej części obwodu astrachańskiego, jest miejscem niezwykle interesującym. W nim przyszła na świat Swietłana Wasilenko i jemu poświęciła wydaną w formacie elektronicznym autobiograficzną książkę *Miasto za drutem kolczastym (Город за колючей проволокой)*; Wasilenko 2006). Początkowo była to wieś, w pobliżu której w 1946 roku wybudowano poligon do testowania broni jądrowej i rakiet balistycznych. Wówczas powstało miasteczko, które przez wiele lat było otoczone drutem kolczastym, a wejście do niego umożliwiały tylko specjalne przepustki. Wasilenko pisze: „Mówić i pisać o tym mieście nie było wolno. Przez długie lata nie było go na mapie. [...] Nazwa miasta stanowiła tajemnicę wojskową. [...] Miasto miało wiele nazw. W tym samym czasie miało kilka nazw, najwyraźniej dla zmylenia, [...] żeby oszukać wrogów i szpiegów – nazywano je i Znamenskom, i Diesiatoj płosciadkoj lub po prostu Diesjatkoj, i [...] 85-ą mijan-



Rzeka przynosi dziewczynkę do wsi, gdzie znajduje ona opiekunów, a także cofa ją w czasie: do państwa pod rządami Stalina. W zakończeniu utworu na tejże tratwie bohaterka płynie z powrotem do domu rodzinnego, przesuwając się tym samym o trzydzieści lat później. Jej biografia, zamiast płynąć linearnie, zatacza więc koło, co zostało zaznaczone również fabularnie: bohaterka rusza w drogę po swoich narodzinach, zaś tułaczkę tę wieńczy jej własny poród, stanowiący akt ocalający świat od zagłady.

Inność bohaterki (dziewczynka nie mówi, przez co niektórzy uważają ją za niedorozwiniętą umysłowo<sup>9</sup>) dodatkowo podkreśla jej obcość w świecie, staje się też – jak w wypadku jurodiwego – próbą dla otoczenia, bowiem stosunek do Nadźki, która w czasach stalinowskich nosi imię Hanna, ujawnia prawdę o człowieczeństwie innych. Marat, ciotka Charyta i babka Mania otaczają Głuptaskę opieką i miłością, wierzą też w jej niezwykle powołanie: „Wybrał Bóg głupstwo świata, aby zawstydził mądre [*Буяя мира избра Бог, да премудрыя посрамить!*]” – powiada Charyta (Wasilenko 2007: 18).  
A Marat:

Zawsze czegoś od niej oczekuję. Codziennie czekam, że nagle mnie usłyszy albo przemówi, albo przestanie być głuptaską. [...] To przez to, że bardzo bliska jest mi dobra i piękna dusza Nadźki, na którą narzucono nie wiadomo czemu tępe, głuche i nieme ciało, jak gdyby wsadzono tę duszę do więzienia, gdzie nie ma żadnego dźwięku, żadnego krzyku (Wasilenko 2007: 143).

Milczenie stanowi jedną z charakterystycznych cech jurodiwego, podkreśla zatem wyjątkowość bohaterki, pogłębia również jej wyobcowanie. Dziewczynka nie jest jednak, jak się okazuje, głucha, można zatem przypuszczać,

ką, Miasteczkiem, i nawet Moskwą-400... [...] Ale sami mieszkańcy nazywali swe miasteczko nazwą pobliskiej, starej wioski astrachańskiej – Kapustin Jar. Lub w skrócie – Kap-Jar” [*Говорить и писать об этом городе было нельзя. Этого города долгие годы не было на карте. [...] Название города тоже было военной тайной. [...] Названий у города было много. В одно и то же время у него было несколько имен, видимо, для маскировки, [...] чтобы обмануть врага и шпиона, – его называли и Знаменском, и Десятой площадкой, или просто Десяткой, [...] 85-м разъездом, Городком, и даже Москвой-400... [...] Но сами жители называли свой город по названию близлежащего старинного астраханского села – Капустин Яр. Или сокращенно – Кап-Яр]*] (Wasilenko 2006).

<sup>9</sup> Kwestia upośledzenia umysłowego bohaterki nie jest jednoznaczna. W tekście określa się ją jako „głupią”, „dziwną”, „słabą na umyśle”, „niespełna rozumu”. Poza niemotą i domnieманą głuchotą zachowanie dziewczynki wydaje się jednak całkiem normalne.



iż milczy z wyboru, być może wyraża w ten sposób swój bunt czy sprzeciw. Wydaje się to bardzo prawdopodobne, zwłaszcza że Hanna pięknie śpiewa.

Bohaterowie, którzy dziewczynkę traktują źle, nie zasługują na miano ludzi. Znamienne, że wszyscy oni: Traktorina Pietrowna, Jegorycz, pracownicy NKWD są przedstawicielami władzy sowieckiej, co Traktorina wyraża wprost, krzycząc: „I nie jestem żaden człowiek! Tylko komunistka! [*И не человек я! А – коммунист!*]” (Wasilenko 2007: 53). Przeciwwstawienie świata tradycyjnych wartości chrześcijańskich nowej władzy znajduje także odzwierciedlenie w piosence pionierskiej śpiewanej przez Hannę, która wraz „pionier” zastępuje słowem „człowiek”: „Epoka drogę ściele nam jasną, Człowiekiem bądź – to jest nasze hasło! [*Близится эра светлых годов... Быть человеком всегда будь готов!*]” (Wasilenko 2007: 26).

Peregrynacja dziewczynki, jak podkreśla Kobiec (2007), jest ukazana zgodnie z kanonem hagiograficznym: jako droga krzyżowa od poniżenia do świętości. Poszczególne jej etapy wiążą się z konkretnymi miejscami, które – zgodnie z ujęciem Ewy Rewers (2000: 27-28) – nie są stałym punktem na mapie, miejscem osiedlenia i zakorzenienia, lecz kolejnymi przystankami na szlaku<sup>10</sup>. Przyjęcie na siebie cierpienia pozwala Hannie doświadczyć „autentycznej egzystencji” i – co za tym idzie – ukierunkować swe istnienie na transcendencję (Szalek 2006).

Bohaterka, pozbawiona domu zaraz po przyjsciu na świat, pierwsze schronienie znajduje we wsi, skąd jednak ciotka Charyta zabiera ją z nastaniem głodu. Kolejną przystanią podczas wędrówki staje się dom dziecka prowadzony przez okrutną Traktorinę Pietrowną. Wychowawczynie poprzez bezwzględna tresurę usiłuje zrobić komunistów z osieroconych dzieci. Dom dziecka, znajdujący się w dawnej cerkwi, stanowi przestrzeń wrogą i nieludzką. Pozorne zwycięstwo państwa nad duchowością zostaje jednak unieważnione przez przybycie Hanny i Charyty. Hanna jako jedyna nie poddaje się wpływowi Traktoriny, czego ta nie może zaakceptować, zaś ciotka Charyta odgrywa w utworze rolę nosicielki uniwersalnych wartości, które potrafi przekazać sierotom (wiesza w pokoju ikonę, świętuje Wielkanoc, chrzci dzieci), jest też w stanie wyrwać innych z marazmu (przywołuje do porządku pijanego kapłana).

<sup>10</sup> Rewers (2000) uważa, że rozumienie miejsca zależy od przyjętej tradycji: greckiej (stały punkt na mapie, miejsce osiedlenia i zakorzenienia) lub judaistycznej (kolejny punkt w trakcie wędrówki).

Chociaż miejsce krzyży na cerkiewnych wieżach zajęły czerwone chorągiewki, to jednak ten symbol cierpienia i ofiary noszą na swoim ciele wszyscy mieszkańcy ośrodka (dzieciom goli się krzyż na głowach, aby udaremnić ucieczkę). Wydawałoby się, że to straszne miejsce nie może się stać dla bohaterki nawet chwilowym schronieniem, jednak właśnie tu rodzi się bliskość między nią i Maratem. Scena zabawy dzieci w dom, podczas której Hanna, odgrywająca rolę żony i matki, celebryje kolację, ujawnia się sprawczą Głuptaski. Kiedy jej „mąż” Marat ma zostać aresztowany, ta podejmuje zacieklą walkę w jego obronie i oczarowuje rzeczywistość, w której takie sytuacje kończyły się zawsze inaczej. Jej działanie przywraca światu zaburzony ład, dając pozostałym dzieciom nadzieję.

Ważnym warunkiem oddzielenia się jurodiwego od świata jest każdorazowo śmierć jego bliskich, często przez niego samego wymodlona. Relacje z ukochanymi osobami stwarzają bowiem mocne więzi z życiem doczesnym, które muszą zostać całkowicie zerwane. Znamienne, że Hanna nie waha się bronić Traktoriny przed zemstą Marata, w wyniku czego chłopiec zostaje zamordowany. Nawet miłość do przyjaciela nie pozwala jej zdradzić najwyższej wartości, jaką jest życie. W postawie bohaterki wyraźnie dostrzec można opisywany przez Kolasę sposób doświadczania sytuacji granicznej, w obliczu której dziewczynka postępuje w zgodzie z tym, kim jest, manifestując swoją wolność i poznając głębię własnych możliwości, choć jej czyn wydaje się obiektywnie bezcelowy, a wręcz szkodliwy (Kolaso 2010: 141). Po śmierci Marata Hanna jest zmuszona do ucieczki z sierocińca. Kolejne przystanki na jej drodze będą już tylko krótkotrwałe.

Zło nie ma dostępu do duszy dziewczynki, która w każdych okolicznościach zachowuje niewinność. Jest ona dzieckiem nieskażonym brudem świata, co zbliża ją do przyrody, która sprzyja bohaterce – w przeciwieństwie do ludzi (ci potrafią nie tylko zatrzaskać drzwi przed zmarzniętym, głodnym dzieckiem, ale nawet poszczuć je psem). Jak zauważa Kobiec (2007), Wasilenko zawęży bezdomność Głuptaski do wymiaru społecznego, czyniąc naturę jej prawdziwym domem. Rzeka, step, pole czy krzewy tarniny zapewniają dziewczynce schronienie, a nawet występują w jej obronie:

Patrzył wprost na Hannę i nie widział jej. Słońce go oślepiało. [...] Hanna położyła się na brzuchu i zaczęła pełznąć jak wąż, pod tarniną. A tarnina schowała swoje kolce, żeby przepuścić Hannę. Za to najeżyła się przed Dziobatym, zatrzymała go. [...] Chciał złapać Hannę, nachylił się, ale ciernie jak noże wbiły mu się w oczy, węgle zgasły. Dziobaty zaryczał jak zraniony zwierz (Wasilenko 2007: 103-104).

Bohaterka jest integralną częścią przyrody i szerzej – wszechświata – zapewne dlatego to właśnie ona może uratować planetę przed zagładą. Oczekiwana w latach sześćdziesiątych apokalipsa wynika przecież wprost z działalności człowieka: „Wszyscy spodziewali się wojny nuklearnej. Rozmawiali o tym przez płot z sąsiadami. Mówili o raketach na Kubie, o Kennedym, o Chruszczowie, o Ameryce, o ataku raketowym... [*Все ждали ядерной войны. Переговаривались через забор с соседями. Говорили о Кубе, о ракетах на Кубе, о Кеннеди, о Хрущеве, об Америке, о ракетном ударе...*]” (Wasilenko 2007: 143).

Zagrażająca istnieniu świata katastrofa wyraziście podkreśla niszczycielski charakter władzy radzieckiej: „W korycie, otoczonym przez wojskowych, stały jak anioły, bezbronnie nagie dziewczynki: Wiera, Nadzieja, Miła [*В корыте, окруженном военными, стояли, как ангелы, беззащитные голые девочки: Вера, Надежда, Любовь*]” (Wasilenko 2007: 60). Skonfrontowanie przemocy z całkowitą niewinnością świeżo ochrzczonych dziewcząt, noszących imiona znaczące (w tłumaczeniu na polski: Wiara, Nadzieja, Miłość – trzy cnoty główne) ukazuje, że w obowiązującym ustroju zostają bezlitośnie zdeptane podstawy człowieczeństwa. Przedstawiciele władzy wypowiadają bezwzględną wojnę wartościom, tak wyraźnie symbolizowanym przez imiona dziewczynek.

Również Głuptaska często jest pokazywana w utworze bez odzienia: nagość zbliża ją do postaci jurodiwego, stając się próbą dla innych ze względu na absolutnie niewinne podstawy tego zachowania. Tak jak w wypadku świętego szaleńca, wynika ono z obojętności wobec świata. Hanna nie jest świadoma niewłaściwości obnażania się: „Ty co? Całkiem? Chociaż majtki byś zostawiła – wstydział się Marat za Hannę. Hanna patrzyła, nie rozumiejąc, czego od niej chce [*Ты что? Совсем? Хоть трусы надень, – застеснялся за Ганну Марат. Ганна смотрела, не понимая, чего он хочет*]” (Wasilenko 2007: 48). Ludzie dobrzy nie postrzegają nagiej dziewczynki w kategoriach seksualnych, widzą natomiast jej bezbronność i kruchość. Ci zaś, którzy poddają się pokusie, jednoznacznie sytuują się w gronie bohaterów negatywnych, stając się później jej oprawcami.

Istotne znaczenie na drodze życia Głuptaski ma gwałt, którego dopuszczają się na niej bandyci (w latach trzydziestych) i żołnierze (w latach sześćdziesiątych). Kobiec (2007) interpretuje ten postępek w analogii do sytuacji kraju: bohaterka, jak cała Rosja, zostaje skrzywdzona i porzucona na pewną śmierć (Kobiec 2007). Gwałt stanowi też bez wątpienia ofiarę konieczną do osiągnięcia świętości. To właśnie ten moment rozpoczyna nowy etap wędrów-

ki dziewczynki. Krzywda, jakiej doznaje bohaterka, stanowi bardzo wyraźne przekroczenie pewnej granicy. Zgodnie z tezą Kaczmarka (2005), Hanna pokonuje drogę wewnętrzną, stając się nowym człowiekiem, co podkreśla także przywołany w scenie gwałtu obraz ukrzyżowania, po którym nastąpić może tylko zmartwychwstanie. Dalszą trasę dziewczynki wyznacza sama Matka Boska, która objawia się jej we śnie i ratuje przed zamrożeniem. Hanna budzi się już jako niekwestionowana święta, czyniąca cuda: śnieg topnieje pod jej stopami, otrzymuje dar uzdrawiania, bije od niej blask<sup>11</sup>.

Kolejnym miejscem postoju bohaterki Wasilenko staje się drzewo we wsi, pod którym przyjmuje pielgrzymujących do niej chorych. Uwagę przykuwa jego symbolika, zgodnie z którą łączy ono siły podziemne (korzenie) ze sferami kosmicznymi (korona) i życiem na ziemi (pień), a także przeszłość i przyszłość – takie znaczenie mogą nieść ze sobą jego liście i owoce (Kopaliński 1990: 72). Nic dziwnego, że tak szczególne miejsce staje się schronieniem dziewczynki. Hanna, tak jak jurodiwy, łączy swoją osobą różne wymiary egzystencji: jest cielesna i rzeczywista, ale też wyraźnie „nie z tego świata”. Jej udziałem staje się także wzrost duchowy, symbolizowany przez drzewo (Kopaliński 1990: 71), jako że właśnie tutaj bohaterka stacza najcięższą chyba walkę z samą sobą, w wyniku której przekracza następną wewnętrzną granicę. Początkowo ucieka przed sparalizowaną Traktoriną, której nie chce leczyć, później jednak jej pomaga. Przebywanie Hanny pod drzewem akcentuje także jej wspomnianą już jedność z przyrodą – dziewczynka jest organicznie związana ze wszystkimi czterema żywiołami i nieustannie zmierza coraz wyżej ku niebu (Kopaliński 1990: 73).

Przedostatni etap wędrówki Hanna odbywa na tratwie i kończy w domu rodzinnym, skąd wyprawiono ją w drogę rzeką zaraz po urodzeniu. Koło się zamyka. W trakcie podróży po Achtubie Hanna wraca do postaci Nadźki i przepływa trzydzieści lat, choć w planie fabularnym minęło ich tylko trzynaście. Brat bohaterki mówi o rodzicach: „To ich grzech przyplynał – kiedyś dawno, trzynaście lat temu, urodziła im się córka [...]. A ta nie wiadomo gdzie podrosła i wróciła [*Это приплыл их грех: когда-то давно, тринадцать лет назад, у них родилась дочь [...].Надька где-то выросла и вернулась*]” (Wasilenko 2007: 140).

<sup>11</sup> Luminescencja czy, inaczej, świetlistość ciała i hipertermia, którą można tłumaczyć topnieniem śniegu pod stopami bohaterki, są zaliczane do nadnaturalnych fenomenów cielesnych często towarzyszącym świętym i wnikliwie badanymi przez przedstawicieli kościoła w procesach beatyfikacyjnych (Fiejdasz 2006).

Należy zaznaczyć, iż czas nie ma nad Nadżką/Hanną władzy. W latach sześćdziesiątych wciąż jest ona trzynastoletnią dziewczynką. Tym wyraźniejsze staje się jej przeciwstawienie Traktorinie, która w finale powieści została przedstawiona jako starucha. Kobięc podkreśla, że Nadżka uosabia nadzieję, która jest nieśmiertelna: „I jeśli młodość Nadżki wskazuje jej przyszły triumf, to starość Traktoriny jest znakiem jej śmiertelności, a w konsekwencji również nieuchronnego końca radzieckiej utopii [*И если юность Надьки указывает на ее последующий триумф, то старость Тракторины - знак ее смертности, а следовательно и неизбежного конца советской утопии*]” (Kobiec 2007).

Przekroczenie na tratwie granicy czasu wiąże się z kolejną ważną przemianą bohaterki. W epoce odwilży nie leczy ona już ludzi, lecz wchodzi w nową rolę – matki i wybawicielki, czym wyraźnie zbliża się do Bogurodzicy. Ostatnim etapem podróży Głuptaski jest nocna ucieczka w step, gdzie wraz z gromadą dzieci ma oczekiwać na uderzenie rakiety, równoznaczne z końcem świata. Spełniając prośbę przerażonego Marata, pozwala się zrealizować swemu powołaniu i wznosi do nieba, by tam powieć słońce:

A po kilku minutach ukazało się słońce. Rodziło się na naszych oczach, na granicy między ziemią a niebem, olbrzymie, czerwone słońce, całe wysmarowane krwią Nadżki. Nadżka urodziła słońce. [...] To było nowe słońce. [...] Nagle zrozumiałem, że dzisiaj wojny nie będzie, że Nadżka nas uratowała, że nie będzie ataku jądrowego, rakiet... Nie będzie śmierci...! (Wasilenko 2007: 159).

Apoteoza Nadżki i jej triumf nad światem oraz śmiercią oznacza zwycięstwo tradycyjnych wartości nad komunizmem, a wędrówka bohaterki w czasie ujawnia niezmienną przewrotność tego systemu. Pomnik Lenina, zanurzony po kolana w czerwonych kwiatach, jak we krwi, jest jednym z motywów występujących na obu płaszczyznach tekstu.

Kobiec zaznacza, że bohaterka funkcjonuje nie tylko w różnych okresach istnienia Związku Radzieckiego, lecz pojawia się i wcześniej (Kobiec 2007). Jej podróż odbywa się również w wymiarze mitycznym, gdyż można rozpoznać ją także w postaci legendarnej Tuby (przywoływanej w opowieściach córki chana i rusałki). Bohaterka wydaje się zatem wszechobecna i symbolizuje Rosję oraz jej dążenie do wolności i sprawiedliwości.

Geograficzny aspekt wędrówki Głuptaski jest ściśle związany z autobiograficznością powieści. Jak zauważa Tatiana Mielezko (2001), Wasilenko niejednokrotnie akcentuje swoje związki z Kapustynym Jarem (gdzie przyszła

na świat), wprowadza nawet do utworu samą siebie – małą Swietkę, czekającą wraz z innymi na koniec świata<sup>12</sup>.

## Peregrynacja Laura

Życie jurodiwego u Wodołazkina rozpoczyna się raczej zwyczajnie. Wiadomo, gdzie i kiedy Arsenij przychodzi na świat, podana zostaje nawet dokładna data jego narodzin: 8 maja 6948 roku od stworzenia świata, a 1440 od narodzin Chrystusa (Wodołazkin 2015: 13). Autor, jako specjalista od literatury i historii staroruskiej, wiernie oddał nie tylko charakter oraz mentalność ludzi epoki średniowiecza, lecz także ich język. Dowcipny, a momentami ironiczny komentarz współczesnego pisarza, czyni lekturę przystępną i atrakcyjną, a niektórym literaturoznawcom każe dopatrywać się w niej cech dzieła postmodernistycznego (Tołstow 2013; Syska 2016). Autor mówi jednak: „to, co wydaje się w »Laurze« chwytami postmodernizmu, tak naprawdę odzwierciedla poetykę średniowieczną, która (jestem o tym przekonany) obecnie w całym szeregu punktów przecina się z postmodernizmem [*то, что кажется в »Лавре« приемами постмодернизма, на самом деле отражает средневековую поэтику, которая (я в этом убежден) сейчас в целом ряде пунктов пересекается с постмодернизмом*]” (Kapłan 2015).

Wodołazkin tłumaczy również, iż na tło historyczne powieści wybrał średniowiecze, gdyż wtedy nikt nie śmiał się z miłosierdzia, oddania czy wiecznej miłości, które dziś automatycznie kojarzą się z banałem lub patosem, a to o nich właśnie mowa w utworze. Pisarz wyjaśnia, że chciałby z powrotem wprowadzić te wartości do powszechnego obiegu (Kapłan 2015). W powieści ich reprezentantem jest bohater – podobnie jak Głuptaska – niezwykle mocno związany z zamieszkiwaną przestrzenią, wpływającą na jego tożsamość, co wyraża się zmianami imienia:

W różnych czasach nosił cztery różne imiona. Można by to postrzegać jako przywilej – życie człowieka jest niejednorodne i bywa, że jego etapy mają ze sobą niewiele

<sup>12</sup> Finałowa scena powieści, prawie dosłownie przekazująca doświadczenie autorki, jest też momentem, który Wasilenko postrzega jako narodziny swojego feminizmu. Czekając na śmierć w ciemnym stepie, zrozumiała, że mężczyźni (charakterystyczny dla nich agresywny pierwiastek) niosą światu zglubę, natomiast kobiety walczą o jego ocalenie (Mieleszko 2001).

wspólnego. Tak niewiele, jakby przeżyły je różne osoby. Trudno się wtedy nie dziwić, że wszyscy ci ludzie noszą to samo imię (Wodołazkin 2015: 7).

Laurem bohater staje się dopiero w ostatnim etapie swego życia-podróży. Rozpoczyna ją jako Arsenij, by następnie przemienić się w Ustina, a później – w Ambrożego. Każde kolejne wcielenie przybliża bohatera do świętości, a także ściśle wiąże się z konkretnym miejscem, w którym ów przebywa. Opuszczając daną przestrzeń, pozostawia za sobą także część własnej osoby, natomiast przeszedłszy kolejny etap drogi, podejmuje nowe wyzwania. W jego wypadku przekraczanie granic wewnętrznych wyraźnie pokrywa się z pokonywaniem tych przestrzennych.

Już na pierwszym etapie życia, jako małe dziecko, Arsenij przejawia niezwykłe cechy osobowości: interesuje się poważnymi zagadnieniami, a także widzi przyszłość innych; łączy go też szczególna więź z przyrodą (w czym przypomina bohaterkę powieści Wasilenko), na przykład zaprzyjaźnia się z wilkiem. Dziadek Christofor – opiekun i nauczyciel chłopca – również dostrzega w nim coś niezwykłego: „W tym dziecku jest pewne szczególne skupienie, jego przyszłość jawi mi się jako znacząca, lecz widzę ją niejasno [*У ребёнка какая-то особая сосредоточенность. Его будущее представляется мне выдающимся, но я просматриваю его с трудом*]” (Wodołazkin 2015: 19); „Chłopiec ma niewątpliwy dar... [*Мальчик несомненно одарен...*]” (Wodołazkin 2015: 25).

Po śmierci rodziców Arsenij na stałe zamieszkuje u dziadka-znachora, który przekazuje mu swoją wiedzę zielarską i uczy rozumieć świat. To właśnie jego zgon po raz pierwszy odmienia życie chłopca, który w naturalny sposób zastępuje Christofora w roli uzdrowiciela. Nie jest to jednak przemiana na tyle zasadnicza, by wiązała się ze zmianą miejsca pobytu Arsenija. Dopiero śmierć ukochanej Ustiny i ich wspólnego dziecka całkowicie odmienia charakter jego bycia-w-świecie. Jak tłumaczy starzec Nikander, dzięki niej w życiu bohatera „pojawił się ogromny sens, jakiego nie było wcześniej [*открылся величайший смысл, какого не было прежде*]” (Wodołazkin 2015: 91). Arsenij, odpowiedzialny za śmierć ukochanej, a także „[...] winien i tego, że może zginąć jej dusza [*виноват также в том, что может погибнуть её душа*]” (Wodołazkin 2015: 91), ma odtąd żyć za nią tak, by wysłużyć dla niej zbawienie, którego uzyskanie udaremnił dziewczynie przedwczesny zgon<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Wodołazkina zainspirował żywot błogosławionej Kseni Petersburskiej, która po śmierci męża wiodła za niego życie, rezygnując z własnego i oddając mu swoje ciało; pisarz przywołuje też historię mało znanego północnego świętego, który po zamordowaniu własnej



W ten sposób śmierć Ustiny odkrywa przed Arsenijem nowy sens istnienia i nadaje mu konkretny kierunek, dlatego porzuca on dom i rozpoczyna niekończącą się włóczęgę, podczas której niesie pomoc chorym i potrzebującym.

„Droga Arsenija nie była prosta, albowiem nie miał jasno określonego celu geograficznego, nie była też spieszna [*Путь Арсения не был прям, ибо не имел четко выраженной географической цели. Он не был и спешен*]” (Wodołazkin 2015: 97). Bohater rozumie, że jego cel znajduje się w innym wymiarze rzeczywistości i choć pragnie śmierci, nie szuka jej, akceptując trudne powołanie, jakim jest dobre życie na rzecz Ustiny. Zatem w powieści ma miejsce charakterystyczne zatarcie granic pomiędzy życiem a śmiercią, która, stanowiąc jego część, jest zawsze blisko. Arsenij rozmawia też ze zmarłą ukochaną, a jej obecność częstokroć jest dlań równie realna, jak istnienie innych, żyjących ludzi.

Wydaje się, że niezwykłą popularność utworu można tłumaczyć właśnie tęsknotą za uniwersalnymi wartościami, a także niezwykłą w dzisiejszych czasach ideą harmonii z wszechświatem. Jak mówi autor: „Średniowiecze [...] to epoka, kiedy w centrum życia ludzkiego znajduje się Bóg. [...] Kolejna właściwość myślenia średniowiecznego [...] to zupełnie inny odbiór czasu. Było ono w znacznie mniejszym stopniu nasycone wydarzeniami, ale w znacznie większym – sensami metafizycznymi [*Средневековье [...] – это эпоха, когда в центре человеческой жизни стоит Бог. [...] Другая особенность средневекового мышления [...] – это совершенно другое восприятие времени. Оно было в гораздо меньшей степени насыщено событиями, но в гораздо большей – метафизическими смыслами*]” (Karpłan 2015). Spokojna, niespieszna narracja<sup>14</sup>, korespondująca w planie treściowym z wymienionymi cechami tej mało znanej przeciętnemu czytelnikowi epoki, najwyraźniej porusza wrażliwość ludzi XXI wieku, walczących na co dzień o prze-

żony, w ramach pokuty pływał łodzią po morzu z jej ciałem, dopóki nie uległo ono rozkładowi (Tolstoj 2013).

<sup>14</sup> Specyfikę narracji tłumaczy pisarz podwójną świadomością narratora: „W powieści występują dwie świadomości: jedna średniowieczna, druga – współczesna. To rzadki przypadek w literaturze współczesnej, kiedy nie autor, ale narrator posiada zdolność przechodzenia z jednej świadomości w drugą: następuje to wówczas, kiedy pisze on jak człowiek średniowieczny, a potem rozprostowuje się i rzuca spojrzenie ze współczesności [*У меня в романе два сознания: одно средневековое, одно – современное. Это редкий случай для современной литературы, когда не автор, а повествователь способен переходить с одного сознания на другое: то есть, когда он пишет как средневековый человек, а потом распрямляется и бросает взгляд из современности*]” (Łuczenko 2014).



trwanie we współczesnym, zsekularyzowanym świecie<sup>15</sup>. Charakterystyczna dla średniowiecza zgoda na bliskość śmierci jest w jakiś sposób kojąca i choć bohater próbuje ratować życie każdego chorego, akceptuje to, że nie od niego zależy rezultat tych zmagani.

Wędrownik wyjada się być dla Arsenija stanem naturalnym. Bezruch, za jaki uznać należy dłuższy postój bohatera w Biełoziersku, a także wywyższenie go przez kniazia, którego rodzinę wyleczył, bardzo źle wpływają na samopoczucie bohatera:

Gdy przebywam w luksusie, słabiej cię czuję, wyznał Ustinie ze łzami. Sprawy, dla której teraz żyję, nie da się tam przeprowadzić (Wodołazkin 2015: 109).

Nie mógł nie odwiedzać Kseni, ponieważ nie było ku temu widomych powodów. [...] zauważył, że czeka na te spotkania jak na święto i zrobiło mu się wstyd. Wstydił się też dlatego, że w Biełoziersku nie mógł skryć się przed swoją sławą, a nie pozwalano mu opuszczać miasta (Wodołazkin 2015: 118).

Zadomowienie wyraźnie osłabia silną wolę Arsenija i odwołuje od dążenia do wyrzeczenia się świata. Przywiązanie do Kseni bohater uznaje za zdradę Ustiny:

Sama widzisz, ukochana moja, co się dzieje. Nie rozmawiałem z tobą przez kilka miesięcy i nie mam nic na swoje usprawiedliwienie. Zamiast odkupić swój straszny grzech, coraz bardziej w nim grzęznę. Jak mogę, moja biedna dziewczynko, wyjednać ci przebaczenie u Boga, jeśli sam pograżam się w odmętach? (Wodołazkin 2015: 124).

Podobne odczucie rodzi się w nim później, po chorobie, podczas której opiekują się nim mniszki w pskowskim klasztorze:

Wróciwszy pod zrosnięte dęby, Arsenij pojął, jak bardzo odwykł od trudnego życia. Tygodnie spędzone w celi oplakiwał jako zmarnowane, bo zmusiły go do zwrócenia uwagi na ciało. Wyziębły Arsenija i przez pierwsze dni po powrocie nijak nie mógł się ogrzać. Nieustannie szeptał sobie, że przebywa jakby w cudzym ciele, ale i to pomogło nie od razu... (Wodołazkin 2015: 158).

<sup>15</sup> Wodołazkin tłumaczy wyraźne zapotrzebowanie na tak niezwykłego bohatera tym, że ludzie mają już dość współczesnego kultu sukcesu i wszechobecnych celebrytów (Tokariewa 2013).

Ucieczka z Biełozierska rozpoczyna nowy etap w życiu świętego. Nieumyślne spowodowanie śmierci towarzysza podróży skutkuje złożeniem przez Arsenija ślubu milczenia (atrybut jurodiwego). Odtąd wypowiada on jedynie swe nowe imię – Ustin – o przyjęcie którego poprosiła go po śmierci ukochana.

Ten moment definitywnie oddziela bohatera od poprzedniego życia i własnego ja. Arsenij przekracza granicę w przestrzeni, ale przede wszystkim wewnątrz siebie, co czyni go jurodiwym. Objawia się to obcością już nie tylko wobec świata, ale i wobec samego siebie. Jak zaznacza Wodołazkin: „Jurodiwy [...] przekreśla... nie tylko świat, przekreśla on własną osobowość, zatracą ją, samowyniszczą się do ostatecznych granic [*Юродивый [...] зачеркивает... не только мир, он зачеркивает собственную личность, теряет ее, самоунижается до крайних степеней*]” (Tokariewa 2013).

Arsenij wystraszył się, że od dziś będzie się brzydził własnego ciała, i zapłakał. A potem, gdy go olśniło, że od teraz będzie się brzydził własnego ciała, roześmiał się. [...] Wiesz, ukochana moja, od czasu mojego przyjazdu do Biełozierska to chyba pierwsze kroki we właściwym kierunku (Wodołazkin 2015: 134).

Przeobrażenie właśnie w tym momencie Arsenija w Ustina świadczy o tym, iż jego droga jest słuszna. Dopiero po odejściu od wygod ustabilizowanego życia i wyrzeczeniu się nawet własnego ciała, zasługuje on na nowe imię. Nawet kilkuletni pobyt w Pskowie nie zakłóca wewnętrznej pielgrzymki i duchowego rozwoju bohatera, bowiem przebywa on w mieście już jako jurodiwyj, nawiedzony Ustin, który za nic ma dobra świata. Jak słusznie zauważa przeorysza klasztoru, „swój główny dom buduje na niebiosach [*главный свой дом он строит на небесах*]” (Wodołazkin 2015: 145), a tymczasowe schronienie znajduje pod cmentarnym murem, gdzie dwa zrośnięte dęby stają się pierwszą ścianą jego domu. Symbolika pobliskiego klasztoru, cmentarza i drzewa zostaje dodatkowo podkreślona w słowach mniszki: „[...] wziął sobie za łożę ziemię, a za dach niebiosa [*зде живущий имеет себе одр землю, а покров небо*]” (Wodołazkin 2015: 145). Tak jak w wypadku Głuptaski, natura stanowi ziemski dom bohatera, znajdującego się ciągle w przestrzeni pomiędzy życiem doczesnym a przyszłym. Symbolika drzewa podkreśla również duchowe wzrastanie Ustina i jego dążenie do absolutu, a także zapowiedź nieśmiertelności (Kopaliński 1990: 71-73).

Pielgrzymka do Jerozolimy stanowi kolejny etap w wędrówce bohatera, który na czas jej trwania powraca do pierwotnego imienia, porzuca zatem wcielenie jurodiwego Ustina, przypisane do konkretnej lokalizacji. W drodze znowu

jest dawnym sobą – mówi, leczu ludzi, korzysta z wygód doczesnych. Jednak powrót na Ruś nie oznacza powtórnego przyjęcia przyklaszczonej egzystencji bożego szaleńca. „Zobaczył swoje drzewa pod murem i łza zakręciła się mu w oku, ponieważ były to drzewa nieodwracalnie minionego życia [*Увидел свои деревья у стены и прослезился, потому что это были деревья прошлой и невозвратной жизни*]” (Wodołazkin 2015: 293).

Zgodnie z radą starca, otrzymaną podczas rozmowy przy Grobie Pańskim, Arsenij podąża drogą wzwyż, daje się porwać ruchowi pionowemu, a odrzuca poziomy (oznaczający brak prawdziwego celu). Do kraju powraca już jako inny człowiek – o twarzy przypominającej swoją smutną obojętnością ikonę (świętość bohatera staje się coraz bardziej realna). Zgodnie z wertykalnym kierunkiem, kolejny punkt na trasie jego wędrówki stanowi monaster świętego Cyryła. Miejsce to odgrywa szczególną rolę w życiu bohatera: z jednej strony niejako wieńczy podróż, gdyż oznacza powrót w rodzinne strony, z drugiej jednakże – jak twierdzi starzec Innokentij – rozpoczyna podróż, która teraz zmierzać będzie w innym kierunku. Jego przebywanie w klasztorze skoncentrowane jest bowiem już wyłącznie na duchowym rozwoju i stanowi przedostatni przystanek w wędrówce Arsenija.

Bohater zostaje mnichem i otrzymuje nowe imię. „Nie szukaj mnie pośród żywych pod imieniem Arsenij, lecz szukaj pod imieniem Ambroży. Tak powiedział Ambroży do Ustiny [*He ищи меня среди живых под именем Арсений, но ищи меня под именем Амвросий. Так сказал Амвросий Устине*]” (Wodołazkin 2015: 300). Ta kolejna zmiana imienia oznacza narodziny nowego człowieka. Pobyt w klasztorze oczyszcza bohatera, czego wyrazem jest przynoszący pokój serca dar łez: „Na początku były to łzy smutku. [...] A potem łzy smutku zastąpiły łzy wdzięczności [*Сначала это были слёзы печали. [...] А потом слёзы печали сменились слёзами благодарности*]” (Wodołazkin 2015: 305-306). Ów paranaturalny fenomen uczuciowy stanowi charyzmat często spotykany w życiu świętych i ma związek z żarliwością religijną (Fiejdasz 2006: 297)<sup>16</sup>.

Życie Arsenija stanowi ilustrację tezy Kaczmarka, wedle której egzystencja człowieka przebiega pomiędzy środowiskiem życia codziennego a sytuacjami granicznymi, które prowadzą do zrozumienia sensu bycia-w-świecie (Kacz-

<sup>16</sup> Warto zaznaczyć, że dar łez prowadzi zawsze do praktycznej miłości bliźniego. Święta Katarzyna ze Sieny rozróżniła łzy śmierci i łzy życia – bojaźni, słodyczy, miłości oraz szczęścia, a święty Ignacy Loyola uznawał dar łez za narzędzie autentycznego pocieszenia (Gryczyński 2011).

marek 2005: 152). Udziałem bohatera stają się prawie wszystkie wymienione przez Jaspersa sytuacje: cierpienie, walka, śmierć, doświadczenie przypadkowości i poczucie winy. Zgodnie z myślą Levinasa dopiero spotkanie z innym cierpiącym człowiekiem umożliwia w pełni doświadczenie sytuacji granicznej (Levinas 1998: 252). Podczas całej swojej wędrówki bohater jest otoczony ludźmi i świetnie rozumie, że kontakt z potrzebującymi jest dlań niezbędny:

Jeśli nie wysłucham tych wszystkich ludzi, mówił Ustinie, nie będę mógł uznać, że przebyłem te drogi. Ciebie, radości moja, ratują nasze dobre uczynki, a czy można je dawać samemu sobie? Nie, nie można, tylko innym ludziom, i chwala Panu, że nam tych ludzi przysyła. [...] Jeszcze nigdy nie odczuwał takiego napływu sił. [...] Czuł, że siłę dawały mu właśnie te setki ludzi, z którymi się spotykał, a on jedynie przekazywał ją tym, którzy najbardziej jej potrzebowali (Wodołazkin 2015: 296).

Postawa Arsenija ilustruje pogląd Martina Heideggera, przywoływany przez Kaczmarek w rozważaniach nad istotą „człowieka geograficznego”. Jak twierdzi ten ostatni, człowiek nie tylko zmienia oblicze środowiska geograficznego, ale jego egzystencja w świecie opiera się na trwałej podstawie, dzięki której potrafi stworzyć domostwo, czyli zamieszkiwać Ziemię. Oznacza to przede wszystkim troskę o prawdę bycia („człowiek jest pasterzem bycia”), która może realizować się jedynie w świecie, wśród innych ludzi (Kaczmarek 2005: 149-150).

Dopiero ostatni etap swej biografii bohater spędza w samotności. Jak wilk, z którym przyjaźnił się w młodości, szuka miejsca, w którym będzie mógł wyjść na spotkanie śmierci. Koniec ziemskiej egzystencji Arsenija wiąże się z przyjęciem schimy<sup>17</sup> i ostatecznym wyrzeczeniem się świata doczesnego. Nadane mu nowe imię oznacza życie wieczne, jednak bohater wyznaje:

Nie czuję już jedności żywota mego. Byłem Arsenijem, Ustinem, Ambrozym, a teraz stałem się Laurem. Życie moje przeżyło czterech niepodobnych do siebie ludzi, którzy mieli różne ciała i różne imiona. Co łączy mnie z jasnowłosym chłopcem z Rukinej slobodki? [...] Życie przypomina mozaikę i rozpada się na kawałki (Wodołazkin 2015: 322-323).

<sup>17</sup> Bohater przyjmuje „wielką schimę”, czyli wstępuje na najwyższy, ostatni stopień życia monastycznego. Już jednak „mała schima” oznacza złożenie ślubów wieczystych i ostateczne wejście do stanu zakonnego.

Starzec Innokentij odsłania przed bohaterem ukryty sens jego bycia-w-świecie:

Bycie mozaiką nie oznacza wcale rozsypania się na kawałki [...]. To tylko z bliska się wydaje, że pojedynczy kamyk nie łączy się z innymi. A przecież w każdym z nich jest coś ważniejszego: dążenie do patrzącego z daleka. Do tego, który może ogarnąć wzrokiem wszystkie kamyki jednocześnie. To właśnie on skupia je swoim spojrzeniem. Podobnie, Laurze, jest z twoim życiem. Rozpłynąłeś się w Bogu. Złamałeś jedność swojego życia, wyrzekłeś się imienia i tożsamości. Ale w mozaice twego życia jest coś, co łączy wszystkie jej części – dążenie do Niego. I w Nim one znów się połączą (Wodołazkin 2015: 323).

Słowa te odzwierciedlają sens powieści Wodołazkina, który tak go komentuje: „powieść jest o tym, że czasu nie ma, że wszystko istnieje w wymiarze wieczności, że wszystkie zdarzenia istnieją poza czasem [*роман о том, что времени нет, что всё существует в вечностном измерении, что все события существуют вне времени*]” (Kapłan 2015). Pisarz podkreśla, że czas jest więzieniem. Charakterystyczna dla ludzi średniowiecza perspektywa wieczności zmienia sposób postrzegania wydarzeń, od których ważniejszy okazuje się właściwy im sens metafizyczny. Takie podejście pozwala właściwie ocenić ich rangę i skutkuje tym, że ludzie się nie śpieszą, dlatego też dawniej nikt nie próbował „oszczędzać czasu”, a przez znaczną część średniowiecza prawie nie używano zegarków, gdyż nie były potrzebne. Całkowicie poza czasem biegło życie klasztorne. Czas zataczał w nim nieustannie koło wyznaczone przez dobowy, tygodniowy, roczny cykl służenia Bogu. I poprzez te kręgi ludzie zbliżali się do wieczności (Kapłan 2015).

Perspektywa wieczności scala na powrót poszczególne etapy istnienia Laura. Przestrzeń odgrywa więc w utworze rolę przeciwstawną do czasu: wpływając bezpośrednio na kształtowanie się kolejnych wcieleń bohatera, rozbija jego istnienie na kawałki, z których jednak każdy jest niezbędny do realizacji celu nadrzędnego – zbawienia Ustiny i siebie samego, a także odpokutowania za własne winy.

Można zaryzykować stwierdzenie, że kategoria czasu w powieści przekształca się w bezczas. Istnienie poza czasem zostaje w utworze kilkakrotnie podkreślone: Arsenij często snuje refleksje nad sposobem doświadczania czasu<sup>18</sup>, zaś wizja

<sup>18</sup> W rozważaniach nad kategorią czasu w powieści Wodołazkina nie sposób pominąć postaci Ambrogia, który posiada zdolność widzenia przyszłości, a w jego wizjach płynnie przenika się ona z przeszłością i teraźniejszością.

(spotkanie z Aniołem), która – podobnie jak w przypadku Głuptaski – ratuje go przed zamrożeniem, powoduje znaczącą zmianę jego percepcji:

Od tego zdarzenia czas Arsenija ostatecznie zaczął płynąć inaczej. A dokładniej: przestał się poruszać i pozostawał w spokoju. Arsenij widział zachodzące na świecie zmiany, ale zauważał również i to, że w dziwny sposób rozchodziły się z czasem i już od niego nie zależały. [...] Okazuje się, że wydarzenia nie zawsze płyną zgodnie z czasem, oznajmił Arsenij Ustinie. Niekiedy płyną same z siebie. Są wydobyte z czasu (Wodołazkin 2015: 165).

Starzec Innokentij ujmuje to zagadnienie następująco:

[...] ruch czasu podobny jest do spirali. To powtórzenie, ale na jakimś nowym, wyższym poziomie. Albo, jeśli wola, to przeżywanie czegoś nowego, jednak nie z czystej karty, lecz z pamięcią o sprawach poprzednio przeżytych. [...] powtórzenia są nam dane dla pokonania czasu i naszego zbawienia (Wodołazkin 2015: 301-302).

Powtórzenia znoszące zależności czasowe pojawiają się też na poziomie struktury powieści. Będąc małym chłopcem, Arsenij widzi scenę ze swej starości, natomiast dożywszy tego momentu, patrzy na siebie sprzed wielu lat:

Wpatrując się w ogień, Arsenij widział w nim czasem swoją twarz. [...] Mimo tego niepodobieństwa chłopiec wiedział, że to jego odbicie, tylko wiele lat później. W innych okolicznościach. To odbicie tego, kto, siedząc przy ogniu, widzi twarz jasnowłosego chłopca i nie chce, żeby ktoś wchodzący go niepokoił (Wodołazkin 2015: 29-30; 304-305).

Ostatnim i najważniejszym miejscem na drodze Laura jest pustelnia. Po odejściu z monasteru, choć – jak się okazuje – znajduje się ona niedaleko, wędruje do niej przez wiele dni, gdyż „[...] zabłądził po drodze, a w efekcie przyszedł tam, dokąd miał przyjść [ [...] он заблудился в своем пути, но в итоге пришел туда, куда и должен был прийти]” (Wodołazkin 2015: 330). W ten sposób podkreślona zostaje myląca rola czasu.

Pustelnia staje się dla bohatera prawdziwym domem, do którego powraca, by odpocząć po trudach wędrówki. „To była polana, otoczona wysokimi sosnami. Na brzegach polany rosły krzewy, w gęstwinie widać było kamienną jaskinię. Promienie słońca swobodnie przenikały między pniami sosen,

co czyniło miejsce jasnym i spokojnym [*Это была поляна, окруженная высокими соснами. По краям поляны росли кусты, в гущи которых виднелась каменная пещера. Лучи солнца свободно проходили между стволами сосен, что делало место светлым и спокойным*]” (Wodołazkin 2015: 325). Ta ostatnia kryjówka pozwala bohaterowi wniknąć w siebie i doświadczyć przynależenia do wieczności. Laur czuje się spokojny jak dziecko, a będąc nareszcie sam, cieszy się obecnością tych wszystkich ludzi, których kiedykolwiek spotkał: „[...] независимо от того, czy przeszли до innego świata czy wciąż żyли [ [...] независимо от того, отравились ли в иной мир или были все еще живы]” (Wodołazkin 2015: 328).

Jako że bohater wyraźnie czuje się częścią uniwersum, można powiedzieć, że jego droga wtapia się w mapę świata jako większą całość. Jak droga Laura łączy cztery różne postaci bohatera, tak wszechświat zawiera w sobie losy różnych ludzi, z których każdy przebiega w jakiejś określonej przestrzeni:

Życie bieгло dalej в całej swej różnorodności. Poruszało się chaotycznie, jak przystało na życie złożone z milionów elementów, ale jednocześnie był w tym pewien ogólny kierunek. Laurowi zaczęło się wydawać, że życie zmierza teraz do swego początku. Nie do początku powszechnego życia, stworzonego przez Pana, ale do jego, Laura, początku, z którym powszechne życie otworzyło się również dla niego (Wodołazkin 2015: 328).

Powieść Wodołazkina odzwierciedla zatem jedność i harmonię świata. Jak mówi autor:

„Laur” jest opowieścią o życiu w takim samym stopniu, jak opowieścią o śmierci, a granice między życiem i śmiercią w tekście zacierają się tak samo jak wyobrażone granice pomiędzy epokami, co wydaje się logiczne: życie i śmierć to tylko różne okresy czasu, chwilowe stany duszy ludzkiej, dlatego też są one iluzoryczne. Jeśli nie istnieje czas jako taki, to nie ma ani życia, ani śmierci, a jest tylko bycie w wieczności – nie zastygłe, lecz przedstawiające sobą jeden nieprzerwany, zmienny stan. Dlatego „Laur” jest opowieścią o istnieniu duszy, o jej trwożnej i trudnej drodze oraz o jej uspokojeniu (Grigorian 2013)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Przekład własny za: «Лавр» – рассказ о жизни в той же мере, в какой и рассказ о смерти, и границы между жизнью и смертью в тексте стираются так же, как и воображаемые границы между эпохами, что кажется логичным: жизнь и смерть – толь-

Ocalenie życia Anastazji i jej dziecka, wieńczące drogę bohatera i przynoszące mu zasłużony odpoczynek, stanowi kłamrę łączącą początek i koniec jego istnienia (Tołstoj 2013). Anastazja zjawia się w życiu bohatera po to, by w imieniu Ustiny udzielić mu przebaczenia.

Droga Laura, tak jak Głuptaski, zatacza koło. Zabieg ten zbliża powieści Wasilenko i Wodołazkina, a różnica w ujęciu czasoprzestrzeni w obu utworach okazuje się pozorna. W *Głuptasce* kategorią bardziej wyeksponowaną jest czas: bohaterka przebywa wciąż w tej samej przestrzeni, podróżuje za to pomiędzy epokami. Jej wędrówka pokazuje, iż pomimo upływu lat w Rosji nic się nie zmienia. Lata trzydzieste to okres wielkiego terroru, sześćdziesiąte – już odwilż – pomimo to system komunistyczny pozostaje w swej istocie tak samo zbrodniczy. W *Laurze* jest odwrotnie: na pierwszym planie pojawia się bowiem przestrzeń i trasa, którą bohater pokonuje w ciągu swego życia. Przestrzeń ta kreuje symbolicznie ogólnoswiatową jedność, ponadczasową wspólnotę ludzką. Zatem to bezczas okazuje się bardziej nacechowany semantycznie, gdyż nadaje drodze Laura uniwersalny charakter.

Spojrzenie na losy Hanny i Laura w perspektywie geobiograficznej pozwala wyeksponować duchowy rozwój bohaterów wynikający z ich ruchu w czasoprzestrzeni. Wędrówka jurodiwych przez życie staje się dla współczesnych czytelników konstruktywnym przykładem, a przede wszystkim – odsyła do przestrzeni wartości uniwersalnych, o których w XXI wieku tak łatwo zapomnieć.

ко разные временные периоды, временные состояния человеческой души, а потому они иллюзорны. Если отсутствует время как таковое, то нет ни жизни, ни смерти, а есть только бытие в вечности – не застывшее, но представляющее собой одно непрерывное изменчивое состояние. Поэтому «Лавр» – рассказ о бытии души, о тревожном и трудном её пути и её успокоении”.



## Źródła cytatów

- BRZOZA, HALINA (1995), *Dostojewski. Między mitem, tragedią i apokalipsą*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- DUDA, KATARZYNA ANNA (2017), *Szkice o prozie rosyjskiej XXI wieku. Ulicka, Szyszkina, Pielewin, Minajew, Sienczyn, Kuricyn, Starobiniec...*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- FIEJDASZ, LIDIA (2006), 'Zjawiska paranaturalne w sprawach beatyfikacyjnych', *Roczniki Nauk Prawnych*: 2, ss. 287-310.
- FOUCAULT, MICHEL (2005), 'Inne przestrzenie', przekł. Agnieszka Rejniak-Majewska, *Teksty Drugie*: 6, ss. 117-125.
- GRIGORIAN, ANAIT (2013), 'Jewgienij Wodołazkin. Ławr' [Григорян, Анаит (2013), 'Евгений Водолазкин. Лавр'], online: <http://prochтение.ru/reviews/26685>, [dostęp: 27.12.2019].
- GRYCZYŃSKI, MICHAŁ (2011), 'Dar łez św. Filipa Neri', *Przewodnik Katolicki*: 21, online: <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2011/Przewodnik-Katolicki-21-2011/Wiara-i-Kosciol/Dar-lez-sw-Filipa-Neri>, [dostęp: 27.12.2019].
- KACZMAREK, JACEK (2005), *Podejście geobiograficzne w geografii społecznej. Zarys teorii i podstawy metodyczne*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- KĄŁUŻNY, TADEUSZ (2010), 'Ikoniczny paradygmat filmowej twórczości Andrieja Tarowskiego', *Collectanea Theologica*: 80/1, ss. 99-121.
- KAPŁAN, WITALIJ (2015), 'Światłoje Sredniewiekowie Jewgenija Wodołazkina. Izwiestnyj pisatiel o wierie, knigach i żyzni', *Foma*: 4, [Каплан, Виталий (2015), 'Светлое Средневековье Евгения Водолазкина. Известный писатель о вере, книгах и жизни', *Фома*: 4], online: <https://foma.ru/svetloe-srednevekovye-evgeniya-vodolazkina.html>, [dostęp: 27.12.2019].
- KOBIEC, SWIETŁANA (2007), 'Paradigma swiatosti w romanie Swietłany Wasilenko „Duroczka”' [Кобец, Светлана (2007), 'Парадигма святости в романе Светланы Василенко „Дурочка”'], online: <http://www.slavdom.com/index.php?id=108>, [dostęp: 27.12.2019].
- KOLASA, DAWID (2010), 'Sytuacje możliwe a sytuacje graniczne w filozofii Jaspersa', *Studia z Historii Filozofii*: 1, ss. 135-145.
- KOŁODZIEJCZAK, JAGODA (2009), 'W zawieszeniu. Portrety jurodiwych w powieściach Fiodora Dostojewskiego', *Kultury Wschodniostowiańskie – Oblicza i Dialog*: 1, ss. 83-88.

- KOPALIŃSKI, WŁADYSŁAW (1990), 'Drzewo', w: Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna, ss. 71-75.
- KORYCKA, AGNIESZKA MAGDALENA (2016), 'Próba zbliżenia się do sacrum poprzez kino na przykładzie analizy i interpretacji drogi jurodiwego w filmie Aleksandra Sokurowa „Samotny głos człowieka”', *Adeptus*: 7, ss. 36-49.
- KUŁAKOWSKA, DANUTA (1981), *Dostojewski. Dialektyka niewiary*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- LEVINAS, EMMANUEL (1998), *Catość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przekł. Małgorzata Kowalska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ŁUCZENKO, KSENIA (2014), 'Jewgenij Wodołazkin o „Ławrie” i demokracji' [Луценко, Ксения (2014), 'Евгений Водолазкин „Лавре” и демократии'], online: <https://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury/>, [dostęp: 27.12.2019].
- MIELESZKO, TATIANA (2001), 'Sowiemiennaja otieczestwiennaja żeńskaja proza: problemy poetiki w giendiernom aspekcie (Obrazy ženstwiennosti w tworczestwie sowriemiennych rossijskich pisatielnic)', [Мелешко, Татьяна (2001), 'Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте (Образы женственности в творчестве современных российских писательниц)'], online: [http://www.a-z.ru/women\\_cd1/html/br\\_gl\\_2.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/br_gl_2.htm), [dostęp: 27.12.2019].
- PAPROCKI, HENRYK (1997), *Lew i mysz, czyli tajemnica człowieka: esej o bohaterach Dostojewskiego*, Białystok: Bractwo Młodzieży Prawosławnej.
- PRZYBYLSKI, RYSZARD, MARIA JANION (1996), *Sprawa Stawrogina*, Warszawa: Sic!.
- REWERS, EWA (2000), 'Miejsce podmiotu – podmiot jako miejsce. Kto wprowadza podmiot z metafizyki?', *Er(r)go*: 1, ss. 21-34.
- RUTKOWSKI, RAFAŁ (2007), 'Stańcie się jak dzieci! O twórczości filmowej Andrieja Tarkowskiego', *Znak*: 621, online: <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6212007rafal-rutkowskistancie-sie-jak-dzieci-o-tworczosci-filmowej-andrieja-tarkowskiego/>, [dostęp: 27.12.2019].
- RYBICKA, ELŻBIETA (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- SACK, ROBERT DAVID (1997), *Homo Geographicus. A Framework for Action, Awareness, and Moral Concern*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

- SJP.PWN.PL (2019), 'Jurodiwyj', online: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/jurodiwyj.html>, [dostęp: 27.12.2019].
- SYSKA, KATARZYNA (2016), 'Postmodernistyczna hagiografia: o książce Jewgienija Wodołazkina „Laur”', *Nowa Europa Wschodnia*: 2 (44), ss. 151-153.
- SZAŁEK, PIOTR K. (2006), 'Karla Jaspersa koncepcja śmierci jako sytuacji granicznej', *Analiza i Egzystencja*: 3, ss. 89-108.
- ŚWIĘTY PAWEŁ (1999), 'List do Koryntian', przekł. ks. Janusz Czerski, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, red. ks. Marian Wolniewicz, Poznań: Księgarnia Św. Wojciecha, t. 4, ss. 385-417.
- ТОКАРИЕВА, МАРИНА (2013), '«История человека важнее истории человечества». Известный писатель – о подвиге самоотречения, сходстве нашего времени со Средневековьем и своей неприязни к культуре успеха', *Новая газета*: 27.09.2013 [Токарева, Марина (2013), '«История человека важнее истории человечества». Известный писатель – о подвиге самоотречения, сходстве нашего времени со Средневековьем и своей неприязни к культуре успеха', *Новая газета*: 27.09.2013], online: <https://novayagazeta.ru/articles/2013/09/27/56548-evgeniy-vodolazkin-171-istoriya-cheloveka-vazhnee-istorii-chelovechestva-187>, [dostęp: 27.12.2019].
- ТОЛСТОЙ, ТАТИАНА (2013), '“Школа злословия”. Телепередачу введет' [Толстой, Татьяна (2013), 'Школа злословия. Телепередачу введет'], online: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_kvSfp6DbC0](https://www.youtube.com/watch?v=_kvSfp6DbC0), [dostęp: 27.12.2019].
- ТОЛСТОВ, ВЛАДИСЛАВ (2013), 'ЕВГЕНИЙ ВОДОЛАЗКИН. «ЛАВР»' [Толстов, Владислав (2013), 'Евгений Водолазкин «Лавр»'], online: <http://www.natsbest.ru/award/2013/review/evgenij-vodolazkin-lavr-4/> [dostęp: 27.12.2020].
- WASILENKO, SWIETŁANA (2000), *Duroczka. Roman, powiest, rasskazy*, Moskwa: Wagrius [Василенко Светлана (2000), *Дурочка. Роман, повесть, рассказы*, Москва: Вагриус].
- WASILENKO, SWIETŁANA (2006), *Gorod za koliuczej prowotokoj* [Василенко, Светлана (2006), *Город за колючей проволокой*], online: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2006/5/gorod-za-kolyuchej-provolokoj.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/5/gorod-za-kolyuchej-provolokoj.html), [dostęp: 27.12.2020].
- WASILENKO, SWIETŁANA (2007), *Głuptaska*, przekł. Jerzy Czech, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

- WODOŁAZKIN, JEWGIENIJ (2012), *Lavr*, Moskwa: Astrel [Водолазкин, Евгений (2012), *Лавр*, Москва: Астрель].
- WODOŁAZKIN, JEWGIENIJ (2015), *Lavr*, przekł. Ewa Skórska, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- WODZIŃSKI, CEZARY (2000), *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

# Terytorializacje Bronisława Kamińskiego / Brunona Durocher

JADWIGA BODZIŃSKA-BOBKOWSKA

Uniwersytet Gdański  
j.bodzinska@ug.edu.pl

## Wprowadzenie

Terytorializować – w perspektywie Deleuze’a i Guattariego – oznacza tworzyć własne terytorium, często na podstawie terytorium pierwotnego, poprzez oznaczanie wybranej przestrzeni i środowiska, a następnie opisywanie go za pomocą znaków w celu jego przyswojenia. Znaczenie terytorium, czyli wytyczanie swojego miejsca, jest podstawą zrozumienia istoty jakiegokolwiek ruchu, układu, relacji:

Każdy układ jest przede wszystkim terytorialny. Pierwszą konkretną regułą układów jest odkrycie terytorialności, którą obejmują, ponieważ takowa zawsze istnieje: postacie z Becketta w swoich śmietnikach i na swoich ławkach wytyczają terytorium; ważne jest, by odkryć czyjś układ terytorialny, człowieka lub zwierzęcia: „o walorze domu” (Deleuze & Guattari 2015: 623).

Wyznaczenie terytorium jest jednak ściśle związane z ruchem deterytorializacji, której z kolei towarzyszy reterytorializacja<sup>1</sup>. Dynamika tych ruchów jest

<sup>1</sup> Deleuze i Guattari te dwa ruchy tłumaczą między innymi na przykładzie orchidei i osy: orchidea przyciągając przenoszącą pyłek osę deterytorializuje się, przybierając żółto-czarne ubarwienie, tworzy sobą „kalkę osy”, która z kolei reterytorializuje się w tym obrazie, przybliżając się do kwia-

dynamiką kłączy (przeciwstawianych drzewom), rozwijających się w każdym z możliwych kierunków, tworzących między sobą najbardziej niespodziewane połączenia i zrywających je w najbardziej nieoczekiwanych miejscach. Tworząc własne, nowe terytorium, deterytorializuje się więc terytorium stare i równocześnie funkcjonujące w nim znaki, wyłączając je z pierwotnie przypisywanych im sensów tak, aby mogły one opisać nową jakość, nowe terytorium. Nie można jednak, według Deleuze'a i Guattariego, przypisać pierwszeństwa żadnemu z tych ruchów: „[...] nie można nawet powiedzieć, co jest pierwsze, bo każde terytorium zakłada już być może wcześniejszą deterytorializację albo wszystko dokonuje się równocześnie” (Deleuze & Guattari 2000: 78).

Triadę tę podsumować można następująco: podczas gdy terytorializacja zakłada narzucenie jakiegoś elementowi konkretnego znaczenia, deterytorializacja go z niego wyzwala, a reterytorializacja wpisuje go w sieć nowych odniesień. Tak tłumaczy ten proces Paweł Mościcki:

Każdy organizm, każda jednostka żyje w pewnym środowisku. To środowisko jest z nim związane nie tylko przestrzennie, ale jest przezeń zaznaczane albo opisywane za pomocą znaków. Dopóki takie oznaczenie się nie dokona, trudno powiedzieć, żeby jednostka „zamieszkiwała” środowisko. Jeśli tak, środowisko zmienia się w terytorium. Zdaniem Deleuze'a ekspresja poprzedza własność, a właściwie jest podstawową formą własności. Posiadamy terytorium wtedy, gdy potrafimy znaleźć odpowiednie znaki na jego oznaczenie (Mościcki 2004: 71).

Ekspresja, tworzenie sztuki jest w tej perspektywie opanowywaniem przestrzeni zarówno w wymiarze bardzo konkretnym, życiowym (jako tworzenie siedliska, zaznaczanie swojego terytorium), jak i na poziomie symbolicznym, opierającym się na systemie znaków. Filozofowie piszą o tym wprost: „Czy owo stawanie się, owo wyłanianie się godne jest miana sztuki? Terytorium byłoby wówczas dziełem sztuki, Artystą zaś – pierwszy człowiek, który stawia kamień graniczny, który pozostawia po sobie oznaki...” (Deleuze & Guattari 2015: 385). Jeśli terytorium jest dziełem sztuki, sztuka będzie również swego rodzaju terytorium, a procesy terytorializacji, deterytorializacji i reterytorializacji znajdą swoje odbicie w malarstwie, muzyce i literaturze.

tu z nadzieją znalezienia partnera, a w istocie stając się narzędziem w maszynie reprodukcyjnej orchidei i reterytorializując ją w procesie zapylenia (Deleuze & Guattari 1980: 17).

Koncepcje filozoficzne Deleuze'a i Guattariego odnoszą się do ogólnie rozumianych mechanizmów rządzących strukturami tworzonymi nie tylko przez ludzi. Stały się one bardzo nośne i na gruncie wielu dyscyplin naukowych uległy deterytorializacji, czyli zmianie znaczenia poprzez zmianę punktów odniesienia. Dzieje się tak i w tym artykule, w którym proces terytorializacji, deterytorializacji i reterytorializacji jest traktowany dosłownie: jako ruch po mapie, ale także jako literackie odbicie wysiłku jednostki w tworzeniu czy od-twarzaniu swojego terytorium. Jest to ruch prowadzący do odkrycia „układu terytorialnego”, przestrzeni „o walorze domu” Bronisława Kamińskiego / Brunona Durochera, którego twórczość zdaje się spełniać psychologiczną funkcję deleuzjańskiego refrenu:

Dziecko błądzące w ciemności, po omacku, owładnięte strachem, dodaje sobie otuchy nucąc pod nosem. Posuwa się i zatrzymuje w takt swej piosenki. Zagubione, szuka dla siebie schronienia, gdzie tylko się da, usiłując w miarę możliwości kierować się swoją piosenką. Przypomina ona szkic jakiegoś stałego i stabilnego centrum spokojnego ośrodka, uspokajającego, dającego poczucie stałości pośród zamętu (Deleuze & Guattari 2015: 378).

## Terytoria Bronisława Kamińskiego

Twórczość Bronisława Kamińskiego / Brunona Durochera łatwo sklasyfikować jako literaturę obozową<sup>2</sup> i – przyjmując perspektywę historyczną, autobiograficzną i komparatystyczną – traktować ją jako zapis wojennych doświadczeń autora porównywalny z licznymi utworami o podobnym charakterze<sup>3</sup>. Gdy wiosną 1945 roku wojska amerykańskie wyzwoliły obóz Mauthausen-Gusen, krakowski student Bronisław (o prawdopodobnie wymyślonym przez matkę nazwisku Kamiński) miał 26 lat i przebywał w obozie, posługując się fikcyjną tożsamością Ernesta Zrogowskiego. Później, już jako francuski poeta Bruno Durocher, tak opisywał ten dzień:

<sup>2</sup> W ten sposób analizuje tę twórczość między innymi Gary D. Mole (2000: 134-140).

<sup>3</sup> Nietrudno odnaleźć podobieństwa pomiędzy poezją i prozą Durochera a twórczością Primo Leviego, Charlotte Delbo czy Jorge Sempruna. Jednak wszystkie antologie francuskojęzycznej twórczości obozowej pomijają utwory Durochera. Pisze o tym Mole, nie znajdując wyjaśnienia tego problemu (Mole 2000: 134).

Kiedy czołg amerykański zmienił rzeczywistość  
 nie było więcej strażników  
 zbrodnia zamieniła się w zbrodnię  
 tłum głodnych więźniów rzucił się na dawnych oprawców  
 i często na niewinnych  
 śmierć kończyła się śmiercią  
 komendant obozu popełnił samobójstwo  
 głowy oprawców miażdżono między dwoma głazami  
 mózg wytryskał z czaszki  
 krew ciekła  
 a ja patrzyłem na obłąkanie ludzi  
 i szedłem sam w przyszłość  
 nie wiedząc co zrobić z moim zdławionym życiem (Kamiński-Durocher 1989: 217).

Autor, polski Żyd wychowywany w wierze katolickiej i pod przybranym nazwiskiem, który krótko przed wybuchem II wojny światowej odkrył swe korzenie i wrócił do wiary ojców, został zatrzymany w Gdyni jesienią 1939 roku. Przeżył sześć lat w obozie zagłady Mauthausen, unikając śmierci jedynie dzięki fałszywemu nazwisku, jakim się posługiwał i pod którym go aresztowano. Jako świadek rzezi, której powinien być ofiarą, obserwator losu, którego szczęśliwie nie podzielił ze swymi braćmi w wierze, Kamiński nigdy nie zapomniał tego doświadczenia. Adornowska „drastyczna wina oszczędzonego” (Adorno 1986: 509) wyznacza linię napięcia nie tylko między pozycją ofiary a pozycją świadka, którego istnienia zresztą demiurdzy Holocaustu strukturalnie nie przewidywali, ale także pomiędzy „ja” uczestniczącym i „ja” wspominającym<sup>4</sup>.

Bronisław Kamiński pisał i publikował już przed wojną w Krakowie, gdzie okrzyknięto go podobno „polskim Rimbaudem” (Mestas 1975: 21), a krytycy przyznawali mu miejsce wśród najznamienitszych literatów tamtych

<sup>4</sup> To zresztą chronologicznie nie pierwsze i nie ostatnie tego typu pęknięcie w życiorysie autora, który na takiej specyficznej, splekanej tektonice tworzy swoje silnie zautobiografizowane utwory. Dlatego lektura dzieł Durochera może być wyznaczana w oparciu o oś chronologiczną z wyraźnie zaznaczonymi punktami zwrotnymi, miejscami eliptycznymi, pęknięciami, od których historia biegnie od nowa – byłyby nimi pierwsza ucieczka z domu, apostazja z Kościoła katolickiego, nawrócenie na judaizm czy doświadczenia wojenne i późniejsza emigracja. W twórczości Kamińskiego odbicie tej chronologii jest jednak zaburzone, a owe pęknięcia nie tworzą nowej, linearnej historii, lecz rozszczepiają się na grupy zdarzeń i tekstów, w których trudno o jednoznaczny, idący w wyraźnym kierunku ruch interpretacyjny, zaś każdy z utworów staje się trudnym do odczytania palimpsestem.



czasów: Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza<sup>5</sup>. W 1945 roku poeta wyjechał do Francji, by dalej, w geście zerwania z przeszłością, pisać i publikować tylko po francusku. Gest ten okazał się jednak połowiczny, gdyż pisarz w tajemnicy zrekonstruował stare wiersze, a także tworzył nowe po polsku, choć jednak ich nie publikował<sup>6</sup>.

Jego twórczość dzieli się więc co najmniej na trzy warstwy: utwory napisane w latach trzydziestych po polsku, utwory odtworzone po wojnie w języku francuskim oraz utwory powstałe po wojnie po polsku i umieszczone w niepublikowanym zbiorze *Obraz człowieka*<sup>7</sup>. Wreszcie, już w XXI wieku, po śmierci autora, wszystkie francuskie teksty (także te pierwotnie napisane po polsku) zebrano w trzech tomach *Dzieł wszystkich* (Durocher 2012; 2013), nie są one jednak całkowicie wierne wersjom publikowanym wcześniej, a więc mogą zawierać liczne, świadome lub nieświadome niedopowiedzenia i mistyfikacje. Część z tych przepisanych utworów, na przykład wiersz *Przedśpiew*, mogłaby więc być sygnowana następująco: Kraków 1935, Mauthausen 1940, Paris 1950, Paryż 1980, Paris 2013...

Ta rozpiętość tekstu w czasie i przestrzeni widoczna jest w adresach bibliograficznych utworów oraz w ich warstwie tekstowej. Cała twórczość Kamińskiego jest świadectwem nie tylko Zagłady, ale też usilnego osławiania przestrzeni oraz porzucania jej w ruchu deleuzjańskiej terytorializacji i deterytorializacji, ruchu „ciała wypełnionego ziemią [*le corps plein de la Terre*]” (Deleuze & Guattari 1972/1973: 184), która staje się z jednej strony „azyłem wykluczonych [*la Terre qui devient un asile d'aliénés*]” (Deleuze & Guattari 1972/1973: 184), z drugiej ziemią-terrorem<sup>8</sup>. Ten deleuzjański ruch po mapie, która w twórczości Kamińskiego-Durochera nie wyprzedza terytorium, ale konstytuuje się na jego zgliszczach, stanowi jeden z tropów interpretacyjnych prowadzących do jej zrozumienia.

<sup>5</sup> Należeli do nich między innymi Ludwika Fryd i Józefa Czeckowicz (Mestas 1975: 22); niestety żadnej z tych recenzji, które Jean-Paul Mestas przywołuje w książce o Brunonie Durocher, że nie udało się odnaleźć mimo licznych kwerend w polskich i francuskich bibliotekach.

<sup>6</sup> Wyjątek stanowi niewielki tomik *Rozmowa z czasem*, opublikowany w 1960 w Państwowym Instytucie Wydawniczym.

<sup>7</sup> Niepublikowany i niedostępny dla czytelników tom, wydrukowany przez Durochera we własnym wydawnictwie, a następnie przechowywany w domu, udostępniła na potrzeby badań wdowa po poecie, Nicole Gdalia.

<sup>8</sup> Wspólny rdzeń obu słów – ziemia i terror – nieprzekładalny na język polski, jest wyraźny w języku francuskim: *terre – terreur* (Lévy 2014: 24).

## Wytyczanie linii

Głęboko autobiograficzna twórczość Kamińskiego naznaczona jest specyficzną, aporetyczną relacją między historią życia a językiem i referencjalnością, doświadczeniem i pisaniem, zrozumieniem i przedstawieniem. W stanowiącej jej podstawę poszukiwania tożsamościowe wpisuje się niezmiennie potrzeba tworzenia czy odtwarzania swojego terytorium, bo każdy – piszą filozofowie – „niezależnie od wieku, w sprawach najmniej ważnych, jak i w wypadku największych prób życiowych, poszukuje jakiegoś terytorium, podlega deterytorializacjom lub je przeprowadza i reterytorializuje się na czymkolwiek: wspomnieniu, fetyszu albo śnie” (Deleuze & Guattari 2000: 78), a także na podstawie przenikających go linii:

Jednostki czy grupy, wszystkich nas przecinają linie, południki, geodezje, zwrotniki i sfery maszerujące w różnym rytmie i różniące się co do swojej natury. Powiedzieliśmy, że jesteśmy złożeniem linii [...]. Niektóre z tych linii narzucone są nam z zewnątrz, przynajmniej częściowo. Inne rodzą się w pewnym sensie przez przypadek, z drobnostek, i nigdy nie dowiemy się dlaczego. Inne musiały zostać wynalezione, wytyczone, bez żadnego wzoru i nieprzypadkowo: musimy wynaleźć własne linie ujęcia, jeśli jesteśmy do tego zdolni, a jedynym sposobem, w jaki możemy je znaleźć, jest skuteczne wytyczenie ich w naszym życiu (Deleuze & Guattari 2015: 243).

Takie linie: drut, droga, ulica czy szosa, południki i równoleżniki pojawiają się w poezji Durochera bardzo często, czasem stanowiąc połączenia pomiędzy pęknięciami przestrzeni i życia<sup>9</sup>, czasem – granice między jednostką a światem poznanym i niepoznanym<sup>10</sup>, najczęściej jednak konstytuują samego człowieka:

Ja, punkt w przestrzeni  
ramiona, które otaczają mnie jak rajskie węże  
abym mógł zgrzeszyć i prosić o litość

<sup>9</sup> Jak na przykład: „Poza drutem jest góra zielona i las” (Kamiński-Durocher 1989: 210), „szare ulice z granitu” (1989: 323), „asfaltowa szosa” (1989: 210), „i tak zagoniono nas na inny południk i równoleżnik” (1989: 196).

<sup>10</sup> Jak na przykład: „Oto jest morze między ziemią / oto jest ziemia między morzem” (Kamiński-Durocher 1989: 323), „stoję z głową przez dwojaki pejzaż przekrojoną / to przed drutami i tamto za drutami” (1989: 211).

ja – linia pozioma  
 ja – linia pionowa  
 [...]  
 Granica pomiędzy mną i światem  
 przecina moje wnętrzości  
 jak drewno tnąca piła  
 jak wachlarza plisa (Durocher 2012: 372)<sup>11</sup>.

Ta kartograficzna metaforyka tekstów odnosi do relacji przestrzennych wizję człowieka i jego stosunek do świata: człowiek występuje w nim jako punkt, który żyje, czyli jest wprawiony w ruch<sup>12</sup>, i który tworzy poziome oraz pionowe linie bez określenia ich źródła i celu. Mogą się one na wzór deleuzjańskiego kłącza łączyć lub rozdzielać, nieustannie się terytorializując, deterytorializując i reterytorializując.

Jak mówi Deligny, warto zauważyć, że linie te nic nie mówią. To sprawa kartografii. Składają się na nas, tak jak składają się na naszą mapę. Przekształcając się i mogą nawet przechodzić jedna w drugą. Kłącze. Z pewnością nie mają one nic wspólnego z mową; przeciwnie, mowa musi za nimi podążać, pismo zaś musi się nimi żywić, między swymi własnymi liniami. Z pewnością nie mają nic wspólnego ze znaczącym, z określeniem podmiotu przez znaczące; znaczące pojawia się raczej na najsztynniejszym poziomie jednej z linii, podmiot zaś rodzi się na poziomie naj-

<sup>11</sup> Przekład własny za:  
 „moi le point dans l'espace  
 les bras m'entourent comme des serpents de paradis  
 pour que je puisse pêcher et  
 demander pardon  
 moi la ligne horizontale  
 moi la ligne verticale  
 [...]  
 Car la frontière entre le monde et moi  
 traverse mes propres entrailles  
 comme la scie qui coupe le bois  
 comme le pli d'un éventail”.

<sup>12</sup> Zdarza się, że terminy „życie” i „ruch” są przez Durochera używane wymiennie – co wi-  
 dać na przykładzie polskiej i francuskiej wersji pierwszego wersu wiersza z tomu *Przeciw/  
 Contre*: „Życie. Błoto lśni w słońcu i dyszy. Atomy kołują” (Kamiński-Durocher 1989; 16) a:  
 „l'existence et le mouvement / la boue brille dans le soleil et respire / les atomes circulent”  
 (Durocher 2012: 38). Słowo „życie” autor tłumaczy na francuski jako „istnienie i ruch”.

niższym. [...] Deligny przywołuje pospolite ciało, na którym wypisują się te linie, podobnie jak liczne segmenty, progi lub kwanty, terytorializacje, deterytorializacje, reterytorializacje (Deleuze & Guattari 2015: 244).

Durocherowskie, wręcz logoreiczne, pisanie i przepisywanie<sup>13</sup> doświadczenia za pomocą poziomych linii, jednej pod drugą, strona po stronie, po polsku i po francusku, zdaje się kontynuacją tego ruchu:

W książce – jak wszędzie – występują linie powiązań i segmentowania, warstwy i terytorialności; ale też linie ujścia, linie ruchów deterytorializacji i rozwarstwień. Różnice prędkości cieków po owych liniach wywołują zjawiska względnego opóźnienia, kleistości albo przeciwnie, gwałtownego przyspieszenia i zerwania (Deleuze & Guattari 2015: 3-4).

Tworzenie literatury jako zapisywanie zerwań, pęknięć to koncepcja do której odwołuje się Deleuze (1972/1973: 160-161) w odniesieniu do literatury anglo-amerykańskiej: „literatura anglo-amerykańska wciąż przedstawia te zerwania, te postaci, które tworzą swoją linię ujścia, które się tworzą przez linię ujścia [*littérature anglaise-américaineneccesse de présenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par la ligne de fuite*]” (Deleuze & Parnet 1996: 47), ponieważ „Linie ujścia nie posiadają terytorium. Pisarstwo dokonuje połączenia, przekształcenia cieków, przez co życie wymyka się resentymentom ludzi, społeczności i władców [*Les lignes de fuite n'ont pas de territoire. L'écriture opère la conjonction, la transmutation des flux, par quoi la vie échappe au ressentiment des personnes, des sociétés et des règnes*]” (Deleuze & Parnet 1996: 146). W podobny sposób warto poszerzać perspektywę, czytając Durochera. W jego twórczości owe „lignes de fuite” – linie ujścia, przenikania czy pęknięcia – biegną horyzontalnie przez ciało i od ciała do ciała lub częściej od twarzy do twarzy, umożliwiając dostrzeżenie i spotkanie Innego (w formule Lévinasowskiej), jak i wertykalnie znacząc próby uobecnienia wiecznego *abscondicus*. Głównym narzędziem wytyczania tych linii jest pisarstwo, którego autor nie porzucił nawet w czasie pobytu w obozie koncentracyjnym, gdzie w sytuacji „sterroryzowanej bezsilności” stało się ono jedynym sposobem kontynuowania ruchu oznaczania swojego terytorium.

<sup>13</sup> Twórczość Kamińskiego obejmuje bez mała trzy i pół tysiąca stron, nie licząc pierwszych wersji tomów poezji i powieści.

## Układ terytorialny

Durocherowskie „o walorze domu”, „chez moi”, to najpierw Ziemia Święta, centrum Świata:

Jest napisane, że z Izraela wyjdzie zbawienie ludzkości. Kiedy Bóg (niech będzie pochwalone jego imię!) stworzył świat, podzielił go na dwie części. Jedna była płodna, druga – jałowa. Pomiędzy nimi znalazła się Ziemia Święta. W centrum Ziemi Świętej znajduje się Jerozolima, a Bóg znajduje się w centrum Jerozolimy (Durocher 2013: 169)<sup>14</sup>.

Następnie to okupowana przez nazistów Polska, centrum Europy:

Żądza władzy, panowania nad innymi; nienawiść do sprawiedliwości i miłosierdzia, pragnienie unicestwienia i wywyższenie zaślepienia i krwiożerczości stworzyły tę przestrzeń w centrum Europy, w której zabójstwa i tortury, cierpienie i śmierć naznaczały ciała ludzi pozbawionych twarzy (Durocher 2013: 266)<sup>15</sup>.

Wyjazd z Polski jest dla pisarza równoznaczny z porzuceniem swojego imienia i nazwiska oraz języka polskiego na rzecz francuskiego. Zmiany te potwierdzają deterytorializację i reterytorializację, które „krzyżują się w podwójnym stawaniu się. Nie można już prawie rozróżnić autochtona i obcego, ponieważ obcy staje się autochtonem u innego, który nim nie jest, podczas gdy autochton staje się obcy samemu sobie, własnej klasie, własnemu narodowi, własnemu językowi [...]” (Deleuze & Guattari 1991: 124).

Proces ten potwierdzają słowa poety napisane między 1947 a 1949 rokiem już po francusku:

<sup>14</sup> Przekład własny za: „Il est écrit que d’Israël sortira le salut de l’humanité. Quand Dieu (que son nom soit béni!) a créé le monde, il l’a partagé en deux parties. L’une était fertile, l’autre était stérile. En son milieu se trouve la Terre sainte. Au milieu de la Terre sainte de trouve Jérusalem et Dieu est au centre de Jérusalem”.

<sup>15</sup> Przekład własny za: „Le désir de puissance, de gouverner les autres; la haine de la charité et de la justice, la soif d’anéantir, la glorification de la forme carnassière et aveugle ont créé cet espace au milieu de l’Europe où l’assassinat et la torture, la douleur et la mort se posaient sur les corps des gens sans visage”.

Dłoń przeznaczenia przecięła pępowinę łączącą mnie z krajem, w którym się urodziłem  
 wyrwałem z gardła język polski  
 kraj, w którym pochowano mój lud zostawiłem za sobą  
 cmentarz nieznanych ciał  
 [...]
   
 zmieniłem rytm mojego serca  
 sposób wyrażania myśli  
 oto moje nowe słowo  
 nowy wymiar oczekiwania (Durocher 2012: 337)<sup>16</sup>.

Jest to jednak gest połowiczny, gdyż równolegle poeta tworzy w tajemnicy wiersze po polsku, w których pisze:

Lecz nie ma mowy bliższej od mojego dzieciństwa  
 Jest to przedziwna konieczność  
 Która jak żarłoczność barbarzyńska  
 Z moimi palcami jest sprzeczna

W mojej głowie  
 strumień musi nazywać się strumień  
 I musi w niej być baśń słowiańska  
 W niej musi rzewność przepęłnić serce podwójnie  
 Zielona piosenka z niej śpiewa wiatrowa i bezpańska  
 W mojej mowie jest Polska  
 Choć imienia jej nie wymawiam ono żyje  
 Lasek pod Krakowem i wioska

<sup>16</sup> Przekład własny za:  
 „La main du destin a coupé le cordon ombilical qui me liait à mon pays natal  
 j'ai extrait de ma gorge la langue polonaise  
 le pays où git mon peuple est derrière moi  
 cimetière aux cadavres anonymes  
 [...]
   
 j'ai changé le  
 rythme de mon cœur  
 l'expression de ma pensée  
 voici ma nouvelle parole  
 lanouvelle dimension de l'attente”.

Wiatr tańczący w młynie (Kamiński-Durocher 1989: 208).

Ileż to razy wspominałem twoją historię  
obejmowałem cię od gór aż do morza  
przebiegałem prądem Wisły  
ażeby poznać wszystkie twe krajobrazy  
Polsko Polsko kołysałem cię w śnie dziecka  
nosiłem twoje granice w swojej pamięci

[...]

dlatego jestem niewierny naszej wielkiej miłości

[...]

mimo wszystko moja droga prowadzi na południowy wschód (Kamiński-Durocher 1989: 360-361).

Bruno Durocher buduje swój układ terytorialny, Deleuzjańskie „chez soi” wokół punktów takich jak: dom, miasto, ojczyzna, obóz, droga. W to-mach sygnowanych jako przedwojenne, ziemia jest źródłem życia i witalności. Podmiot liryczny wielokrotnie gubi „siebie wśród pejzażu” i odkrywa „liście nowe i zieleńsze” (Kamiński-Durocher 1989: 25) lub daje się „porwać słońcu na pegaza grzywie” (Kamiński-Durocher 1989: 20) i „po drzewach w niebo łązi” (Kamiński-Durocher 1989: 32). Te przestrzenie pełne afirmacji życia („jestem i chcę być”) są jednak podszyte przeczuciem terroru, co jakby antycypuje przyszłe doświadczenia autora-podmiotu lirycznego: pobyt w obozie, uwięzienie w komunistycznej Polsce i francuskie więzienie.

Miasto zaparte jak oddech

Brak zboża i snów

Gniew miasto otacza

Jestem i chcę być

Kawaleria spada jak granat (Kamiński-Durocher 1989: 13).

Zaczął nienawidzić wszystko, co istnieje, gdyż ulice, wieże, domy i okna były jakby więziennymi kratami, więżącymi oczy (Durocher 2013: 101)<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Przekład własny za: „Il commença à haïr tout ce qui existe, car les rues, les Tours, les maisons et les fenêtres figuraient des barreaux de prison enchaînant les yeux”.

Okno otwarte na szeroki świat  
 wszędzie ludzie  
 ta sama pieśń  
 [...]  
 Kwiaty w ogrodach  
 Księżyc  
 Ludzie w okowach (Durocher 2012: 55)<sup>18</sup>.

W tomach powojennych to przecucie zła urealnia się: ziemia staje się zbiorową mogiłą, „niezagojoną raną”. Jest już nie źródłem życia, ale źródłem cierpienia:

Stoję na ziemi jak na ranie którą męczy się cała przestrzeń  
 Noc mija i dzień jak skrzydła złego anioła (Kamiński-Durocher 1989: 336).

Ziemia, łacińska „terra”, której derywat – „terytorium” – przypomina niektóre formy czasownika „terrere” („wywoływać strach”), a jemu z kolei blisko już do brzmiącego tak samo, jak w języku polskim rzeczownika „terror”, jest ściśle związana z ograniczeniem wolności, lękiem, przemocą. Strach przed owym terrorem, bardzo konkretnym w wypadku utworów z tomu *Ramię człowieka*, pisanych w czasie pobytu w Mauthausen, a także symbolicznym terrorem związanym z przypisaniem do konkretnej przestrzeni, krystalizuje się u Durochera wokół opozycji „wewnątrz / na zewnątrz” lub „otwarte/zamknięte”.

I tak przestrzeniom zamkniętym: klasie w szkole, celi, pokojowi, kaplicy, przytułkowi, oblężonemu miastu, pociągowi, otoczonemu drutami kolczastymi obozowi, przeciwstawiane są, wielokrotnie i repetycyjnie, przestrzenie otwarte, pozbawione granic: horyzonty, pejzaże, nieograniczone miasta, morza, góry, wielki świat. Poeta jest pomiędzy tymi terytoriami w ciągłym ruchu:

<sup>18</sup> Przekład własny za:  
 „Toujours la fenêtre ouvre le vaste monde  
 partout les hommes  
 partout la même chanson  
 [...]  
 les fleurs dans les jardins  
 la lune  
 les hommes dans les prisons”.



Moi drodzy  
oto w moich oczach oczy każdego z was  
i tak cudownie rozmnożony a ciągle straszliwie sam  
przebiegam linię horyzontu niedościgłą  
i trwam (Kamiński-Durocher 1989: 359).

Ten ruch – tak wielokrotnie przywoływany i opisywany – przebieganie, przemierzanie, przekraczanie, przepływanie, błędzenie, oddalanie się i szukanie własnej drogi<sup>19</sup> jest jedynym sposobem prze-trwania i trwania w tym Durocherowskim zdeterytorializowanym terytorium, a pisarz opiera na nim i jego synonimach dramaturgię utworów. Wydaje się również, że właśnie przez ten ruch oraz poprzez linie ujścia: druty, równoleżniki, południki, drogi, miasta, Ziemię Świętą, Polskę, Francję – Durocher uczestniczy w Deleuzjańskiej dynamice deterytorializacji<sup>20</sup>:

Ziemia stale wykonuje ruch deterytorializacji w miejscu, wraz z którym wykracza poza wszelkie terytorium: deterytorializuje i jest deterytorializowana. Sama stapia się z ruchem tych, którzy masowo opuszczają swoje terytorium, langust przemieszczających się po dnie morza jedna za drugą, pielgrzymów lub rycerzy jadących konno wzdłuż niebiańskiej linii perspektywicznej. Ziemia nie jest jednym z elementów, lecz obejmuje wszystkie elementy naraz, posługuje się jednak jednym lub drugim, ażeby zdeterytorializować terytorium. Ruchy deterytorializacji nie dają się oddzielić od terytoriów otwierających się na jakieś „gdzieś indziej”, a procesy reterytorializacji nie dają się oddzielić od ziemi przywracającej terytoria (Deleuze & Guattari 2000: 97).

<sup>19</sup> Na przykład Durocher 2012: 343, 344, 346, 357, 358, 390, 411, 423, 12, 320, 400, 320, 154, 230, 360; Durocher 2013: 70, 86, 87, 91, 92, 95, 121, 123, 137, 150, 171, 209, 229.

<sup>20</sup> Ustalenia zawarte w tym tekście zostały rozwinięte i opublikowane w języku francuskim w czasopiśmie „Cahiers ERTA” (Bodzińska-Bobkowska 2018).

## Źródła cytowań

- ADORNO, THEODOR (1986), *Dialektyka negatywna*, przekł. Krystyna Krzemińska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- DUROCHER, BRUNO (2012), *Les livres de l'homme – l'œuvre complète. A l'image de l'homme*, Paris: Caractères.
- DUROCHER, BRUNO (2013), *Les livres de l'homme – l'œuvre complète. Les mille bouches de l'homme*, Paris: Caractères.
- KAMIŃSKI-DUROCHER, BRONISŁAW (1989), *Obraz człowieka*, tom niepublikowany.
- DELEUZE, GILLES, FÉLIX GUATTARI (1972/1973), *Capitalisme et schizophrénie 1, L'anti-œdipe*, Paris: Les Editions de Minuit.
- DELEUZE, GILLES, FÉLIX GUATTARI (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris: Les Editions de Minuit.
- DELEUZE, GILLES, FÉLIX GUATTARI (1991), *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris: Les Editions de Minuit.
- DELEUZE, GILLES, FÉLIX GUATTARI (2000), *Co to jest filozofia*, przekł. Paweł Pieniążek, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- DELEUZE, GILLES, FÉLIX GUATTARI (2015) *Tysiąc Plateau*, przekł. i red. Joanna Bednarek, Michał Herer, Warszawa: Bęc Zmiana.
- DELEUZE, GILLES, CLAIRE PARNET (1996), *Dialogues*, Paris: Flammarion.
- MESTAS, JEAN-PAUL (1975), *La forme du jour (portrait d'un poète)*, Paris: Caractères.
- MOLE, GARY DAVID (2000), 'Les images irréelles de Bruno Durocher', *Dalhousie French Studies*: 51, ss. 132-143.
- MOŚCICKI, PAWEŁ (2004), 'Gombrowicz i nieludzkie', *Przegląd Filozoficzno-Literacki*: 4, ss. 63-85.

## **„Symultaniczne kontrasty i plastyczna poezja” – przykład *Prozy kolei transsyberyjskiej i małej Żanny* z *Francji* Blaise’a Cendrarsa**

AGNIESZKA KUKURYK

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN  
agnieszka.kukuryk@up.krakow.pl

### Wprowadzenie

Kosmopolita, globtroter, reporter, wnikliwy obserwator świata, Blaise Cendrars zapisał się na kartach historii literatury francuskiej jako pisarz łączący życiowe doświadczenie z lirycznym talentem. Dominującym tematem jego twórczości stały się nieustające podróże. Był nieskrępowany żadnymi ograniczeniami, świat chłonał wszystkimi zmysłami, a częste odkrywanie nowych miast, kultur, ludzi uwalniało w nim potrzebę konceptualizacji i werbalizacji obserwowanych zjawisk. Chociaż sam nie czuł się poetą, obecnie znany jest jako prekursor nowoczesnej liryki z początku XX wieku. Jego dzieła stanowią oryginalny zapis poszukiwania nowych reguł budowy wypowiedzi literackiej. Sam autor traktował swoją twórczość jako integralny element wędrownego trybu życia:

„Nie jestem poetą. Jestem libertynem. [...] Literatura jest częścią życia. Nie jest niczym „szczególnym”. Nie piszę z powołania. Życie nie jest powołaniem. [...] Najpiękniejsze wiersze napisałem w wielkich miastach, pośród pięciu milionów ludzi. [...] Całe życie to tylko wiersz, to ruch. [...] Pani Delaunay stworzyła z barw piękną książkę, dzięki której mój wiersz jest bardziej przesycony światłem niż moje życie. To

mnie uszczęśliwia. Poza tym, żeby książka miała dwa metry wysokości! – Co więcej, żeby wydanie osiągało wysokość wieży Eiffla! (Cendrars 1913a: 127)<sup>1</sup>.

Tymi słowami Blaise Cendrars scharakteryzował na łamach popularnego wówczas berlińskiego czasopisma „Der Sturm” swoje najbardziej spektakularne dzieło, które sam określał mianem „pierwszej symultanicznej księgi”<sup>2</sup>. Książka-przedmiot ukazała się jesienią 1913 roku nakładem niewielkiego wydawnictwa Les Hommes nouveaux, kolportującego jednocześnie pismo liberalno-anarchistyczne pod tym samym tytułem, założone przez Cendrarsa wraz z przyjaciółmi – Emilem Szittyą i Mariusem Hanotem. Tytuł pierwszej edycji dzieła: *Proza kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji (La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France; Cendrars 2001b)*<sup>3</sup> uzupełniono **słowami**: „wiersze, symultaniczne kolory, w wydaniu osiągającym wysokość wieży Eiffla: 150 ponumerowanych i podpisanych egzemplarzy [*couleurs simultanées de tirage atteignant la hauteur de la tour Eiffel: 150 ex. numérotés et signés*]” (Sidoti 1987: 22). Stanowiło ono owoc współpracy poety z malarką francuskiej bohemy, Sonią Delaunay-Terck.

Pierwotna wersja poematu-obrazu miała kształt złożonego w harmonijkę dwumetrowego rulonu, podzielonego wzdłuż na dwie równe części (Sidoti 1987: 27). Po prawej stronie widniał tekst Cendrarsa, wydrukowany dwunastoma rodzajami różnokolorowych czcionek. Lewa strona pokryta była abstrakcyjnymi iluminacjami artystki, które dopełniały słowa poety. Istotnym elementem kompozycyjnym była umieszczona w prawym górnym rogu mapa

<sup>1</sup> Przekład własny za: „Je ne suis pas poète. Je suis libertin. [...] La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose »à part«. Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier. [...] J'ai fait mes plus beaux poèmes dans les grandes villes, parmi cinq millions d'hommes. [...] Toute vie n'est qu'un poème, un mouvement. [...] Mme Delaunay a fait si beau livre de couleurs, que mon poème est plus trempé de lumière que ma vie. Voilà ce qui me rend heureux. Puis encore, que ce livre ait deux mètres de long! – Et encore, que l'édition atteigne la hauteur de la Tour Eiffel!”.

<sup>2</sup> We wrześniu 1913 roku Cendrars przeprowadził kampanię reklamową, zapowiadającą pojawienie się „pierwszej symultanicznej”, której wysokość miała być porównywalna do wieży Eiffla. Ogromna liczba ulotek, prospektów i folderów była rozpowszechniana wśród mieszkańców metropolii (Perloff 2002: 229).

<sup>3</sup> *La Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France* pochodzą z wydania zbiorowego wierszy (Cendrars 2001: 17–34). Jedyne jak dotąd tłumaczenie *Prozy kolei transsyberyjskiej i małej Żanny* zostało dokonane przez Adama Ważyka (Cendrars 1962). Tłumaczowi udało się zachować wizjonerski charakter utworu Cendrarsa oraz rytm przerywany powtarzającym się pytaniem: „Błażejku, powiedz, jesteście bardzo daleko od Montmartre'u?”.

Michelina, na której kreślono trasę podróży koleją transsyberyjską z Moskwy nad Morze Japońskie. Kolejne edycje zachowały jedynie treść utworu.

Zakrojona na szeroką skalę kampania reklamowa, poprzedzająca publikację tego plastyczno-literackiego dzieła, wywołała ogromne poruszenie wśród stałych bywalców paryskich kawiarni, w których ścierały się głosy malarzy oraz literatów i gdzie dyskutowano nad nowymi tendencjami w literaturze, a także w sztuce. Był to przecież okres rozkwitu modernizmu, zwiastującego erę nieograniczonej wolności tworzenia, połączonej z odejściem od wszelkich schematów i stereotypów.

Kryzys wiersza, ogłoszony przez francuskiego symbolistę Stépšana Malarmégo w 1897 roku, zachęcił artystów nowej epoki do poszukiwania wolnych form wypowiedzi i kreacji artystycznej. Poeci, inspirowani malarstwem kubistycznym, zaczęli stosować metody dekonstrukcji obserwowanego świata, by następnie złożyć go ponownie w kompozycyjną całość. Współistnienie czy nawet jedność literatury i malarstwa zapoczątkowało nowy typ znakowości, w którym znak plastyczny jako obraz stał się ikonicznym dopełnieniem znaku słownego. Rozpoczęła się era nowego języka poetyckiego, w której wiersz, jak twierdzi Hugo Friedrich w *Strukturze nowoczesnej liryki*: „chce być raczej samowystarczalnym, wielostronnie znaczeniowo tworem, zbudowanym ze splotu napięć sił absolutnych, które oddziałują sugestywnie na przedracjonalne jeszcze pokłady, uprawiają też jednak w ruch tajemne strefy pojęć [...]. Prowadzi on rzeczywistość ku nieznanemu, wyobcowuje ją i deformuje” (Friedrich 1978: 32-37). W kontekście (r)ewolucyjnych zmian, jakie miały miejsce we Francji na początku XX wieku, *Prozę kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji* wypada niewątpliwie uznać za emblemat zachodzących wówczas zjawisk inicjujących powstanie nowej poetyki.

Blaise Cendrars – podróżnik, twórca poezji modernistycznej

Warto przypomnieć, że autor wspomnianego dzieła – Blaise Cendrars (właściwie Frédéric-Louis Sauser) – to Szwajcar naturalizowany we Francji (Cendrars 2006: 32-33), który mimo to jeszcze za życia uznany został, obok Guillaume’a Apollinaire’a, za najznakomitszego pisarza francuskiego<sup>4</sup>. Z zamiłowania

<sup>4</sup> Marc Poupon, *Apollinaire et Cendrars* (1987).

globtroter, awanturник, żołnierz, Cendrars znany jest jednak przede wszystkim jako jeden z wielkich poetów rodzącej się nowoczesności.

Swoją wielką wędrówkę po świecie rozpoczął w wieku piętnastu lat, opuszczając rodzinny dom w Neuchâtel. Podróżował po najdalszych zakątkach świata. Z poznanym w Monachium rosyjskim kupcem Rogowinem krążył po Rosji, Chinach, Indiach i Persji. Zwiedził Amerykę Północną oraz kraje Ameryki Południowej: Brazylię, Argentynę i Paragwaj (Cendrars 2006). Dwa lata przed wybuchem pierwszej wojny światowej wrócił do Europy i zamieszkał we Francji, swojej drugiej ojczyźnie. Wrodzony zmysł dokumentalisty pomógł mu przelać wspomnienia na karty powieści podróżniczych i autobiograficznych, w których rzeczywistość często miesza się z fikcją, a proza nabiera cech stylu poetyckiego.

Cendrars był mitomanem i uwielbiał budować wokół siebie legendę. Wśród swoich przodków nie wahał się wymieniać tak wybitnych postaci, jak matematyk Leonard Euler, sławny przyrodnik i pisarz Albert von Haller czy też znany z koncepcji fizjonomiki poeta Johann Caspar Lavater. W kręgi paryskiej bohemy wprowadził go poznany w 1910 roku Guillaume Apollinaire, poeta zwiastujący „nowego ducha”, sympatyk kubizmu, krytyk futuryzmu, autor między innymi *Alkoholi* oraz *Kaligramów*, stanowiących syntezę słowa i obrazu. Przyjaźń i swego rodzaju rywalizacja<sup>5</sup> między tymi pisarzami trwała do śmierci autora słynnej *Strefy*, utworu stanowiącego modelową egzemplifikację wzajemnego przenikania się tradycji i nowoczesności. Cendrars był jednak bardziej radykalny od swojego starszego przyjaciela. Negował przeszłość, uważał, że malarstwo powinno mieć charakter przedstawieniowy, a nie ornamentacyjny. Inspiracje czerpał ze spotkań z artystami w ich ciasnych pracowniach w La Ruche czy na Montparnasse. Do grona jego przyjaciół należeli: Chagall, Léger, Archipenko, Kisling, Zadkin, Modigliani czy Soutine, którym nierzadko zresztą dedykował swoje wiersze (Cendrars 2006).

<sup>5</sup> W 1913 roku, po publikacji *Wielkanocy w Nowym Jorku*, Cendrars stworzył wiersz zatytułowany *Hamak* (siódmy utwór ze zbioru *Dziewiętnastu wierszy elastycznych*), który zakończył słowami: „Apollinaire (1900–1911). Przez 12 lat jedyny poeta Francji” (Cendrars 1986: 15), sugerując tym samym, że zajął obok poety należne sobie miejsce. Jednak kilka dni po śmierci przyjaciela, 9 listopada 1918 roku, złożył mu hołd w czasopiśmie „SIC”, publikując utwór, w którym przyrównuje Apollinaire’a do posągu Nilu, otoczonego wianuszkami dzieci, spadkobierców jego twórczości. Utwór kończą słowa: „Wszyscy są podobni do ojca i pochodzą od niego [*Ils ressemblent à leur père et déparent de lui*]” (Cendrars 1919: 286-287).

Obecność w kręgach artystycznej bohemy zadecydowała w dużej mierze o kierunku jego dalszej ewolucji poetyckiej. Długie rozmowy z Robertem i Sonią Delaunay na temat nowatorskich tendencji malarskich dały początek owocnej współpracy, której pokłosiem jest właśnie *Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji*. Utwór stanowi drugą część tryptyku, który autor tworzył w latach 1912-1914. Pierwszą odsłoną jest *Wielkanoc w Nowym Jorku*, a trzecią *Panama albo przygody moich siedmiu wujów*<sup>6</sup>.

Już w pierwszym poemacie, który wywołał aplauz paryskiego środowiska literackiego, widoczny jest talent wnikliwego obserwatora zmieniającej się rzeczywistości u progu XX wieku. Tłumacz i znawca twórczości poety, Adam Ważyk, stwierdza:

*Wielkanoc* jest pisana urywanym szeptem. Poeta rozmawia z Bogiem intymnie jak mistyk. Przyjaciół Cendrarsa musiało uderzyć przede wszystkim to, że obrazy i myśli wypływały jakby z głębi złożeń podświadomych, zapewniając wzruszeniową wibracją szerokie luzy między frazami. Rozwijał się przed nimi chwytny na żywo, sugestywny ruch świadomości, który na zakończenie przechodził w stan kontradycyjny (Ważyk 1962: 14).

Cendrars wprowadził do literatury francuskiej nowe formy obrazowania poetyckiego. Twórca, którego życie było nieustającą wędrówką, chłonał otaczający go świat i odbierał go wszystkimi zmysłami. Zdawał sobie sprawę, że artysta pragnący odzwierciedlić nową epokę nie może posługiwać się środkami artystycznymi z minionych czasów, nie powinien także ignorować zjawisk określających cywilizacyjny postęp, takich jak reklama, fonograf czy kino. Wprowadził więc do *Wielkanocy w Nowym Jorku* elementy współczesnego świata i techniki. W tym celu zrezygnował ze zwykłego opisu i, jak słusznie zauważa Ważyk: „otworzył się na inny horyzont poetycki, gdzie pochłania nas zmienny obraz świata i w nieustannym ruchu świadomości prawo kojarzenia wypiera myśl dyskursywną” (Ważyk 1962: 17). Cendrars nie był już twórcą układającym kolejne wiersze, lecz stał się poetą, który – jak głosił uwielbiany przez niego Mallarmé – sugeruje czy też wywołuje obraz. Poeta zrezygnował tym samym z bezpośredniego przekazu indywidualnej percepcji świata zewnętrznego. U źródeł jego poetyckiego obra-

<sup>6</sup> Cendrars tworzył poemat w latach 1913-1914, jednak utwór został wydany dopiero w 1918 roku.

zu tkwił zmysłowy kontakt z rzeczywistością. Sukces utworu, określonego przez Apollinaire'a mianem „liryzmu wizualnego” (Apollinaire 1991: 944), a także uznanie ze strony współczesnych mu artystów, ośmieliło Blaise'a Cendrarsa. Parafrazując jego pseudonim, można powiedzieć, iż powstał ze żwiru i popiołu<sup>7</sup>, by ogłosić się poetą równie wielkim, jak przyszedł autor *Strefy*.

### *Proza kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji: znak obrazowo-poetycki*

W okresie *avant-guerre* Cendrars wydał swój drugi sztandarowy poemat – *Prozę kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji*, w którym wykorzystał symultanimizm, technikę przypisywaną dotąd twórcom sztuk plastycznych, wpisując się tym samym w program nowoczesnych kierunków malarskich. Już sam tytuł utworu był przekroczeniem lirycznych ram tekstu i kwestionował jego przynależność do gatunku – poematu lirycznego. Poeta tłumaczył ów wybór słowami: „Jeśli zaś chodzi o słowo *Proza*: użyłem go w *Transsyberyjskiej* w znaczeniu prozy, w potocznej łacinie *dictu*. Poemat wydaje się zbyt pretensjonalny, zbyt zamknięty. Proza jest bardziej otwarta, bardziej ludowa [*Quant au mot Prosa: je l'ai utilisé dans le transsibérien au sens de prose, dictu du latin vulgaire. Poème paraît très prétentieux, trop fermé. Prose est plus ouvert, plus populaire*]” (Cendrars 1977: 38).

Progresywny zanik klasycznych podziałów gatunkowych wynikał z wyczerpywania się tradycji. Prozaizacja utworu była sposobem na poszerzenie granic eksperymentu na potrzeby szeroko pojętego modernizmu. Cendrars, stosując zasady sztuk awangardowych, uczynił lirykę bardziej realną, wyzwalając ją z restrykcyjnych reguł. Poemat napisał wierszem wolnym w stylu WALTERA WHITMANA, który należał zresztą do jego ulubionych poetów. Stworzył znak obrazowo-poetycki, składający się z nagromadzenia kubistycznych obrazów, zestawionych na zasadzie kontrastu.

Zastosowanie nowych tendencji artystycznych było kluczem do zakwestionowania zasady chronologicznej i tematycznej klasyfikacji utworów oraz otwarcia się na bardziej śmiałe środki ekspresji. Do wspomnianego zjawiska symultanimizmu odwoływał się wprawdzie czołowy przedstawiciel „dynamistów”, HENRI BARZUN (1912-2018), który w swojej teorii dramatyzmu z 1912 roku

<sup>7</sup> Przebywając w Nowym Jorku, poeta po raz pierwszy podpisał się pseudonimem. Kilka miesięcy później tłumaczył, że imię Blaise powstało na skutek przeinaczenia słowa „braise” („żwir”), a nazwisko pochodzi od słowa „cendres” („popioły”; Cendrars 2006: 256).



stwierdzał, że synteza świata następuje poprzez współgranie wielości głosów poetyckich; symultanizmem interesowali się również futuryści. Jednak źródła inspiracji Cendrarsa należy doszukiwać się raczej w malarstwie orficznym Roberta Delaunaya, odbiegającym zarówno pod względem stylistycznym, jak i teoretycznym od powszechnie uznanego wówczas kubizmu. Innowacyjna wartość jego malarstwa polegała na współdziałaniu i dopełnianiu się barw, zestawianych na płótnie na zasadzie kontrastów. Stosowane przez Delaunaya techniki artystyczne posiadały cechy fowizmu, skupiającego uwagę na kolorze, oraz futuryzmu, w którym ważną rolę odgrywał ruch.

Sam artysta swoje malarstwo określał raczej mianem symultanizmu dynamicznego. Metoda ta pozwalała mu na uchwycenie ulotnych wrażeń wizualnych. Obraz, który odwoływał się do zmysłów odbiorcy, miał nie imitować, ale (re)prezentować świat. Będący pod wrażeniem płócien malarza, Cendrars w jednym ze swoich *Dziewiętnastu wierszy elastycznych*, opublikowanych w 1919 roku, pisał:

Okna mojej poezji są szeroko otwarte na Bulwary a w jej witrynach  
 Błyszczą  
 Klejnoty światła  
 Posłuchaj skrzypiec limuzyn i ksylofonów linotypów [...] (Cendrars 2002: 201).

Kontrasty barw i pojęć, a także zjawisk, brak jedności czasu i przestrzeni stały się dominantami jego poezji, w której słowo, obraz, a nawet rytm, wzajemnie się uzupełniają, budują dzieło totalne. Należy przy tym podkreślić, że Cendrars nie zredukował pojęcia kontrastu do wzajemnie wykluczających się elementów. W artykule z 1914 roku, poświęconym twórczości Roberta Delaunaya, tak wyjaśniał to zjawisko:

Kontrast nie jest kwestią czerni i bieli, kwestią przeciwieństw, braku podobieństwa. Kontrast to jest podobieństwo. Podróżujemy, żeby wiedzieć, żeby poznać ludzi, rzeczy, zwierzęta. Żeby z nimi żyć. Wychodzi się naprzeciw światu, nie wolno się cofać. Ludzie najbardziej różnią się tym, co ich najmocniej jednoczy. Płeć opiera się na kontraście. Kontrast to miłość (Cendrars 2002: 256).

Poetycka rzeczywistość Cendrarsa opiera się na percepcji świata zewnętrznego za pomocą zmysłów. Autor kojarzy ze sobą pozornie kontrastujące elementy, tworząc rodzaj mentalnego kalejdoskopu, który przypomina baudelaire'owskie synestezje.

*Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji*. poemat podróży

*Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji* jest poematem podróży, w którym, cytując słowa Marjorie Perloff (2002: 241): „czas przechodzi w przestrzeń, a geografia zastępuje historię”. W poetyckim nieładzie poeta rozpamiętuje lata swojej burzliwej młodości, gdy przemierzał bezkresne obszary Azji pociągiem Kolei Transsyberyjskiej, przywołując jednocześnie wspomnienie pewnej prostytutki z Montmartre’u – tytułowej „małej Żanny z Francji”. Jej wielokrotnie powtarzające się pytanie: „Powiedz, Błażejku, jesteśmy bardzo daleko od Montmartre’u?” przypomina o niekończącej się, niekiedy monotonnej podróży z Moskwy do chińskiego portu Charbin.

Wszystko rozgrywa się na tle surowych obrazów Syberii, dostrzeganych z okien pędzącego pociągu, który pełni jednocześnie rolę mikrokosmosu, odzwierciedlającego technologiczny postęp początku dwudziestego stulecia:

Jeden załadował sto skrzyń z budzikami i zegarkami z Czarnego Lasu  
 Inny wioził pudła do kapeluszy cylindry i asortyment korkociągów z Sheffieldu  
 Inny trumny z Malmö  
 Napełnione puszkami z konserw i sardynkami w oliwie (Cendrars 1962: 47).

Nie jest to poetycki świat analogii form. Cendrars stawia na pełne i intensywne przeżycie, w którym jednoczy się z otaczającym światem. Podróż Koleją Transsyberyjską jest nieustanną wymianą między doświadczeniem rzeczywistym a wywołanym przez nie marzeniem sennym, które zawsze wraca do terażniejszości dzięki uważnej obecności autora. Utwór przybiera formę kolażu referowanego przez narratora, staje się poematem wielopłaszczyznowym, w którym tekst się nie rozwija, lecz nawarstwia i stopniowo zagęszcza. Poemat jest agregatem uczuć, obrazów i fragmentów narracji będącego w ciągłym ruchu poety, zyskując tym samym nowoczesny charakter, nawiązujący do baudelaire’owskiego przechodnia (*flâneur*) z *Malarza życia nowoczesnego* (Baudelaire 1998).

Warto przypomnieć, że tytułowa Kolej Transsyberyjska, oddana do użytku w 1905 roku, znacznie zmniejszyła dystans między Wschodem a Zachodem. Coraz większa dostępność takich wynalazków, jak telegraf, telefon czy też nowy chronometr na wieży Eiffła, precyzyjnie odmierzający czas, stwarzała wrażenie przebywania w kilku miejscach jednocześnie. Rozwój sieci komunikacyjnych, a – co za tym idzie – szybki przepływ informacji,

znalazły swoje odzwierciedlenie w sztuce. I tak premiera *Święta wiosny* Igora Strawieńskiego odbyła się w Paryżu, a kontrowersyjne przedstawienie *Hamleta* Gordona Craiga miało miejsce w Moskwie. Manifest futurystyczny Marinettiego został opublikowany we francuskim „Le Figaro”, z kolei Apollinaire wyrażał swoje krytyczne opinie na łamach włoskiego czasopisma „Lacerba” czy niemieckiego „Der Sturm”. Skracanie dystansu, szybkie przemieszczanie się ludności spowodowało, że w zaistniałych okolicznościach zjawisko symultaniczności w sposób naturalny stało się jednym z głównych tematów dla ówczesnych literatów i artystów.

Przeniesienie techniki malarskiej na płaszczyznę literacką Cendrars tłumaczył w liście do swojego przyjaciela André Salmona: „Symultanizm tej książki polega na prezentacji symultanicznej, a nie ilustracyjnej. Symultaniczne kontrasty kolorów i tekstu tworzą głębię i ruch, są wynikiem nowych inspiracji [*Le simultanéisme de ce livre est dans sa représentation simultanée et non illustrative. Les contrastes simultanés de couleurs et le texte forment des profondeurs et des mouvements qui sont l'inspiration nouvelle*]” (Heinstein 1991: 47; Cendrars 1913b: 59).

Jeden z podstawowych elementów struktury plastyczno-literackiej poematu, podobnie jak na obrazach Delaunaya, stanowiła barwa, która nie miała już charakteru tylko ornamentacyjnego, lecz stała się trzonem nowego, twórczego obrazu rzeczywistości zrekonstruowanej. Warto dodać, że nie chodzi tu o peryfrazę, ale o istotne uchwycenie rzeczywistości za pomocą koloru, będącego jednocześnie wyrażeniem i subiektywnym odbiciem oglądanego świata. Poemat Cendrarsa to doskonałe współistnienie formy z treścią, które tak scharakteryzował Apollinaire:

Blaise Cendrars i Pani Delaunay-Terck podjęli pierwszą próbę eksperymentu w dziedzinie symultaniczności, zapisanego kontrastującymi barwami, aby oko jednym spojrzeniem mogło ogarnąć całość poematu, tak jak dyrygent orkiestry jednym spojrzeniem czyta nuty zapisane na dwóch pięcioliniach, tak jak jednym spojrzeniem czyta się plastyczne elementy wydrukowane na plakacie (Apollinaire 1914: 323-324)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Przekład własny za: „Blaise Cendrars et Mme Delaunay Terck ont fait une première tentative de simultanité écrite où des contrastes de couleurs habituaient l'oeil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup le éléments plastiques et imprimés d'une affiche”.

Dzięki temu, że poeta umieszcza tekst po prawej stronie, wzrok czytelnika skupia się najpierw na wielobarwnych iluminacjach, co zmusza odbiorcę do holistycznej percepcji dzieła. Użycie nieregularnej typografii oraz różnorodnej czcionki sprawia ponadto, że kolor wnika pomiędzy linie, wsiąka w głąb tekstu, burząc tym samym ciągłość utworu i jego jednolitość. Niespójność w użyciu czcionek, przeplatanie liter wielkich z małymi i jasnych z ciemnymi powoduje wewnętrzne kontrasty. Plastyczne dopełnienie tekstu pisanego, spiętrzenie obrazów, skojarzeń i odczuć w nerwowym, synkopowym rytmie, imitującym pędzący pociąg, sprawiają, że wiersz-obraz staje się czymś w rodzaju plakatu reklamowego i – *per analogiam* – uderza w samo sedno „słów na wolności” Marinettiego, ułożonych artystycznie na stronie, w różnych rozmiarach i czcionkach. Warto przy tym przypomnieć słowa Tadeusza Peipera, który o twórcy włoskiego futuryzmu pisał, że „pragnie [...] uczynić z poety odkrywcę w świecie materii, a z języka organ, który by chwycił życie materii z całą jego falującą zmiennością” (Peiper 1979: 114). Podobieństwo do założeń Cendrarsa, którego pragnieniem było utrwalenie w słowie aktu poznawczego pojmowanego jako reprodukcja świata, wydaje się dość oczywiste.

Niekiedy barwa pełni rolę metonimicznego katalizatora. Pozwala zbliżyć do siebie odmienne tematy i obrazy, zagęszczając w ten sposób treść poetycką. Co więcej, nadaje tej treści nowy ładunek semantyczny, pełniąc często rolę metafory. W ten sposób z utworu wyłania się na przykład obraz abstrakcyjnej Moskwy, miasta tysiąca trzech dzwonnicy „z wielkimi migdałami bielutkich katedr [*Avec les grandes amandes des cathédrales, toutes blanches*]” oraz Kremla „jak ogromne tatarskie ciasto/ Ze złotą łuszczącą się skórka [*Le Kremlin était comme un immense gâteau tartare croustillé d'or*]” i „miodowym złotem dzwonnów [*Et l'ormielleux des cloches*]” (Cendrars 1962: 45; Cendrars 2001b:18).

*Proza kolei transsyberyjskiej i młodej Żanny z Francji* stanowi zatem rodzaj wielobarwnej partytury, kreującej autoteliczną jedność, którą – przyjmując kubistyczne zasady – należy traktować jako poemat-przedmiot. Nie bez znaczenia są tu także inspiracje teorią Mallarmégo (Briche 2005), który dostrzegł w muzyce środek do stworzenia idealnego dzieła określanego przez niego mianem Księgi. Nie chodziło mu jednak o zwykłą transpozycję dźwięków na grunt literacki, lecz o odnalezienie samej kwintesencji muzyki, pierwotnego elementu, który dopełniłby kreacji poetyckiej. Istoty wiersza upatrywał Mallarmé w przestrzeni oddzielającej wersy, pośród bieli strony, w milczeniu, które wydawało się tak samo ważne w tworzeniu, jak zapisane słowa. Poemat miał być symfonią, syntetycznym tworem, w którym dochodzi do interferencji

jego części składowych. „Białe pola” lub światła pozostawione między wersami w najbardziej widowiskowym utworze Mallarmégo, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (1897), spełniały zatem tę samą funkcję, co kontrasty kolorów w poemacie Cendrarsa, w którym formy graficzne i plastyczne wzajemnie się uzupełniały, stanowiąc niepodzielną całość. Z jednej strony barwa stała się elementem kompozycji w budowie wielkiej metonimii świata, z drugiej, gdy stawała się tego świata poetyckim ekwiwalentem, zyskiwała wartość metafory. Widać to dobrze w poniższym fragmencie:

Dekorator wyciera się ręcznikiem nieba  
 Wszystko jest kolorową plamą  
 A kapelusze przechodzących kobiet to komety w pożarze wieczoru  
 Jedność  
 Już nie ma jedności  
 Wszystkie zegary pokazują teraz 24 godzinę chociaż późniły się o dziesięć minut  
 Nie ma już więcej czasu (Cendrars 2002: 201-202).

Zastosowanie techniki symultanicznej nie tylko umożliwiło poecie uchwycenie struktury podbitego świata, ale przede wszystkim pozwoliło na ukazanie dynamiki nowej epoki, której immanentnym elementem był nieustający ruch. Spostrzeżenia na ten temat zostały ujęte w następujących słowach:

[...] nauczyliśmy się dostrzegać piękno spektakularnego ruchu na spacerze, w tramwaju, w pociągu, w samochodzie. Kiedy jeden obraz przeganiał drugi, kiedy jeden obraz łączył się z drugim lub kiedy na chwilę obrazy się zlewały. Tak samo perspektywa ignoruje poruszające się obiekty. To, co jest w ruchu, musi okrutnie zastygać w jednym punkcie (Cendrars 1969: 295)<sup>9</sup>.

Poemat Cendrarsa jest obrazem kinetycznym, wielkim lirycznym wyznaniem, w którym rzeczywistość i jej wewnętrzne przeżycie zlewają się w potoku dynamicznych wizji narratora:

<sup>9</sup> Przekład własny za: „[...] nous avons appris à voir la beauté dans le mouvement du spectacle en promenade, en tramway, en chemin de fer, en auto. Quand une image chassait l'autre, quand une image se reliait à l'autre, ou quand elles se confondaient momentanément. De même, la perspective ignore les objets mobiles. Ce qui est en mouvement doit cruellement se figer en un point”.

I afisze czerwone zielone wielobarwne jak moja krótka przeszłość i żółte

[...]

Lubię ocierać się w wielkich miastach o autobusy w ruchu

Te co kursują na linii Saint-Germain – Montmartre unoszą mnie do la Butte

Motory myczą jak złote cielce (Cendrars 1962: 61).

Poeta burzy tym samym rzeczywistość i przechodzi do jej rekonstrukcji kubistycznej, od rozłożenia analitycznego do nowego układu syntetycznego. Stara się jednocześnie utrzymać rytm nowej epoki, który, jak pisze Cendrars w osiemnastym wierszu elastycznym:

[...] wyłuskuje [się]

Z wielobarwnych fal

Ze stref kolorowych

I obraca się w głębi

Nagie

Nowe

Całkowite (Cendrars 1962: 75).

W malarstwie orficznym poeta doceniał nie tylko ekspresję wyrażoną za pomocą kontrastujących ze sobą barw, lecz także brak perspektywy, która według niego skazywała artystę na statyczne ujęcie przedmiotu: „[W malarstwie orficznym – A.K.] widzimy raczej masę ściśniętych, tłoczonych się obrazów. To, co kiedyś było stabilnym, zastygłym przedmiotem, zmuszone jest rozmyć się na tysiąc korelacji, tysiąc odniesień, tysiąc spiętrzeń [*Ce que nous voyons plutôt, c'est une foule d'images pressées, se poussant les unes les autres. Ce qui autrefois était un objet solide et figé est emporté dans un devenir qui déborde, en mille corrélations, en mille rapports, en mille remous*]” (Cendrars 1969: 295).

Zamierzeniem autora było ukazanie zmieniającej się rzeczywistości w nowej, pozbawionej perspektywy optyce, dzięki czemu obraz zyskałby nowy wymiar, „głębie”, esencję współczesnego świata, która: „wyraża się technicznie w materii pierwotnej – malarstwie, muzyce, strojach, plakatach, książkach, meblach, kolorze – i w surowcu uniwersalnym, jakim jest świat [*Le simultanéisme de ce livre est dans sa représentation simultanée et non illustrative. Les contrastes simultanés de couleurs et le texte forment des profondeurs et des mouvements qui sont l'inspiration nouvelle*]” (Cendrars 1969: 356–357). Poeta dał temu wyraz w jednym z listów do Roberta i Soni Delaunay, pisząc: „Jeśli chodzi

o mnie, nie potrzebuję widzieć głębi. Ja jestem w głębi. Podróż jest dla mnie tym, co wy nazywacie symultanicznymi kolorami. Wszechświat jest waszym rzemiosłem. To wasza materia. Poezja jest duchem tej materii” [*Moi, je n'ai pas besoin de voir la profondeur. Je suis dans la profondeur. Le voyage est pour moi ce que vous appelez couleurs simultanées. L'univers est votre métier. C'est votre matière. La poésie est l'esprit de cette matière*]” (Cendrars 1969: 373).

Poeta przeniknął do otaczającego go świata, przekonany, że: „rola nowej poezji [miałaby polegać – A.K.] na tym, żeby swoje skarby wyrzucić przez okno, tam gdzie są ludzie, tłumy, życie” (Perloff 2002: 269). Zamiast chronologii zastosował zasadę symultaniczności, która uwidacznia się nie tylko w strukturze utworu poprzez jukstapozycję słowa i obrazu, ale przede wszystkim w zerwaniu z tradycyjnym ujęciem czasu i przestrzeni. Poeta balansował między stepami rosyjskiego Orientu a Paryżem, robiąc jednocześnie wycieczki do takich miejsc, jak: Nowy Jork, Timbuktu, Wyspy Fidżi, Berlin, Japonia, Meksyk czy Włochy. W obrębie jednej przestrzeni zestawiał bardzo oddalone od siebie miejsca:

Moja młodość była tak rozpalona i tak szaleńcza  
 Że serce kolejno płonęło jak świątynia efeska i jak Plac Czerwony w Moskwie  
 Kiedy słońce zachodzi (Cendrars 1962: 45).  
 Teraz wyprzedzam wszystkie pociągi w ruchu  
 Bazylea – Timbuktu  
 Grałem też na wyścigach w Auteuil i Longchamp  
 Paryż – New York  
 Teraz niech wszystkie pociągi biegną przez całe moje życie  
 Madryt – Sztokholm  
 I przegrałem wszystkie stawki  
 Została Patagonia  
 Patagonia odpowiadająca mojemu niezmiernemu smutkowi  
 Patagonia i podróż na morze południowe  
 Jestem w drodze (Cendrars 1962: 45).

*Proza kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji* jest poematem podróży, kontynuującym tradycję Baudelaire’a i Rimbauda. Jean Cocteau zauważył nawet, że Cendrarsowi udało się stworzyć: „prawdziwy pociąg pijany, na wzór *Bateau ivre*” (Perloff 2002: 242). Koła toczącego się pociągu wystukują rytm wiersza, a monotonię podróży poeta konfrontuje z „duszną prozą Maeterlincka”:



Za Irkuckiem podróż stała się zbyt wolna

Zbyt długa

[...]

I chwytałem w nieustającym stukocie kół

Tony obłądu i łkanie

Jakiejś wiecznej litanii [...]

Są takie co w monotonnym szcękaniu kół przypominają mi duszną prozę Maeterlincka (Cendrars 1962: 58-59).

Poeta w sposób aluzyjny odniósł się tutaj do białych, nieregularnych wierszy o charakterze litanijnym z tomiku belgijskiego symbolisty, zatytułowanego *Cieplarnie* (1889), który zwiastował poezję luźnych obrazów. Inspirację Cendrarsa twórczością Maeterlincka dostrzegł Paul Gorceix, który w przedmowie do wspomnianego zbioru wierszy napisał: „Blaise Cendrars i André Breton nie zapominają o technice Maeterlincka: odrzuceniu klasycznego metrum na rzecz nowej prozodii i antypoetyckiej formy, długich i monottonnych wyliczeń, litanijnych powtórzeń, a zwłaszcza olśniewającego, dysonansowego obrazu, który zajmuje całą przestrzeń wiersza [*Blaise Cendrars et André Breton n'oublieront pas la technique maeterlinckienne: le refus de la métrique classique au profit d'une prosodie nouvelle et d'une forme antipoétique, les longues et monocordes énumérations, les répétitions litaniques et surtout l'image fulgurante, dissonante, qui occupe l'espace du versentier*]” (Gorceix 1983: 31).

Podobnie jak w dynamicznych kołach z serii *Obrazów okiennych* Roberta Delaunaya (1912), u Cendrarsa świat uchwycony jest poprzez ruch w bezkresnym wszechświecie. Monique Chefedor (1976) określa to zjawisko jako „symultanizm postrzegania, oparty na bezpośrednim i organicznym uchwyceniu ambiwalencji współczesnego świata [*simultanisme de la perception fondé sur une saisie en direct, organique, des ambivalences du monde moderne*]” (Chefedor 1976: 27). Utwór jest zatem splotem nakładających się na siebie obrazów, w których czas zostaje zniesiony poprzez „skoki pamięci” podmiotu lirycznego, będącego w ciągłym ruchu. Rzeczywistość postrzega on przez pryzmat własnej świadomości, a świat zewnętrzny widzi przez okno pędzącego pociągu, dopełniając jego obraz za pomocą wewnętrznych wyobrażeń. Podróż kolejną wprowadza go w szczególny stan psychiczny, a synkopowy rytm kół wywołuje spontaniczne reminiscencje. Wystarczy jeden impuls, by przenieść się w inną czasoprzestrzeń. Jak pisze poeta – jest:



[...] tyle obrazów-asocjacji, których nie potrafię rozwinąć w swoich wierszach  
 Bo jestem jeszcze bardzo złym poetą  
 Bo świat mnie prześciga (Cendrars 1962: 58).

Według Susan Taylor-Horrex, te poetyckie wizje tworzy jedno lub więcej słów posiadających siłę nieograniczonej sugestii (Taylor-Horrex 1987). Poeta przechodzi sukcesywnie od rzeczywistości do wyobraźni, dzięki czemu wiersz staje się analogią współczesnego świata poprzez symultaniczne zestawienie części nieprzystających do siebie obrazów:

W któryś piątkowy ranek przyszła więc kolej na mnie  
 Było to w grudniu  
 I wyruszyłem asystując wojażerowi od biżuterii który jechał do Charbinu  
 [...]  
 Sprawił mi nowe ubranie i wsiadając do pociągu zgubiłem guzik  
 – Przypominam sobie przypominam ciągle myślałem o tym –  
 Spałem na skrzynkach szczęśliwy że mogę bawić się niklowym brauningiem który  
 mi wręczył  
 Byłem szczęśliwy beztroski  
 W myślach bawiłem się w zbójców  
 Skradliśmy skarby Golcondy  
 Jechaliśmy transsyberyjską aby je ukryć na drugim końcu świata  
 [...]  
 (Cendrars 1962: 47-48).

Terazniejszość miesza się z przeszłością, która powraca w wyniku odczuć wywołanych przez bodźce pochodzące z rzeczywistości zewnętrznej, a także te wynurzające się z pamięci. Paradoksalnie podróż nie kończy się w zapowiadanym Charbinie. Ostatnią stacją jest Paryż:

Wielkie ciepłe ognisko [gdzie] piecyki z żarem na skrzyżowaniach ulic  
 [...]  
 I afisze czerwone zielone wielobarwne [...] i żółte  
 [...] autobusy w ruchu  
 [...]  
 [gdzie – A.K.] Motory myczą jak złote cielce  
 [...] Dworzec Główny przystań zachcianek rozdroże niepokoju (Cendrars 1962: 61).

## Symultaniczność, kolor, ruch – strukturalne elementy poematu podróży

Poemat zbudowany jest na zasadzie kontrastów między podmiotem lirycznym, którego kreacja oscyluje między podróznym odbywającym podróż koleją a chłopcem wyłaniającym się ze wspomnień. W przejściach pomiędzy przeszłością a teraźniejszością pojawia się technika kolażu, która poprzez nieoczekiwane zestawienia i zacieranie granic rzuca czytelnikowi wyzwanie, aby także on wziął udział w podróży. Pod koniec poematu Cendrars pisze:

Odcyfrowałem wszystkie zmieszane teksty kół i zebrałem rozrzucone elementy gwałtownego piękna  
Które zdobyłem  
I które mnie nagli (Cendrars 1962: 61).

Percepcja dzieła wymaga aktywnego udziału czytelnika/widza, co stanowi swego rodzaju „akt współtworzenia” lub raczej „współ-odtworzenia”. Odmienne zasady konstruowania tekstu czy sposobu jego artykulacji mają na celu pobudzenie wyobraźni odbiorcy dzieła.

Ekspresyjne sposoby przedstawienia świata dowodzą, że poeta wyjątkowo uważnie obserwował malarskie środki wyrazu. Konsekwencją tego stał się pomysł zastąpienia „poziomej” długości poematu jego „wysokością” (uzyskiwaną przez rozwijanie w osi pionowej rulonu), stanowiącą określony ułamek wysokości wieży Eiffla. Poprzez uprzedmiotowienie poematu (*poème-objet*) Cendrars przedłużył *ipso facto* dyskusję na temat statusu Księgi, zapoczątkowaną przez Mallarmégo, spełniając jednocześnie marzenie o stworzeniu dzieła totalnego, w którym słowo, obraz i rytm wzajemnie się uzupełniają. Elementy malarskie odbierane są łącznie z tekstem pisanym, tworząc wraz z nim niepodzielną całość. Co więcej, w kontekście kampanii reklamowej poprzedzającej publikację *Prozy transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji*, poemat jest czymś więcej niż jedynie dziełem plastyczno-literackim. Świadczy o tym jego prezentacja na licznych wystawach w Paryżu, Londynie, Nowym Jorku, Moskwie czy Sankt Petersburgu, gdzie rosyjski artysta, Wiktor Smirnow, poświęcił mu referat: *Symultaniczne kontrasty i plastyczna poezja*; był to zatem swego rodzaju *performance*, w dodatku cieszący się ogromnym zainteresowaniem.

Konieczność jednoczesnej recepcji słów poety oraz rysunków artystki zmusza do symultanicznej percepcji dzieła i do tworzenia przez odbiorcę jego pełniejszej wizji. W poemacie wszystko jest w nieustającym ruchu, tekst jest pełen kontrastów.

Najlepszym tego przykładem są ostatnie słowa utworu: „Paryż / Miasto jedynej Wieży wielkiej Szubienicy i Koła [*Paris / Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue*]” (Cendrars 1962: 62; 2001b: 34). W ten sposób Cendrars czyni aluzję do słynnej światowej wystawy z 1900 roku. Jak słusznie zauważa Jean-François Thibault, ostatni wers poematu wskazuje na podwójny paradoks takich zestawień pojęć jak jedność-wielość i ruch-bezruch (Thibault 1978). Jest to symboliczne nawiązanie do symultanicznej sztuki Delaunaya, który Koło i wieżę Eiffla umieścił na swoich płótnach w latach 1910-1911, i dla którego wieża oznacza „pędzel umocznony w świetle” (Thibault 1978: 59).

Przez całe życie Cendrars szukał własnego stylu. W autobiograficznej powieści *Bourlinguer* (1948) wyznał, że udało mu się „wsunąć” relatywizm między swoje wersy. Poeta odwoływał się nie tylko do teorii względności Alberta Einsteina, lecz także do Jana Sebastiana Bacha, którego muzyki był admiratorem. W *Rozmowach z Michelem Manollem* konstatował:

Sądzę, że w kwestii pisania zaszedłem dość daleko w tworzeniu własnego stylu, a jeśli chodzi o kompozycję i wykonanie, chciałem przede wszystkim usunąć pojęcie czasu, co sprawiło, że w kompozycji wykorzystałem teorię względności Einsteina, a w wykonaniu – technikę Jana Sebastiana Bacha (Cendrars 1965: 574)<sup>10</sup>.

Zamierzeniem poety było ujęcie rzeczywistości w jej absolutnych rozmiarach, rozbicie i opanowanie przestrzeni. Zestawiając na jednej płaszczyźnie różne kody: słowo, obraz i dźwięk, Cendrars podważył materialne granice wszechświata, a łącząc rzeczywistość i marzenie senne, objął go w całej jego pełni. Dzięki symultanicznemu zestawieniu poetyckich obrazów utworu, poecie udało się otworzyć przed czytelnikiem ogromne przestrzenie świata, wywołując przy tym wrażenie podróży z nim. Wyszedłszy z założeń awangardowych nurtów w sztuce, Cendrars przekroczył pierwszą zasadę prostej imitacji rzeczywistości, aby w bogatych i barwnych wizjach dać ujście niczym nieskrępowanej wyobraźni. Zjawisko symultaniczności, prędkość, ciągły ruch stały się strukturalnymi elementami poematu podróży. Poeta skonstruował nowy rodzaj języka poetyckiego, łączącego tekst i obraz w jedną, znaczącą całość, a tym samym stworzył dzieło nowatorskie.

<sup>10</sup> Przekład własny za: „Je crois qu'au point de vue écriture, je suis allé assez loin dans mon écriture à moi, et au point de vue composition et exécution, j'ai surtout voulu supprimer la notion du temps, ce qui m'a fait dire que dans la composition je tenais compte de la relativité d'Einstein et dans l'exécution de la technique de Jean-Sébastien Bach”.

## Źródła cytowań

- APOLLINAIRE, GUILLAUME (1914), 'Simultanéisme-librettisme', *Les Soirées de Paris*: 25, ss. 322-325.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME (1991), 'L'Esprit nouveau et les poètes', w: Pierre Caizergues, Michel Décaudin (red.), *Œuvres en prose complètes*, t. II, Paris: Gallimard, ss. 943-954.
- BARZUN, HENRI-MARTIN (1912/2018), *L'ère du drame: essai de synthèse poétique moderne*, Paris: Figuière Forgotten Books.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1998), *Malarz życia nowoczesnego*, przekł. Joanna Guze, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- BRICHE, LUCE (2005), *Blaise Cendrars et le livre*, Paris: Improviste.
- CENDRARS, BLAISE (1913a), 'La Prose', *Der Sturm*: 4 (184-185), s. 127.
- CENDRARS, BLAISE (1913b), 'Lettre à André Salmon', w: Antoine Sidoti (red.), *Genèse et dossier d'une polémique. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France, Blaise Cendrars–Sonia Delaunay, novembre–décembre 1912–juin 1914*, Paris: Lettresmodernes, ss. 58-59.
- CENDRARS, BLAISE (1919), 'Hommage à Guillaume Apollinaire', *SIC*: 4 (39), ss. 286-287.
- CENDRARS, BLAISE (1962), *Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji*, przekł. Adam Ważyk, w: Blaise Cendrars, *Poezje*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 45-62.
- CENDRARS, BLAISE (1965), 'Blaise Cendrars vous parle. Entretien avec Michel Manoll', w: Hugues Richard (red.), *Oeuvres Complètes*, tome 8, Paris: Denoël, ss. 323-770.
- CENDRARS, BLAISE (1969), *Inédits Secrets*, Paris: Club Français du Livre.
- CENDRARS, BLAISE (1977), 'Lettre à Victor Smirnoff', *Lettres Modernes*: 169, ss. 37-38.
- CENDRARS, BLAISE (1986), *Dix-neuf poèmes élastiques*, Paris: Klincksieck.
- CENDRARS, BLAISE (2001a), 'Peintres', w: Claude Leroy (red.), *Poésies complètes*, Paris: Denoël, ss. 52-80.
- CENDRARS, BLAISE (2001b), 'Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France', w: Claude Leroy (red.), *Poésies complètes*, Paris: Denoël, ss. 17-34.
- CENDRARS, BLAISE (2002), 'Dziewiętnaście wierszy elastycznych', przekł. Kazimierz Brakoniecki, *Literatura na Świecie*: 10-11-12, ss. 375-377.

- CENDRARS, MIRIAM (2006), *Blaise Cendrars. La Vie, le Verbe, l'Écriture*, Paris: Denoël.
- CHEFDOR, MONIQUE (1976), 'Cendrars et le simultanéisme', *Europe*: 566, ss. 24-29.
- FRIEDRICH, HUGO (1978), *Struktura nowoczesnej liryki*, przekł. Elżbieta Feliksiak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GORCEIX, PAUL (1983), 'Introduction', w: Maurice Maeterlinck, *Serres Chaudes*, Paris: Gallimard.
- HEINSTEIN, JÓZEF (1991), *Literatura francuska XX wieku*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe.
- PEIPER, TADEUSZ (1979), *Pisma wybrane*, oprac. Stanisław Jaworski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- PERLOFF, MARJORIE (2002), 'Profond aujourd'hui', *Literatura na Świecie*: 10-11-12, ss. 375-377.
- POUPON, MARC (1969), *Apollinaire et Cendrars*, Paris: Lettresmodernes n°103.
- SIDOTI, ANTOINE (1987), *Genèse et dossier d'une polémique. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France, Blaise Cendrars–Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914*, Paris: Lettresmodernes n°224.
- TAYLOR-HORREX, SUSAN (1987), 'Cendrars, Delaunay et le simultanéisme', w: Jean-Carlo Flückinger (red.), *L'encrier de Cendrars*, Berne: Actes du Colloque du Centenaire, ss. 209-217.
- THIBAUT, JEAN-FRANÇOIS (1978), 'Simultanéisme et poésie: *La Prose du Transsibérien*, poème visuel', w: Jean-Carlo Flückinger (red.), *French literature series*, Santa Barbara: University South Carolina.
- WAŻYK, ADAM (1962), 'Wstęp', w: Blaise Cendrars, *Poezje*, przekł. Adam Ważyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.



# Dekonstrukcja „nie-miejsca” w *Żółtej Strzale* Wiktora Pielewina

MAGDALENA OCHNIAK

Uniwersytet Jagielloński  
magdalena.ochniak@uj.edu.pl

## Wprowadzenie

Motyw wędrowki, podróży czy też drogi jest jednym z najstarszych toposów obecnych w literaturze od tysiącleci, by wymienić chociażby *Odyseję* czy *Księgę Wyjścia*. Jak przypomina historyk i teoretyk literatury Wojciech Tomasik: „literatura od wieków sięgała po metaforę drogi, usiłując wyrazić trudy ludzkiego bytowania. [...] Droga, podróż, peregrynacja, w różnych ujęciach kompozycyjnych i tonacjach stylowych, symbolizowały człowieka, którego życie jest uporczywym dążeniem do odległych lub nieosiągalnych celów” (Tomasik 2007: 18).

Droga, którą bohaterowie fizycznie pokonują, bywa niejednokrotnie obrazem wykorzystywanym do wyrażania w utworze literackim problematyki bycia doświadczonym przez los czy też przeżywania własnej drogi życiowej w kontekście przeszkód i wyzwań, dzięki którym człowiek się doskonali. Symbolicznie nacechowane są zwłaszcza dwa punkty tej drogi: jej początek i koniec, traktowane jako miejsca dostrzegalnej metamorfozy bohatera, który dojrzewa, staje się mądrzejszy, zdobywa jakieś ważne umiejętności lub odzyskuje coś, co wcześniej utracił.

Na przestrzeni wieków ludzie przemierzali i tę dosłowną, i tę metaforyczną drogę za pomocą coraz to doskonalszych środków lokomocji. Z biegiem czasu piesze wędrowki zastąpiły podróże pojazdami ciągniętymi przez zwierzę-

ta, a następnie funkcję koni przejęły te mechaniczne. Wraz z rozwojem techniki – zarówno w świecie rzeczywistym, jak i w fikcyjnym, literackim uniwersum – pojawiła się kolej żelazna. Jak nie bez racji zauważa cytowany już polski badacz: „w latach 40. XIX w. literatura odkryła kolej. I wkrótce przekonała się, że scenerię dróg żelaznych można wykorzystać do mówienia o kondycji ludzkiej” (Tomasik 2007: 17). Wtórzy mu Tadeusz Klimowicz, twierdząc, że pojawienie się lokomotywy parowej otworzyło nowy rozdział w filozoficzno-artystycznych dziejach podróży: „wędrówkę w nieznanne, wędrówkę bez celu zastąpił precyzyjny rozkład jazdy, wykluczający najczęściej element przygody i ryzyka” (Klimowicz 1992: 55). W świadomości autorów i czytelników pociągi są więc obecne od ponad stu pięćdziesięciu lat, czyli wystarczająco długo, by na trwałe wejść do palety motywów literackich, lecz zarazem nie na tyle długo, by wyczerpać kryjący się w nich potencjał.

Topos pociągu – czy też konkretniej, kolei żelaznej – był przez dziesięciolecia i nadal pozostaje motywem niezwykle nośnym i popularnym w literaturze rosyjskiej. Można tu wymienić długą listę utworów: lirykę Wiktora Niekrasowa (*Kolej żelazna* 1864), Aleksandra Błoka (*Na kolei* 1910) czy Borysa Pasternaka (*W porannych pociągach* 1943; *Doktor Żywago* 1957), prozę Lwa Tołstoja (*Anna Karenina* 1887; *Sonata Kreuzerowska* 1889), Borysa Pilniaka (*Nagi rok* 1921), Leonida Leonowa (*Złodziej* 1928), Andrieja Płatonowa (*W świecie pasji i piękna* 1937; *Powrót* 1946), Władymira Nabokowa (*Maszeńka* 1926; *Splendor* 1932), Wieniedikta Jerofiejewa (*Moskwa–Pietuszki* 1970), Saszy Sokołowa (*Szkola dla głupków* 1984), Anatolija Pristawkina (*Nocowała ongi chmurka złota* 1987) czy Natalii Kluczariowej (*Wagon: Rosja* 2008). Wskazać można tutaj jeszcze wiele utworów, również z literatury polskiej<sup>1</sup> i światowej<sup>2</sup>. W poetyce licznych, klasycznych już, dzieł pociąg to jednak nie tylko podstawowy środek lokomocji, lecz także miejsce akcji oraz – a może przede wszystkim – metafora ludzkich losów.

Od momentu, gdy kolej żelazna zagościła na ziemiach rosyjskich i w tejże literaturze, zmieniało się podejście do niej, a wraz z nim spektrum przed-

<sup>1</sup> Spośród licznych tekstów można tu wymienić następujące: *Listy z podróży do Ameryki* Henryka Sienkiewicza (1876), *Szalona lokomotywa. Sztuka bez tezy w dwóch aktach z epilogiem* Stanisława Ignacego Witkiewicza (1923), *Parowóz* Władysława Broniewskiego (1946), *Dworzec w Monachium* Stanisława Dygata (1973) i inne.

<sup>2</sup> Należą do nich choćby: *Bestia ludzka* Emila Zoli (1890), *W tunelu* Franza Kafki (1917), *Pociągi pod specjalnym nadzorem* Bohumila Hrabala (1965), *Pociąg śmierci* Alistaira MacLeana (1989), *Alef* Paulo Coelho (2010) i inne.



stawień z nią kojarzonych. W wielu utworach można dostrzec obawę przed gwałtownie następującym rozwojem techniki, symbolizowanej przez hałaśliwy parowóz (łączony nieraz z nieczystą, diabelską siłą), ale i zachwyt nad geniuszem człowieka, który stworzył tak doskonały mechanizm, pomagający pokonywać rozległe przestrzenie. Czasem kojarzono również pociąg z narodzinami ruchów rewolucyjnych czy machiną propagandową; pojawiały się też pociągi, pod których kołami ginęli bohaterowie, widmo śmierci nadciągało także wraz z pancernymi składami lat wojennych i eszelonami, wiozącymi transporty zesłańców. Topos pociągu, jak się wydaje, nigdy nie był w literaturze rosyjskiej motywem neutralnym semantycznie.

### *Żółta Strzała* – przestrzeń i figuratywność

Daleki od wspomnianej neutralności jest topos pociągu występujący w *Żółtej Strzale* Wiktora Pielewina (2007). W tym utworze pociąg nie jest wyłącznie miejscem akcji, środkiem transportu, pełniącym jedynie rolę rekwizytu, dekoracją, na tle której rozgrywa się wartka intryga (jak chociażby u Agaty Christie w *Morderstwie w Orient Expressie*). Utwór można bowiem określić mianem rozbudowanej metafory (lub gry z konwencją), a zamiast utrwalonej nazwy gatunkowej **opowieść**, użyć raczej terminu **przypowieść filozoficzna**. Na poziomie fabularnym w tekście zostaje bowiem zrelacjonowany krótki epizod z życia młodego człowieka o imieniu Andriej, zaś na poziomie sensów naddanych jest to opowieść o sensie życia i wpływie człowieka na własny los<sup>3</sup>.

Tytułowa *Żółta Strzała* jest pociągiem pędzącym od niepamiętnych czasów przed siebie ze wschodu na zachód po nieznanym szlaku kolejowym. Skład jest tak długi, że nie widać jego początku ani końca. Bohater stwierdza to, stojąc na dachu pociągu: „Nie było widać ani początku ani końca [...] – linia wagonów wyginała się kilka razy w polu widzenia i dochodziła w obie strony do horyzontu” (Pielewin 2007: 217). *Żółta Strzała* nawiązuje swoją nazwą do – kursującego od lat trzydziestych XX wieku aż do czasów obecnych – nocnego pociągu „Czerwona strzała” (na trasie Petersburg–Moskwa–Petersburg), w dziejach Rosji wyjątkowego – urósł on bowiem przez lata do rangi symbolu

<sup>3</sup> Warto podkreślić, że imię głównego bohatera, Andriej, można traktować jako znaczące, bowiem greckie *aner* oznacza „człowiek, mężczyzna, taki jak mężczyzna”. Andriej może być więc traktowany jako symboliczny przedstawiciel całego rodzaju ludzkiego.

państwa rosyjskiego. Jednak o ile do tego realnie istniejącego pociągu pasażerowie na petersburskim dworcu mogli wsiąść i opuścić go po dziesięciu godzinach nocnej jazdy<sup>4</sup>, o tyle pociąg, którym podróżują bohaterowie Pielewina, nie ma znanego miejsca odjazdu, czasu podróży, przystanków czy stacji docelowej. Nie wiemy, skąd wyruszył i dokąd zmierza; brak także wiedzy o tym, jak długo trwa podróż.

Co więcej, w wypadku tego utworu czytelnik nie od razu orientuje się co do tych nietypowych właściwości miejsca akcji. Przestrzeń pociągu w utworze Pielewina nie jest bowiem „dana” w całości – wyłania się z opisu powoli, wraz z pojawianiem się kolejnych szczegółów topograficznych. Narracja prowadzona jest tak, by nie wyjawiać od początku najważniejszego detalu poetyki utworu<sup>5</sup> (typ przestrzeni, typ postaci i tym podobnych). Jego poznanie, następujące nieraz dopiero po zakończeniu lektury, demontuje i rozbija obraz utworu misternie złożony w toku narracji w świadomości czytelnika.

W opowieści *Żółta Strzała* autor początkowo lokuje zarówno bohatera, jak i odbiorców w przestrzeni nienacechowanej. Jakby skąpiąc rozbudowanego opisu miejsca, niczym rysownik, kilkoma pociągnięciami ołówka daje ledwie zarys miejsca, w którym rozgrywa się akcja. Andriej budzi się rano, z korytarza dobiegają go głosy osób stojących w kolejce do łazienki, na sąsiedniej kanapie pochrapuje współlokator. Bohater po porannej toalecie idzie na śniadanie, zajmuje miejsce przy oknie, przy tym samym, co zawsze, restauracyjnym stoliku. Tak skąpym opisem miejsca akcji pisarz zwodzi wyobraźnię czytelnika. Można odnieść wrażenie, że to rzeczywistość rosyjska lat dziewięćdziesiątych XX wieku, a postać funkcjonuje w przestrzeni typowego postsowieckiego mieszkania komunalnego ze wspólną kuchnią i łazienką oraz poszczególnymi pokojami zamieszkanymi przez kilku niespokrewnionych lokatorów.

Dopiero zdarzenie opisane pod sam koniec drugiego z trzynastu rozdziałów, które staje się punktem zwrotnym w życiu bohatera, pokazuje czytelnikowi, że błędnie rozpoznał miejsce akcji. Andriej, wiedziony dziwnym impulsem, idzie bowiem z wizytą do swojego przyjaciela Chana i zadaje mu

<sup>4</sup> Podobnie ma się rzecz w wypadku podróży najdłuższą linią kolejową na świecie, czyli Koleją Transsyberyjską: podróżny dociera na miejsce przeznaczenia po sześciu dniach, pokonując ponad dziewięć tysięcy kilometrów oraz osiem stref czasowych.

<sup>5</sup> Jest to chwyt niejednokrotnie wykorzystywany przez Pielewina w innych utworach prozatorskich z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, takich jak *Samotnik i Sześciopalczy* (1990), *Nika* (1992), *Zygmunt w kawiarni* (1993) czy *Życie owadów* (1993).

proste pytanie dotyczące monotonii ich życia: „Myślałeś kiedyś o tym, gdzie się podziało ostatnich pięć lat?” (Pielewin 2007: 178). Po tych słowach Andrieja, Chan brutalnie chwyta go za kołnierz, gwałtownie nim potrząsa, jakby chciał go obudzić z głębokiego letargu i odpowiada pytaniem na pytanie: „Gdzie jesteście? Co teraz słyszysz? [...] Co to jest żółta strzala?” (Pielewin 2007: 179) i odwraca Andrieja twarzą do okna. Ów, spojrzawszy w tamtą stronę, widzi korony drzew przesuwane się za oknem z szaleńczą prędkością i wtedy nagle przypomina sobie: „Żółta Strzala to pociąg, który zmierza do zrujnowanego mostu. Pociąg, którym jedziemy” (Pielewin 2007: 180). Od tej pory Andriej staje się jednym z niewielu podróżujących pociągiem ludzi, którzy posiadli tajemnicę swojego istnienia, a w zasadzie odzyskali utraconą wiedzę na ten temat. Co ważne, rozdziały numerowane są wstecznie: od dwunastego do zerowego, a zabieg ten przypomina odliczanie do startu lub do oczekiwanej na końcu katastrofy.

### Pociąg jako nie-miejsce

Posiłkując się terminologią teoretycznoliteracką, aby nazwać przestrzeń pociągu, w której rozgrywają się wydarzenia tej powieści, z powodzeniem można użyć terminu **nie-miejsce** zaproponowanego przez Marca Augé (2010). Ów francuski antropolog kultury stwierdza, że jedną z podstawowych właściwości użytkownika nie-miejsca jest utrata tożsamości:

Podczas gdy to tożsamość jednych i innych tworzyła „miejsce antropologiczne” – poprzez wspólnotę języka, punkty orientacyjne w krajobrazie, niepisane reguły *savoir-vivre*’u – nie-miejsce tworzy tożsamość podzielaną pasażerów, klientów, niedzielnych kierowców. [...] Przestrzeń nie-miejsca pozbawia tego, kto do niej wkracza, zwykłych uwarunkowań. Jest już tylko tym, co przeżywa pasażer, klient, kierowca. [...] Przestrzeń nie-miejsca nie tworzy ani szczególnych tożsamości, ani relacji, lecz samotność i podobieństwo (Augé 2010: 69-71).

Bohater powieści Pielewina istotnie czuje się samotny w świecie, którego właściwości na powrót odkrył. Uświadomiwszy sobie, że rozpędzony pociąg zmierza w stronę zburzonego mostu, szuka sposobu, by wysiąść z niego, zanim ten rozbije się na dnie przepaści. Andriej nie zdaje sobie początkowo sprawy z tego, w jak osobliwej przestrzeni funkcjonuje. Przestrzeń ta zawłaszczyła życie

człowieka, przeistoczyła go w „pasażera”, hipnotyczny stukot kół odebrał mu jasność myślenia. Ekspansja tego nie-miejsca jest tak znacząca, że tematyka pociągowo-kolejowa przenika, zawłaszcza, infekuje także inne elementy rzeczywistości i dyskursy, zmienia rzeczywistość w dziwny surrealistyczny kolejowy amalgamat.

Narrator, opisując niebo widoczne z okien pociągu, stwierdza: „ranek był pochmurny – zamiast nieba w górze wisiła równa szara płaszczyzna, podobna do sufitu w korytarzu, tylko bez otworów wentylacyjnych” (Pielewin 2007: 231). Pasażerowie pociągu kibicują oczywiście piłkarskiej drużynie Lokomotiw, śpiewają piosenkę kultowej rosyjskiej grupy rockowej Akwarium pod znamienym tytułem *Płonący pociąg*, czytają tom wierszy Borysa Pasternaka *W porannych pociągach* lub gazetę „Kolej”, piją wódkę o nazwie Kolejowa specjalna, zaś obraz wybitnego radzieckiego malarza z pierwszej połowy XX wieku, Aleksandra Dejneki, zatytułowany *Przyszli lotnicy*, zyskuje w utworze miano *Przyszli kolejjarze*. Z głośników w przedziałach i na korytarzach słychać ponadto wiersze<sup>6</sup>, piosenki<sup>7</sup> i audycje o tematyce kolejowej.

Zgoda na tę dysfunkcyjną rzeczywistość, a raczej jej niema akceptacja, powoduje, że człowiek przeistacza się w pasażera. Zapomina, że można żyć inaczej. Tę właściwość Chan, przyjaciel Andrieja, wyjaśnia w następujący sposób:

Po prostu na jakiś czas stałeś się pasażerem. [...] Normalny pasażer [...] nigdy nie rozpatruje siebie w charakterze pasażera. Albowiem jeśli o tym wiesz, to już nie jesteś pasażerem. Im nigdy nie przyjdzie do głowy, że z tego pociągu można wysiąść. Dla nich nie istnieje nic, prócz pociągu. [...] Nie rozumieją nawet tego, że jadą pociągiem. [...] Przestali słyszeć nawet stukot kół. [...] Zapamiętaj sobie: kiedy człowiek przestaje słyszeć stukot kół i zgadza się jechać dalej, staje się pasażerem (Pielewin 2007: 181-183).

Bohaterowie opowieści tracą więc człowieczeństwo na rzecz bycia pasażerami, którym jest wszystko jedno, w jakich warunkach mieszkają i jaka czeka ich

<sup>6</sup> Wiersz dobiegający z głośników brzmi następująco: „W pietrogradzki ranek, deszczami zamglony/ Hen donikąd odjeżdżały eszelony” – jest to przeróbka jednego z utworów Aleksandra Błoka.

<sup>7</sup> W wagonie restauracyjnym muzyka odtwarzana jest z kasety; na jej końcu nagrany jest urywający się w połowie *Bridge Over Troubled Waters* duetu Simon & Garfunkel. Przerwana w połowie piosenka o moście nad wzburzoną wodą brzmi jak złowroga przepowiednia dalszych losów „mieszkańców” pociągu.

przyszłość; rezygnują z prawa do własnej przestrzeni na rzecz bytowania w przestrzeni wspólnej, a zatem niczyjej. Rosyjska badaczka, Tatiana Markowa (2004), oceniając sposób kreowania świata w utworach Pielewina, stwierdza, że typowym dla niego zabiegiem jest konstruowanie „antyprzestrzeni”. Zdaniem Markowej, świat tekstów Pielewina zbudowany został według tego samego schematu z typowych, choć zmieniających się, wariantywnych detali. Podstawowymi elementami konstrukcyjnymi tego świata są obrazy-koncepty: „klatka” (cela, więzienie, ślepy zaułek) oraz „korytarz” (tunel, winda, szyb, metro, podziemie). Połączone ze sobą, tworzą zamkniętą, wyraźnie ograniczoną (obrysowaną) liniami zakazów nieludzką „antyprzestrzeń” bez wyjścia (Markowa 2004: 45).

Ruch, kojarzony zazwyczaj z pociągiem, jest tu w istocie bezruchem. Nie ma więc w tym wypadku zastosowania teza Michela Foucaulta, który w eseju o heterotopiach pisał: „pociąg jest niezwykłą wiązką relacji, ponieważ jest czymś, dzięki czemu można się przemieszczać, czymś przez co można przejść z jednego punktu do drugiego, i jest też czymś, co przejeżdża [obok nas – M.O.]” (Foucault 2005: 119-120). Tutaj podróż pociągiem nie jest zapowiedzią rychłej zmiany, lecz raczej gwarancją powtarzalności i monotonii. Można nawet odnieść wrażenie, iż ów pociąg porusza się po torach, które są zamkniętym kołem opasującym świat.

Wspólna, niczyja, tymczasowa, tranzytywna przestrzeń, za jaką zwykle się uważa wagon pociągu, tutaj nabiera cech przestrzeni statycznej. Pasażerowie tę przestrzeń oswajają, udomawiają, zamieszkują (zachowując, rzecz jasna, hierarchię obowiązującą „na łędzie”). Są tu więc – jak lepsze i gorsze dzielnice w miastach – wagony, w których mieszkają ludzie z różnych warstw społecznych. Znajdują się też w pociągu wagony ekskluzywne, gdzie mieszczą się tylko trzy przedziały, a każdy z nich ma osobną wannę, oraz wagony, gdzie niebezpiecznie się pojawić nawet za dnia:

[...] z każdym wagonem na wschód korytarze „miejscówek” robiły się coraz bardziej zapuszczone, a zasłonki oddzielające nabite ludźmi pomieszczenia od przejścia – coraz brudniejsze i brudniejsze. W tych okolicach było niebezpiecznie nawet rano. Czasem musieli przelazić przez pijanych albo ustępować drogi tym spośród nich, którzy nie zdążyli jeszcze paść i zasnąć (Pielewin 2007: 193).

W tej, zdawałoby się, za ciasnej na wszystko, zbyt ograniczonej przestrzeni pociągu ludzie żyją, pracują, oddają się rozrywkom, zakładają rodziny, swój przedział nazywają „domem”. Ruch pociągu nie generuje tu jednak żadnych

pozytywnych metamorfoz. Monotonia życia wewnątrz pociągu jest zaprzeczeniem jego podstawowej idei: przyspieszenia, usprawnienia podróżowania, tymczasowości i etapowości podróży, przemieszczania się jako dynamiki przynoszącej zmianę. Co więcej, w trakcie lektury odnosi się wrażenie, że im dłużej i szybciej przemieszcza się pociąg, tym większa stagnacja panuje w środku.

### Uciec z pociągu Pielewina

Dla Andrieja od chwili, gdy poznaje prawdę o egzystencji w pociągu i zbliżającej się katastrofie, najważniejszym celem staje się jego opuszczenie. Bohater mówi sam do siebie: „chcę wysiąść z tego pociągu żywy. Wiem, że to niemożliwe, ale tego chcę, bo chcieć czegoś innego to po prostu szaleństwo” (Pielewin 2007: 198).

Temu celowi podporządkowuje Andriej wszystkie swe działania: wyskoczyć z pędzącego pociągu nie jest bezpiecznie, możliwość zatrzymania go nie wydaje się realna, a drzwi, przez które – jak by się wydawało – można pociąg opuścić, są ciągle zamknięte, zaś klucza pilnie strzeże konduktor. Nawet śmierć nie jest wystarczającym powodem dla otwarcia drzwi pociągu: w tym wypadku pogrzeb człowieka przybiera osobliwą formę, bo oto zwłoki są rytualnie wyrzucane z okna. Ta dość makabryczna procedura wyraźnie kategoryzuje przestrzeń po „tej” i „tamtej” stronie okna. Tu – w pociągu – jest życie, tam – za oknem – śmierć.

W tym przekonaniu utwierdza bohatera rozmowa matki z dzieckiem, usłyszana przypadkowo przez Andrieja, stojącego na korytarzu i obserwującego tłum żałobników uczestniczących w pogrzebie:

— Mamo – spytała nagle – co tam jest?

— Gdzie tam? – zapytała mama.

— Tam – powiedziała dziewczynka i stuknęła pięścią w szybę.

— Tam-tam – z pogodnym uśmiechem odrzekła mama.

— A kto tam jeszcze jest?

— Są tam jeszcze bogowie i duchy – powiedziała mama – ale nikt ich nigdy nie widział.

— A ludzie tam nie żyją? – spytała dziewczynka.

— Nie – odparła mama. – Ludzie tam nie żyją. Ludzie tam jadą w pociągu.

— A gdzie jest lepiej – spytała dziewczynka – w pociągu czy tam?

- Nie wiem – rzekła mama. – Nie byłam tam.
- Ja chcę tam – oznajmiła dziewczynka i postukała palcem w szybę.
- Cierpliwości. Matka westchnęła gorzko. – Jeszcze tam trafisz (Pielewin 2007: 202).

Dziewczynka, która jeszcze nie zmieniła się w pasażerkę, zadawszy proste, naiwne, dziecięce pytanie, co jest po „tamtej” stronie, dowiaduje się, że „tam” nie ma życia, jest tylko śmierć. W przywołanym cytacie ważne jest jednak to, że pasażerami ludzie się nie rodzą, lecz stają się nimi z biegiem czasu. Monotonność życia zmusza ich do tej przemiany.

Warto też zwrócić uwagę, jak opisywany jest w omawianym utworze typowy widok rysujący się za oknami pociągu:

[...] o kilka metrów za oknem pędziła niekończąca się ściana drzew. Zazwyczaj takie pasy zieleni zasłaniały widok na kilka godzin, a czasem i dni, i można było tylko patrzeć na pasmo trawy między pociągiem a drzewami, wypatrując przedmiotów wyrzuconych kiedyś z przejeżdżających tu wagonów *Żółtej Strzały*. [...] Najwięcej zalegało oczywiście pustych butelek. [...] Lżejsze puszkę po piwie znosił prąd powietrza i zazwyczaj nie odlatywały od wagonu tak daleko. [...] w jednym miejscu z niewielkiego bagienka sterczał świeżo wbity w błoto obraz w ogromnej złotej ramie [...]. W innym miejscu, mniej więcej kilometr za obrazem, mignął rozbity przy upadku niklowany samowar. W pobliżu niego zaś leżała wspaniała skórzana waliza, na której siedziała duża tłusta wrona. Wszędzie bieleły jasne plamy zużytych prezerwatyw – zresztą czasem prezerwatywę można było pomylić z niewielką kością, na przykład obojczykową, a kości poniewierało się w trawie prawie tyle co butelek. Szczególnie wiele było czaszek – pewnie dlatego, że okazały się zbyt ciężkie dla drobnych gryzoni, a większe zwierzęta bały się podchodzić blisko do łoskoczącej żółtej ściany. Niektóre czaszki, całkiem stare, były wypolerowane do kredowej białości przez deszcze i wiatr, a na świeższych pozostały jeszcze włosy i strzępki ciała (Pielewin 2007: 231-233).

Obserwując przez szereg godzin, dni i lat taki krajobraz za oknami, nie trudno uwierzyć, że pasażerowie, czyli mieszkańcy pociągu, nie myślą nawet o tym, by go opuścić. Więcej nawet, gdyż nie wszyscy pasażerowie w ogóle wyrażają jakiegokolwiek zainteresowanie tym, co się dzieje za oknami pociągu, skupiając swą uwagę głównie na „wagonowej” rzeczywistości. Dla większości z nich, podobnie jak dla matki małej dziewczynki, spojrzenie przez okno przypomina zaglądnienie w oczy śmierci. Co prawda przez wspomniane tu okna część osób wydostaje się od czasu do czasu na dach pociągu, jednak cel tych



eskapad nie jest do końca jasny. Można przypuszczać, że pasażerowie robią to po prostu z nudów. Nie jest to na pewno droga ucieczki z pociągu:

Andriej miał wątpliwości, czy ludzie, których spotyka na dachu, włączą nań w jakimś konkretnym celu. On sam takiego celu nigdy nie miał i niczego się po tych spacerach nie spodziewał. Co prawda Chana poznał właśnie tutaj. [...] Później Chan powiedział, że wyłączenie na dach nie tylko jest bez sensu, ale wręcz szkodliwe, jako że tam człowiek jeszcze bardziej oddala się od możliwości opuszczenia pociągu naprawdę – ale mimo to nadal tu przychodzili po prostu po to, by chociaż na jakiś czas porzucić obrzydłą przestrzeń powszechnego życia i śmierci (Pielewin 2007: 216-217).

Zatem wyjście poza granice wyznaczone przez ściany pociągu utożsamiane jest ze śmiercią lub otarciem się o nią. Dlatego też Andriej, wyslizgując się przez okno w toalecie na dach wagonu, za każdym razem czuje pewien niepokój:

[...] za każdym razem na kilka sekund ogarniał go lęk. W książkach okultystycznych, które sprzedawano przed wejściem do restauracyjnego, procedura ta przedstawiona była w sposób bardzo zawikłany i tajemniczy... Najprostszym eufemizmem tego, co się działo, było wyrażenie „rytualna śmierć”. W pewnym sensie tak też było naprawdę – to samo działo się ze zmarłym, którego wysuwano przez okno, by go zrzucić na nasyp (Pielewin 2007: 214-215).

Główni bohaterowie często obserwują świat przez **zamknięte** okna. To dość wyraźny sygnał, że szyba okienna jest granicą między tym i tamtym światem, okna nie służą bowiem nawet do tego, by je po prostu otworzyć i przewietrzyć wagon, choć co najmniej kilkakrotnie w utworze pada stwierdzenie, że powietrze jest nieświeże, szyby są brudne, a podłoga zapluta. Co więcej, nawet drzwi wejściowe do pociągu, przez które można by go w zwykły sposób opuścić, są ustawicznie zamknięte, a jedyny klucz posiada konduktor i nie rozstaje się z nim ani na chwilę. Aby wysiąść z pociągu, przerwać tę niekończącą się podróż, należy nie tylko zdobyć klucz, ale i sprawić, by pociąg się zatrzymał.

Trudno jednak udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy bohaterowi udaje się „wysiąść z tego pociągu żywym”. Zakończenie utworu można bowiem uznać za niejednoznaczne, jako że klamrę kompozycyjną stanowi scena przebudzenia bohatera ze snu. I o ile czytelnik ze spokojem przyjmuje ją na początku, jako że od tego momentu akcja utworu zaczyna się rozwijać, o tyle końcowa scena wywołuje zaskoczenie:



[Andriej – M.O.] w tej samej sekundzie zrozumiał, że nie stoi w pustym korytarzu pociągu, tylko leży na kanapie w swoim przedziale i śni mu się sen. Zaczął się budzić [...]. Coś było nie tak. Coś się stało, kiedy Andriej spał. Wstał z kanapy, potrząsnął głową i nagle zrozumiał, że wokół panuje ogłuszająca cisza. Koła już nie stuknęły. [...] Pociąg stał (Pielewin 2007: 238-239).

Zatrzymaniu ulega tu cała czasoprzestrzeń. Andriej wychodzi z przedziału, z kieszeni zastygłego w bezruchu konduktora wyciąga klucz do drzwi, otwiera je i wysiada z pociągu, który zaraz potem rusza. Bohater odchodzi w stronę horyzontu, zaś czytelnik pozostaje z nierozstrzygniętą wątpliwością, co właściwie w życiu bohatera było jawą, a co snem. Nie wiadomo bowiem, które z przebudzeń przenosiło bohatera w przestrzeń realnego życia, które zaś działało się we śnie czy może nawet było znakiem śmierci.

Podobnie trudno rozstrzygnąć, czym było przekroczenie progu pociągu: wejściem w nowe życie czy raczej właśnie w śmierć. Za drugą z opcji przemawiałby fakt, iż bohater wysiada z pociągu z pustymi rękami, zostawia dobra doczesne wiedząc, „że żadna z rzeczy, które zostały w leżącej pod kanapą walizce teraz mu się nie przyda” (Pielewin 2007: 240). Za słusznością pierwszej z opcji przemawia zaś ostatnie zdania utworu, kiedy to Andriej opuszcza pociąg, odwraca się od niego i rusza przed siebie. Wkrótce czuje pod stopami asfaltową drogę, a zamiast łoskotu kół, słyszy coś, czego nigdy dotąd nie doświadczył – cichy odgłos własnych kroków. Otwarta przestrzeń, widoczna aż po horyzont, może więc być zapowiedzią nowego etapu w życiu bohatera, nowej podróży na innych niż dotychczas zasadach.

## Źródła cytowań

- AUGÉ, MARC (2010), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przekł. Roman Chymkowski, Wojciech J. Burszta, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- FOUCAULT, MICHEL (2005), 'Inne przestrzenie', przekł. Agnieszka Rejniak-Majewska, *Teksty Drugie*: 6, ss. 117-125.
- KLIMOWICZ, TADEUSZ (1992), 'Aneks do kolejowego rozkładu jazdy. Motyw pociągu i dworca w literaturze rosyjskiej', *Acta Universitatis Vratislaviensis. Slavica Vratislaviensis LXX*: 1364, ss. 134-147.
- KOTIN, ANDREY (2015), 'Świat na kołach: przestrzeń pociągu jako makieta rzeczywistości artystycznej', w: Janusz Łastowiecki, Kamila Gieba (red.), *Kolej na kolej: pociąg, dworzec, poczekalnia w literaturze i refleksji humanistycznej*, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza UZ, ss. 223-232.
- MARKOWA, TATIANA (2004), 'Metaforicheskoje prostranstvo v prozie V. Pelevina', *Russkaja Rec'*: 5, ss. 44-47 [Маркова, Татьяна (2004), 'Метафорическое пространство в прозе В. Пелевина', *Русская Речь*: 5, ss. 44-47].
- TOMASIK, WOJCIECH (2007), *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- PIELEWIN, WIKTOR (2007), 'Żółta Strzała', w: *Omon Ra i inne opowieści*, przekł. Ewa Rojewska-Olejarczuk, Warszawa: Wydawnictwo WAB.

# **Podróż po nie-miejscu. Wątki tożsamościowe w *Dzikich detektywach* Roberta Bolaña na tle meksykańskiej tradycji literackiej**

ALEKSANDER TROJANOWSKI

Uniwersytet Wrocławski  
aleksander.trojanowski@uwr.edu.pl

## Wprowadzenie

Roberto Bolaño był pisarzem, który żył w wielu krajach, miał się różnych zajęć, przeżył tak charakterystyczne dla XX wieku doświadczenie fascynacji rewolucją i późniejszej utraty złudzeń. Trudno w związku z tym nie zastanawiać się nad znaczeniem tożsamości w jego projekcie literackim. Czytając zaś szkice i opracowania traktujące o nim, warto zauważyć, jak mało w nich studiów z zakresu antropologii literatury. Tymczasem to właśnie w tej perspektywie kategoria tożsamości, będąca tu przedmiotem zainteresowania, może znaleźć swój najpełniejszy wyraz. Antropologia literatury łączy bowiem w swoich analizach to, co literackie z tym, co poza literaturą, czyli z historią, społeczeństwem, kulturą (Burzyńska 2006: 66). Podobnie rzecz ma się z kategorią tożsamości, która mówi o tym, co jednostkowe, ale zawsze w kontekście zbiorowości, która ową jednostkę kształtuje (Zawadzki 2006: 242-243).

Pobieżny ogląd literatury przedmiotu pozwala zauważyć, że za centralne problemy w twórczości Roberta Bolaña uznaje się zwykle inne kwestie. Tak bogata i wielowymiarowa proza niejako sama zachęca badaczy przede wszystkim do studiów nad techniką narracyjną oraz do namysłu nad jej miejscem

w kanonie literatury światowej<sup>1</sup>. Autor niniejszego rozdziału podejmuje więc pewne wątki, które pojawiły się już w odczytaniach Bolaña, ale sproblematyzowane zostały w innych kontekstach<sup>2</sup>. Paradygmat tożsamościowy rzeczywiście wydaje się w pierwszej chwili poboczny, bowiem sama literatura Bolaña konstytuuje się jako negacja dwudziestowiecznych projektów tożsamościowych, które ją poprzedzały. Negacja, ponieważ nie chodzi tu o sam gest ich dekonstrukcji, ale niejako o wykonanie kolejnego kroku, gdy dekonstrukcja została już zakończona – o literacki zarys topografii przestrzeni, która pozostaje. Wydaje się, że ów negatywny aspekt twórczości Bolaña, który określanany tu będzie mianem chronicznego wyobcowania, może zostać uchwycony w pełni jedynie poprzez spojrzenie nań w szerokim kontekście tożsamości. Albowiem wyobcowanie i poszukiwanie utraconej tożsamości to dwa stale powracające problemy meksykańskiej tradycji literackiej, w której sytuuje się analizowana w tym rozdziale powieść. Łączy się z nimi projekt tożsamościowy, którego specyfika rekonstruowana jest w dalszej części wywodu.

Problem wyobcowania, rozumianego jako ślad po dwudziestowiecznych projektach tożsamościowych, w twórczości Bolaña stanowi ogólną koncepcję odczytywania fikcjonalnej podróży, jaką jego bohaterowie odbywają po pustyniach północnego Meksyku w powieści *Dzicy detektywi*<sup>3</sup>. Mówiąc o związkach

<sup>1</sup> Dobrym przykładem przekroju zainteresowań badawczych jest tom zbiorowy Bolaño salvaje (Paz & Faverón 2013), który stanowi jak dotąd jedną z najpoważniejszych prób krytycznego namysłu nad twórczością Bolaña. Jego redaktorzy podzielili książkę na następujące części: „Bolaña percepcja świata Bolaño: su percepción del mundo”, „Polityka [Bolaño: su política]”, „Estetyka [Bolaño: su estética]”, „Genealogia [Bolaño: sus otras genealogías]”. Z kolei za najczęściej komentowane przez badaczy problemy można uznać zło, przemoc i wykorzenienie (Espinosa 2003; Manzoni 2002). Podobną strukturę problemową można zauważyć w szkicach publikowanych w Polsce, mających na celu przybliżenie tej literatury rodzimemu czytelnikowi (Charchalis & Żychliński 2015).

<sup>2</sup> Można znaleźć wiele interpretacji pokrewnych proponowanej w niniejszym rozdziale kategorii wyobcowania i negacji tożsamości. Chris Andrews zaproponował kategorie bezcelowości (*aimlessness*; Andrews 2014: 94) i egzystencji epizodycznych (*episodic lives*; Andrews 2004: 100), wpisując konstrukcję postaci w kontekst psychologii. Z kolei Marcin Sarna umiejscawia ten sam problem w kontekście biograficzno-historycznym, pisząc o wykorzystaniu (*desarraigo*; Sarna 2016: 143). Omawiany problem przekracza zresztą zagadnienia narracji: Zofia Grzesiak problematyzuje go jako przenikającą prozę Bolaña ogólne nastawienie lekturowe w kontekście bloomowskiej kategorii *clinamen* (Grzesiak 2016). Proponowany tu kontekst tożsamości społeczno-kulturowej byłby w tym sensie kolejną próbą rekontekstualizacji pewnej źródłowej i rozpoznanej na innych polach właściwości projektu literackiego Bolaña.

<sup>3</sup> Problem podróży u Bolaña w podobnym kontekście poruszył Arkadiusz Żychliński (2015).

przestrzeni z wyobcowaniem trzeba również przywołać kategorię nie-miejsca, którą zaproponował antropolog Marc Augé (2010). Jak twierdzi ten badacz, współczesny człowiek żyje w przestrzeniach, które – zamiast integrować (jak miejsca) – dezintegrują społeczeństwo, skazując jego członków na życie w samotności (Augé 2010: 64). Nie-miejsce jako pojęcie wydaje się dobrze nazywać wyobrażone przestrzenie literackie w tekstach Bolaña oraz funkcjonowanie wyobcowanych bohaterów w takiej przestrzeni.

Analiza wyobcowania i tożsamości w kontekście przestrzeni będzie podzielona na trzy części, dookreślające przestrzeń mityczną i przestrzeń realizmu magicznego, które razem stanowią kontekst interpretacyjny dla topografii podróży *Dzikich detektywów*. Przestrzeń traktowana jest jako powtórzenie źródłowej topografii mitycznej, która była na różne sposoby przetwarzana w literaturze współczesnej. Akcja powieści *Dzicy detektywi* rozgrywa się przede wszystkim w mieście Meksyk (środkowa część kraju) oraz na północnych pustyniach kraju: z perspektywy historii kultury jest to właśnie terytorium mityczne, pojawia się ono jako miejsce święte w mitologii Azteków, którzy zamieszkiwali te terytoria, współcześnie natomiast zostało wykorzystane jako sceneria meksykańskiej powieści, należących do nurtu realizmu magicznego (Pindel 2004; Mroczkowska-Brand 2009).

### Topografia mityczna

„Dla człowieka religijnego przestrzeń nie jest jednorodna; są w niej rozdarcia, pęknięcia: są fragmenty przestrzeni jakościowo różne od innych” – pisze Mircea Eliade (1970: 53). Miejsce (rozumiane jako przestrzeń święta) przeciwstawione chaosowi tego, co nieznanne, jest kluczowym wątkiem opowieści mitycznych. Związek z tak rozumianym miejscem tworzy tożsamość grupy, o czym przekonuje przywoływany już Augé (2010: 34-49). W wypadku Azteków mitologicznym *axis mundi* była stolica ich państwa, Tenochtitlan, a dokładniej sakralny krąg w jego centrum, okalający Wielką Świątynię (Olko 2010: 119).

Zanim jednak terytorium mogło zostać ustanowione, musiało zostać zdobyte. Aztekowie byli bowiem ludem koczowniczym i na drodze podboju weszli w posiadanie obszarów położonych w środkowym i północnym Meksyku. To wtedy rozpoczęło się twórcze i społeczne działanie mitu – opowieści przekształcającej zbiorowość we wspólnotę oraz terytorium w miejsce. Jak

pisze Eliade, „kosmizacja nieznanymi terytoriów jest zawsze konsekracją: organizując przestrzeń, powtarza się wzorcowe działanie bogów” (Eliade 1970: 62). W wypadku Azteków ten akt powtórzenia miał konkretny, mityczny punkt odniesienia – krainę przodków, Aztlan, „skąd wyruszyli oni w roku Jeden Krzemień, docierając na łodziach na stały ląd i dalej kontynuując wędrówkę pieszo” (Olko 2010: 100). Zatem z terytorium środkowego i północnego Meksyku związane są mity rajy utraconego oraz wędrówki do historycznego miejsca zamieszkania.

Na topografię powieści *Dzicy detektywi* można spojrzeć jako na powtórzenie topografii mitycznej. Żeby pokazać, w jaki sposób mit przenika do prozy Bolaña, trzeba jednak omówić renesans mitologii prekolumbijskich we współczesnej literaturze meksykańskiej, ze szczególnym uwzględnieniem realizmu magicznego jako kontekstu dla omawianej powieści i zarazem istotnego punktu odniesienia dla całej najnowszej prozy hispanoamerykańskiej, tworzonej w opozycji do jego założeń estetyczno-filozoficznych (Pindel 2004: 214).

Realizm magiczny – powszechnie znany i lubiany gatunek, kojarzony z tak zwanym *boomem* prozy hispanoamerykańskiej w latach sześćdziesiątych XX wieku, choć z pewnością nieograniczający się do literatury tego kręgu kulturowego (Mroczkowska-Brand 2009) – był w swoim czasie obiektem zaciekłych polemik teoretycznych, które nie przyniosły jasnych i ostatecznych wniosków, a wręcz przeciwnie – pozostawiły przede wszystkim niejasności, wątpliwości i niedopowiedzenia (Pindel 2004: 216-234). Choć zatem realizm magiczny ma wiele wyznaczników gatunkowych, które w dodatku różnią się w zależności od ujęcia badawczego, to dla potrzeb poruszanego tu problemu wystarczy odwołać się do jednej wspólnej cechy, co do której wśród badaczy wydaje się panować zgoda. Chodzi o mityczną wizję świata, która, niezależnie od wzmiankowanych różnic, niezmiennie leży u podstaw realizmu magicznego, bez względu na sposób jego ujmowania (Pindel 2004: 216-234; Mroczkowska-Brand 2009: 31-32, 182-190, 249-255). Odwołując się do ustaleń Tomasza Pindla, który poddał szczegółowej analizie historię tego terminu, warto przytoczyć jedną z jego konkluzji, że w każdej z wielu wersji mityczna wizja świata jest jego kluczowym komponentem (Pindel 2004: 252).

Zauważyć to można zarówno badając genezę historyczną samego gatunku, jak i w jego konkretnych realizacjach. Realizm magiczny powstaje – co jest oczywiście pewnym uproszczeniem – jako fuzja zainteresowania folklo-

rem amerykańskim i francuskim surrealizmem<sup>4</sup>. O ile więc surrealizm dążył do przekroczenia racjonalności poprzez oniryczność, o tyle realiści magiczni chcieli nadać owemu przekroczeniu wymiar duchowy. Mityczny plan prozy realizmu magicznego zaobserwować można również na konkretnych przykładach. Szczegółowa analiza utworów przekraczałaby zakres tego rozdziału, dlatego zostaną tu przywołane utwory reprezentatywne, w których narracja wyraźnie koncentruje się na problematyce mitycznego miejsca – czy to w formie rzeczywistej topografii, czy też poszukiwania raj u utraconego.

Melancholijną wizję miejsca antropologicznego można odnaleźć w powieści *Podróż do źródeł czasu* Alejo Carpentiera (1953). Nowojorski muzyk wyrusza w podróż do latynoamerykańskiego państwa w poszukiwaniu instrumentów muzycznych dla muzeum etnologicznego i w tym celu zapuszcza się coraz głębiej w dżunglę. Jak podsumowuje Pindel:

Owa opowieść o utopijnych poszukiwaniach pierwotnego szczęścia opiera się na jednej tezie: cywilizacja jest czymś pustym, jałowym i fałszywym, prawdziwe życie toczy się z dala od niej, bliżej przyrody, jest naturalne, proste, a przy tym piękne i głębokie. „Zacofana” rzeczywistość latynoskiego kraju jest dużo bardziej autentyczna od wczesnych realiów Stanów Zjednoczonych, prości, niewykształceni ludzie żyją i czują pełniej i prawdziwiej (Pindel 2004: 277).

Melancholia jest jednak nieunikniona – podróż w poszukiwaniu raj u utraconego unaocznia tylko niemożność powrotu w wypadku człowieka „Zachodu” (Pindel 2004: 277). Powieść Carpentiera to przykład pokazujący, że w prozie realizmu magicznego mit ma strukturalne znaczenie dla interpretacji tekstu<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Mowa o pisarzach takich, jak Miguel Ángel Asturias czy Alejo Carpentier, którzy w latach dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych łączyli europejskie wykształcenie i zainteresowanie sztuką współczesną z odkrywaniem folkloru swojego kontynentu. W ludowej magii i amerykańskich mitach upatrywali *differentia specifica* Ameryki Łacińskiej – rdzennej duchowości, która przekraczała europejski racjonalizm (Pindel 2004: 218-222).

<sup>5</sup> Nie jest to bynajmniej przykład jednostkowy. Podobnie rzecz się ma z szeregiem innych utworów, by wymienić tu choćby powieść *Sto lat samotności* Gabriela Garcii Márqueza (1967), przedstawiającą, jak pisze Pindel, „syntezę dziejów Ameryki Łacińskiej” (Pindel 2004: 296), a konstrukcyjnie rzecz biorąc – opartą na mitologicznej koncepcji czasu cyklicznego. Innymi przykładami wykorzystania folkloru amerykańskiego (w tym przypadku mitologii Majów) jest jego tematyzacja w *Legendach gwatemalskich* (1930) i *Niejakiej Mułatce* (1963) Miguela Ángela Asturiasa.

## Aztlan i Comala: podróż w poszukiwaniu miejsca

W realizmie magicznym mityczna konstrukcja świata przedstawionego wprowadziła mitologie prekolumbijskie do głównego nurtu literatury pięknej. Na przykładzie współczesnej powieści *Pedro Páramo*, autorstwa Juana Rulfo, warto pokazać ten proces, omawiając, w jaki sposób zostaje w niej przetworzona opowieść o poszukiwaniu Aztlanu, mitycznej krainy przodków w kulturze azteckiej.

Aztekowie w świetle przekazów mitologicznych jawią się jako wygnancy: opowieść o Aztlanie, z którego lud wywędrował na południe, by stworzyć własne państwo, do pewnego stopnia znajduje odzwierciedlenie w archeologicznych teoriach na temat pochodzenia Azteków. Upatruje się w nich bowiem „koczowników z północy” (Olko 2010: 98), którzy w pierwszej połowie drugiego tysiąclecia naszej ery podbili terytoria należące do osiadłych ludów Doliny Meksykańskiej i poprzez przejęcie ich dorobku kulturowego zbudowali własne państwo.

Aztlan jest jednym z wielu mitycznych ech genezy państwowości azteckiej, świadczących o tym, że zmaganie się z własną obcością na nowo zdobytych terytoriach, a więc próba stworzenia tożsamości, stanowi jeden z centralnych problemów owych przekazów (Olko 2010: 100). W azteckich mitach następuje sakralizacja nie tylko miejsca, lecz również samej podróży, która do niego prowadzi:

Przyszłych założycieli Tenochtitlanu, czyli Mexiców [Azteków – A.T.], z odległej mitycznej praojczyzny przywiódł bóg-patron Huitzilopochtli. Wedle niektórych przekazów przebywał pośród nich jako przywódca, wedle innych nieśli go w postaci świętego zawiniątka wybrani kapłani, których głosem przemawiał. Dodawał poddanym sił, roztaczając przed nimi wizję świetlanej przyszłości i oszałamiających bogactw (Olko 2010: 103-104).

Co więcej, podobnie jak u współczesnego pisarza, Alejo Carpentiera, pojawia się opowieść o „podróży do źródeł czasu”, a więc do raj u utraconego, tak i w przekazach azteckich obecne są na poły historyczne, na poły mityczne opowieści o próbach odnalezienia raj u, jak na przykład ta, którą „przycacza hiszpański kronikarz Diego Durán. Opisuje on niezwykłą wyprawę do Aztlan, mitycznej krainy przodków, zleconą przez Motecuhzomę I [władcę Azteków w latach 1398-1469 – A.T.]” (Olko 2010: 103).



U podstaw tożsamości kulturowej Azteków, przynajmniej w świetle przytaczanych mitów, leży nie tylko sakralizacja przestrzeni wokół *axis mundi*, przebiegającej przez środek Tenochtitlanu, co, jak pisał Eliade (1970: 60-65), wyrывa tę przestrzeń z chaosu. Poza sakralizacją, w mitologii występują równie istotne mity o jego poszukiwaniu (które w planie symbolicznym równa się poszukiwaniu tożsamości) oraz o powrocie do krainy przodków. Tożsamość oparta na takich opowieściach wydaje się zatem rozpięta między terytorialnością a wędrówką.

To na tym planie mitycznym rozgrywa się *Pedro Páramo* Juana Rulfo (1955) i właśnie w tym kontekście powieść była przeważnie odczytywana (Beardsell 1990). Jest to historia Juana Preciado, który po śmierci matki wyrusza w podróż do Comali, miejscowości, w której ma żyć jego ojciec, tytułowy Pedro Páramo. Bohater, a zarazem narrator, obiecuje umierającej rodzicielce, że go odnajdzie. Na miejscu okazuje się jednak, że Pedro od dawna nie żyje, a sama Comala jest wyludniona; rozmowy Juana z innymi bohaterami pozwalają czytelnikowi poskładać w całość historię świetności i upadku miasteczka.

W pewnym momencie „podróż do krainy przodków” nabiera nowego znaczenia. Jak pisze Pindel:

[...] mniej więcej w połowie powieści Preciado pojmuję, że niemal wszyscy ludzie, których spotkał, to tak naprawdę zjawy zmarłych, i w pewnym momencie sam umiera z przerażenia. Wówczas czytelnik odkrywa, że dotychczasowa narracja nie była adresowana do niego, tylko do innej zmarłej osoby: cała opowieść składa się z relacji nieboszczyków rozmawiających w grobie (Pindel 2004: 287).

Na podstawowym poziomie jest to zatem opowieść o śmierci jako podróży w zaświaty, które okazują się wyludnionym miasteczkiem meksykańskim; trudno powiedzieć, czy to czyściec, czy też samo piekło (Beardsell 1990: 88). Comala, opisana przez matkę bohatera jako piękne miasteczko w zielonej dolinie, w rzeczywistości jest sucha i wyludniona (Beardsell 1990: 77). Po tej spalonej słońcem pustyni błakają się tylko dusze zmarłych bez nadziei na zbawienie.

Krytycy idą jednak w interpretacji dalej, podążając tropem mitycznym i wskazując, że „archetypiczne poszukiwanie ojca i utraconego Raju, zakorzenienie w tradycji judeochrześcijańskiej (mit Odysa i Ziemi Obiecanej), wiąże się głęboko z meksykańskim mitem poszukiwania własnej tożsamości” (Pindel 2004: 290). Nie trzeba dodawać, że wpływy mitologii azteckiej na powieść Rulfa były wielokrotnie opisywane (Beardsell 1990: 91). Choć zatem ta perspektywa

odczytywania *Pedro Páramo* z pewnością nie wyczerpuje możliwych pól interpretacji, to można ten utwór rozumieć jako transfigurację mitu podróży, będącej poszukiwaniem krainy przodków w celu znalezienia własnej tożsamości.

Co znamienne, w powieści Rulfa nieodłączny element meksykańskiej tożsamości stanowi śmierć: wszyscy bohaterowie powieści są wszak duszami zmarłych. „Dla Meksykanina obojętność wobec śmierci wynika z obojętności względem życia” – pisał Octavio Paz, czyniąc z tego elementu jedną z cech dystynktywnych tożsamości meksykańskiej: „śmierć Meksykanina jest lustrem odbijającym życie Meksykanów” (Paz 1991: 59)<sup>6</sup>. Wprawdzie, jak zauważa, ciągłość została zerwana i dla współczesnego Meksykanina śmierć nie jest już transcendencją, kolejnym etapem życia duchowego, lecz nawet współcześnie stosunek do śmierci odróżnia go od przedstawiciela kultury zachodniej: „Dla mieszkańca Nowego Jorku, Paryża czy Londynu śmierć jest słowem, którego nigdy się nie wymawia, ponieważ nie przechodzi ono przez gardło” (Paz 1991: 59).

Tymczasem Meksykanin:

[...] spotyka się z nią, wyśmiewa się z niej, pieści ją, śpi z nią i czci, jest ona jedną z jego ulubionych zabawek i jego najtrwalszą miłością. To prawda, w jego postawie tkwi chyba tyleż strachu, co i w postawie innych; [...] ale przynajmniej jej nie ukrywa; przygląda się jej twarzą w twarz z niecierpliwością, pogardą czy ironią (Paz 1991: 59)<sup>7</sup>.

Paz przeciwstawia więc Meksykowi świat Zachodu, charakteryzowany przez postsekularną świadomość<sup>8</sup> i kulturę masową<sup>9</sup>, które wymazują śmierć z doświadczenia rzeczywistości współczesnego człowieka. Lecz afirmacja śmierci jest warunkiem życia – pisze dalej Paz, cytując Rilkego – natomiast jej wymazanie sprawia, że samo życie staje się fikcją. W przeciwieństwie do żyjącej

<sup>6</sup> Paz w *Labiryncie samotności*, sięgając po eseistyczną formę, omawia historię śmierci jako kategorii centralnej tak w mitologii azteckiej, jak i w chrześcijaństwie.

<sup>7</sup> W tym fragmencie Paz odnosi się tu do ludowej obrzędowości współczesnego Meksyku, w której kult śmierci zajmuje szczególne miejsce; aspekt ten omawiany jest we wcześniejszej części jego eseju.

<sup>8</sup> Autor pisze o śmierci tak: „[...] ponieważ jest faktem [...] stawiającym pod znakiem zapytania wszystkie nasze pojęcia i sam sens naszego życia, filozofia postępu [...] stara się zrećźnie ukryć przed nami jej istnienie” (Paz 1991: 58).

<sup>9</sup> „Wszystko ją [śmierć – A.T.] pomija: przemówienia polityków, ogłoszenia handlowców, moralność publiczna, zwyczaj, tania radość i zdrowie dostępne dla wszystkich, które nam polecają szpitale, apteki i boiska sportowe” (Paz 1991: 58).

fikcją kultury Zachodu, kultura meksykańska ma się cechować swoistą autentycznością egzystencji, która wychodzi od uznania śmierci za część życia.

W literaturze meksykańskiej lat czterdziestych i pięćdziesiątych dochodzi zatem do ekspresji esencjalistycznej koncepcji tożsamości. U Paza, w którego słowach pobrzmiewają echa Heideggerowskie, bycie Meksykaninem łączy się z pewnym specyficznym stosunkiem do śmierci. U Rulfa, podobnie jak u innych przedstawicieli realizmu magicznego, tożsamość tworzy się poprzez afirmację „cudownego” aspektu rzeczywistości. Dla bohaterów tej prozy świat, w którym umarli żyją wśród ludzi i rozmawiają z nimi (by nie przywoływać tu innych świadectw cudowności pojawiających się w powieściach tego gatunku), jest czymś naturalnym, a magiczność jest nie do pojęcia tylko z racjonalnej (w domyśle: zawężonej), europejskiej perspektywy.

Wpisując mitologię aztecką oraz realizm magiczny w jedno pole intertekstualne, w ramach którego zachodzi powtórzenie archetypów oraz toposów, można otrzymać swego rodzaju palimpsest: jego kolejne warstwy to narracje przywołane w dotychczasowych rozważaniach. Razem tworzą one ufundowany na micie obraz świata, który opiera się próbom realistycznego przedstawienia, a zatem – racjonalnego zrozumienia. Ich punktem wspólnym jest stale powtarzany topos podróży, której celem jest wytworzenie tożsamości. Co symptomatyczne, pomimo oczywistych różnic pomiędzy analizowanymi utworami, kontekstem dla owej tożsamości jest zawsze grupa. Mit, leżący u podstaw wszystkich omawianych opowieści, przekształca pytanie o tożsamość jednostkową w pytanie o istotę grupy, czyli o przynależność. Miejsca (Aztlan, Comala) – ujmowane jako fundament tożsamości – wskazują na tożsamość wspólnotową i w ten sposób nierozzerwalnie wiążą kulturę z państwem (formą jej organizacji politycznej), narodem, etnią (jako że w wypadku Azteków trudno byłoby mówić o „narodowości”); ze wszystkim tym, co łączy się ze zbiorowością. Poprzez przywołanie tego pola odniesień, Bolaño jednocześnie dystansuje się od takiego rozumienia tożsamości i sugeruje inny kierunek poszukiwań. Stawką jest u niego tożsamość oderwana od tradycyjnie rozumianych identyfikacji grupowych, takich jak państwo, naród, etniczność.

#### Arturo Belano: tożsamość a literatura

Podstawę porównania pomiędzy powieścią Bolaño a omówionym wcześniej polem intertekstualnym stanowi podwójne powtórzenie obecne w *Dzikich detektywach*. Po pierwsze, jest to powtórzenie topograficzne: wątek podróży

rozgrywa się w zmytizowanej przestrzeni pustyni północnego Meksyku. Po drugie, powtórzony zostaje narracyjny schemat podróży w poszukiwaniu miejsca, rozumianej metaforycznie jako poszukiwanie tożsamości. Zatem choć utwór nie jest parodią mitu i nie reprezentuje nurtu realizmu magicznego, to jednak jego topografia oraz schemat narracyjny odsyłają do tego toposu literatury meksykańskiej, łącząc powieść Bolaña z *Pedro Páramo* Rulfa, a konkretniej – z realizmem magicznym jako gatunkiem opartym na mitycznej wizji świata, wreszcie na samej mitologii, która jest podstawą późniejszych transfiguracji. Tak odległe odniesienia niekoniecznie wpisują się w wąsko pojętą intencję autorską, jednakże dopiero szerszy kontekst interpretacyjny pozwala na ujęcie fikcyjnej podróży z *Dzikich detektywów* w perspektywie problematyki tożsamości.

Najważniejszy wątek powieści stanowi podróż bohaterów, mająca na celu odnalezienie legendarnej założycielki awangardowej grupy poetyckiej bebehorealistów – Cesarei Tinajero. Arturo Belano i Ulises Lima to młodzi twórcy z miasta Meksyk, którzy w latach siedemdziesiątych zakładają grupę poetycką o tej samej nazwie. Zaczynają poszukiwania zaginionej od rozmów z jej żyjącymi znajomymi. Krocząc po niepewnych śladach, ruszają samochodem przez pustynię na północ Meksyku, gdzie być może przebywa Tinajero.

Głównym bohaterem powieści jest Arturo Belano, postać znacząca w twórczości Bolaña: wielokrotnie pojawia się on w innych utworach pisarza – bądź to epizodycznie, bądź to w bardziej rozbudowanej roli (jak w powieściach *Gwiazda daleka* oraz *Amulet*, a także w kilku opowiadaniach). W *Dzikich detektywach* Belano, jako młody, niepokorny poeta, odtwarza na swój sposób mit poety przeklętego, włóczącego się po mieście i po barach, handlującego marihuaną romantycznego szaleńca. To on przewodzi poszukiwaniom Cesarei Tinajero. Pustynne meksykańskie pogranicze odślania kolejne twarze tej postaci: „dzikiego detektywa” na wzór bohaterów kryminałów typu *hard-boiled*, rewolwerowca, beatnika, znawcy Katullusa i ogólnie – poezji antycznej; każda z tych odśłon ewokuje dobrze znane, literackie archetypy.

Pozostaje jeszcze jeden szczegół wart zauważenia: Arturo Belano to niedokładny anagram autora – Roberta Bolaña. Podobieństwa między nimi idą jednak o wiele dalej, odnosząc się do bycia poetą, młodości spędzonej w Meksyku, emigracji do Europy (gdzie bohater staje się narratorem historii o Latynosie zagubionym w Barcelonie). Wreszcie ze wstępu do *Gwiazdy dalekiej* można się dowiedzieć, że Arturo B., rodak narratora, jest współautorem książki (Bolaño 1996: 5). Wszystkie te ślady biograficzne pozwalają podejrzewać, że jest to przykład podmiotu sylleptycznego (Nycz 1997; Całek 2016). Pojawia się py-

tane, w jakim stopniu „ja” tekstowe czerpie elementy konstrukcyjne z biografii autora – innymi słowy, na ile sugerowanie kontekstu biograficznego odbywa się na serio, na ile zaś jest grą z czytelnikiem, która w ostatecznym rozrachunku podważy biograficzny klucz lektury.

Z jednej strony analogii jest wiele: wiadomo, że Belano pochodzi z Chile, gdzie, tak jak Bolaño, brał udział w rewolucji demokratycznej Salvadora Allende, zakończonej wojskowym zamachem stanu; po puczu musiał uciekać do Meksyku, jest zatem wygnańcem, uchodzącą politycznym. Jeśli więc podróż z *Dzikich detektywów* jest metaforycznym poszukiwaniem miejsca, zdolnego ugruntować tożsamość, to jedną z przyczyn jej podjęcia – w kontekście biografii pisarza – mogłoby być doświadczenie wykorzenienia na skutek emigracji politycznej.

Z drugiej strony, w świetle całej powieści nie sposób przeoczyć sygnałów, które zaburzają sugerowane wcześniej analogie. Pierwszy z nich, już wcześniej wskazany, dotyczy mocnej i jawnej intertekstualności postaci Artura. Drugi sygnał polega na zwielokrotnieniu postaci: Belano to raczej bohater różnych historii opowiadanych przez innych, co wynika z konstrukcji warstwy narracyjnej tekstu – narratorów jest wielu, a każdy z nich jest fokalizatorem (Bal 2012: 149-154).

Najbardziej wyróżniającym się z narratorów jest Juan García Madero, nastolatek, który marzy o byciu poetą, a jego narracja to w istocie dziennik, w którym opisuje historię swego spotkania z Belanem i przystąpienia do be-bechorealistów. Jego relacja stanowi dobry przykład takiego polifonicznego portretowania: emocjonalne spojrzenie na liderów grupy podsuwa kontekst oniryczny – „Belano i Lima przypominają duchy” (Bolaño 2010: 117):

Przy pisuarach zobaczyłem dwa cienie. Spowijała je chmura dymu. Dwa pedały, pomyślałem, dwa pedały, które znają moje nazwisko? [...] Choć logika i rozsądek nakazywały mi szukać drzwi i wynosić się w te pędy [...], zrobiłem dwa kroki w stronę dymu. Dwie pary błyszczących oczu, niczym wilki podczas wichury (Bolaño 2010: 26).

Belano to zatem postać-mit, kreacja zbudowana z polifonicznych narracji – spojrzeń innych. Drugim skutkiem tej strategii przedstawieniowej jest inercja analogii biograficznej Belano/ Bolaño; o ile na początku jest ona wyraźna, to z czasem ewentualne zbieżności coraz bardziej się zacierają, a w zakończeniu Belano, już w latach dziewięćdziesiątych, pojawia się w niejasnej roli na froncie jednej z afrykańskich wojen i tam najprawdopodobniej ginie. Analogie

z biografią pisarza ustępują na rzecz zbieżności z historią życia Arthura Rimbauda, co wzmacnia efekt mityzacji postaci, ale z drugiej strony podważa sens ściśle biograficznej interpretacji. Nie unieważnia to jednak gry, która w istocie prowadzona jest z czytelnikiem w całej powieści. Podważenie analogii biograficznej uchyla jedynie możliwość jej odczytywania w kontekście literatury emigracyjnej. Wygnanie u Bolaña stanowi raczej sytuację egzystencjalną w kreacji Arturo, jej drugim biegunem wydaje się natomiast tożsamość oparta na fikcji, nie zaś na jej tradycyjnych, społecznych wymiarach oraz identyfikacji ze wspólnotą.

W tym miejscu warto przypomnieć strukturę podróży Juana Preciado, bohatera *Pedra Páramo*, do Comali. Jest ona interpretowana jako podróż w poszukiwaniu tożsamości, ponieważ bohater udaje się do Comali, żeby odnaleźć swojego ojca, który okazuje się *caudillo*, lokalnym watażką brutalnie rządzącym miasteczkiem. Ten archetypiczny wymiar fabuły daje badaczom asumpt do interpretacji mitycznej, wiążącej – w ślad za psychoanalizą – tożsamość z figurą ojca. „Wszyscy poeci, nawet ci najbardziej awangardowi, potrzebują ojca” (Bolaño 2010: 181) – mówi jeden z bohaterów powieści. Ale oni, wyruszając w podróż, żeby odszukać Cesareę Tinajero, będą szukać matki, którą zresztą wybierają sobie sami. Pozostając w kontekście psychoanalizy, można powiedzieć, że pierwsze przesunięcie – z osoby ojca na postać matki – odrywa poszukiwania tożsamości od Prawa Ojca, a więc sfery władzy.

Poszukiwania Belana unieważniają zatem to, co społeczne. Choć Arturo jest emigrantem politycznym, bohaterowie prawie w ogóle nie mówią w powieści o ideologii czy polityce. W kontekście „przygody” Belana, który wrócił do swojego ojczystego kraju, aby wziąć udział w rewolucji, pojawia się jednak przemiana i znów nie ma ona charakteru politycznego: przed wyjazdem do Chile Belano był zwolennikiem Pabla Nerudy, zaś po powrocie jednoznacznie opowiedział się po stronie Nicanora Parry. Nie jest to miejsce, by charakteryzować twórczość obu poetów; na potrzeby analizy wystarczy jedynie wspomnieć, że historycy literatury przeciwstawiają ich sobie jako przedstawicieli dwu znoszących się poetyk awangardowych: Neruda to estetyka patosu, zaś Parra – krytycznej ironii<sup>10</sup>. Wskazana przemiana gustu literackiego, łączącego

<sup>10</sup> Neruda był wieszczem ludu chilijskiego i rewolucji Allende, zginął krótko po puczu Pinocheta. Parra, w przeciwieństwie do wielu innych, zdecydował się zostać w kraju, prowadząc grę z cenzurą i władzą autorytarną. To z pewnością ważny kontekst, który należałoby rozwinąć (co jednak nie jest w tym miejscu możliwe, jako że wątek ten nie dotyczy bezpośrednio analizowanych w tym rozdziale kwestii).

się oczywiście z określoną filozofią życia i poglądami, jest równocześnie jedyną transformacją, jaka zachodzi w bohaterze. Staje się impulsem do założenia grupy bebehorealistów, a w konsekwencji do poszukiwań Cesarei Tinajero.

Zatem jedynym punktem odniesienia, który w jakiś sposób pozwala zorientować się bohaterom w rzeczywistości, jest literatura. Tożsamość łączy się z aktem estetycznego wyboru i opiera się na fikcji; jest więc indywidualna, ale i krucha. Symboliczna więź, która łączy bohaterów z zaginioną poetką, wskazuje więc, że literatura to nie tylko bezosobowy tekst, ale i autor, który za nim stoi, a czytanie jest relacją interpersonalną – nawet jeśli podmiot autorski to zaledwie na poły wyobrażona, na poły przeczuwana figura.

### Topografia pustyni

W świetle powyższej interpretacji w *Dzikich detektywach* rysuje się koncepcja tożsamości konstruowana indywidualnie na kanwie fikcji. Ewentualna wspólnota, która się z nią łączy, ma charakter przygodny i efemeryczny – to wspólnota czytelników, istniejąca w oparciu o gust, która istnieje wbrew naturalnym (czy naturalizowanym) wspólnotom, takim jak narody czy plemiona (oraz inne podobne). Oczywiście koncepcja ta nie ma charakteru poznawczego, lecz performatywny: tożsamość należy rozumieć jako autokreację. Wydaje się ona odpowiedzią na sytuację egzystencjalną bohatera, a więc jego wyobcowanie oraz zagubienie. U Bolaño wątek ten zostaje też zawarty w opisie przestrzeni, w której funkcjonują bohaterowie – jest nią pustynia północnego Meksyku.

Bolaño dystansuje się od tradycji przedstawiania pustyni w literaturze meksykańskiej jako miejsca silnie nacechowanego (przestrzeni mitycznej, symbolicznej, metaforycznej):

Śniadanie zjedliśmy na stacji benzynowej pod Culiacán [...]. Kiedy wyszliśmy, niebo zrobiło się intensywnie niebieskie, rzadko się takie widuje i pełno samochodów jechało na północ [...]. Jak zjawy przemknęliśmy przez Navojoa, Ciudad Obregón i Hermosillo. Byliśmy w Sonorze, choć właściwie to już od Sinaloia [pisownia oryginalna – A.T.] miałem wrażenie, że jesteśmy w Sonorze. Po obu stronach szosy od czasu do czasu pojawiały się sylwetki kaktusów rozświetlone oślepiającym blaskiem południa. W miejskiej bibliotece razem z Belano i Limą szukaliśmy śladów Cesarei Tinajero (Bolaño 2010: 570-571).



Należy dodać, że opis sprawozdawczy tego typu, obiektywizując pustynny krajobraz i zacierając ewentualne pozarealistyczne tropy, jest w powieści wielokrotnie powtarzany. Pustynia przedstawiana jest więc przede wszystkim jako przestrzeń nienacechowana symbolicznie.

Im dłużej trwa podróż, tym bardziej bohaterowie kluczą, szukając kolejnych miejscowości. Zamiast zbliżyć się do celu, są coraz bardziej zagubieni, a pustynia staje się otoczeniem coraz bardziej obcym i wrogim człowiekowi:

[...] kręciliśmy się w kółko po okolicach chwilami wręcz księżycowych, a chwilami pojawiały się tam zielone parcele, zawsze puste, [...] w efekcie trafiliśmy do miejscowości o nazwie El Oasis, acz w żadnym wypadku nie przypominała oazy, tylko raczej zdawała się odbijać w swych fasadach wszystkie udręki pustyni, a potem znów wyjechaliśmy na federalną i wtedy Lima powiedział, że pustynie Sonory to syf (Bolaño 2010: 582).

„Okolice wręcz księżycowe” nie są w wypadku pustyni hiperbolą, lecz dość trafny opisem, wszak z perspektywy narratora przestrzeń zaczyna być postrzegana jako obca, groźna, jako „syf”. To kolejna różnica, znak dystansu wobec tradycji literackiej. Rzeczywistość nie jest tu obca w sensie ontologicznym – jak była ontologicznie cudowna dla realistów magicznych. Źródłem efektu obcości są bohaterowie oraz ich sposób postrzegania przestrzeni, czyli obiektywny, wyrażony w dość oszczędnych, topograficznych opisach. Pustynia, na której człowiek się gubi, a zatem przestrzeń wroga dla podróżnika, który chce się przez nią przedostać, w celu dotarcia do ludzkiej osady, nie jest więc u Bolaña miejscem mitycznym. Powieściową funkcją tego obrazu jest wzmocnienie sytuacji egzystencjalnej bohaterów, a mianowicie zagubienia i wyobcowania. W tym sensie literackie wykorzystanie pustyni jako elementu świata przedstawionego nie wychodzi u Bolaña poza przedstawienie realistyczne. To człowiek jest źródłem metaforyzacji przestrzeni, zaś w tej metaforyce wyraża się jego sytuacja egzystencjalna.

W związku z tym wyobcowanie z rzeczywistości, które na pustyni staje się bardzo wyraźne, towarzyszy bohaterom również wtedy, gdy przestrzeń ulega zmianie:

Zatrzymujemy się w hotelu, hotel Juárez na ulicy Juárez [...]. Jedyne nasze okno wychodzi na jakąś uliczkę. Na jej końcu – a prowadzi ona do ulicy Juárez – zebrała się grupka cieni debatujących o czymś po cichu, choć od czasu do czasu ktoś wykrzykuje jakieś obelżywe słowo albo zaczyna krzyczeć bez powodu (Bolaño 2010: 573).



Na tym etapie podróży świat powieści ulega polaryzacji: z jednej strony znajduje się grupa detektywów na tropie Cesarei Tinajero, z drugiej – reszta świata. Choć w przywołanym fragmencie fakt, że grupka ludzi to „grupka cieni”, wynika z samej sytuacji (jest noc, bohater patrzy na ulice z okna hotelowego pokoju), to opis wskazuje na ową polaryzację, oddalenie bohaterów od innych. Jednocześnie można w tym *passusie* dostrzec subtelne odwołanie do realizmu magicznego (ludzie wydają się cieniami – duchami), jednak z wyraźnym zaznaczeniem różnicy – w Comali elementy nadnaturalne to cecha rzeczywistości, u Bolaña związane są one ze sposobem postrzegania rzeczywistości przez bohaterów; w związku z tym zamiast magii pojawiają się motywy oniryczne. To konsekwentna strategia, za pomocą której Bolaño zarazem przywołuje estetykę realizmu magicznego i jednocześnie dystansuje się od niej.

Wyobcowanie na pustyni jako motyw znajduje potwierdzenie w dalszej części powieści. Bohaterowie ukrywają się na pustyni przed policją. Schronienie znajdują w pustynnej osadzie Villaviciosa<sup>11</sup>:

Wracamy do impali, wracamy na pustynię. Szczęśliwy byłem w tej wiosce. Przed wyjazdem Lupe powiedziała, że możemy tam wrócić, kiedy zechcemy. Dlaczego?, zapytałem. Bo ludzie nas akceptują. To zabójcy, tak jak my (Bolaño 2010: 613).

Uruchamiając kolejny kontekst – zbiega, bohatera przekłętę – Bolaño wzmacnia efekt wyobcowania postaci ze społeczeństwa: jedyni ludzie, wśród których znajdują schronienie, to zabójcy z Villaviciosa. Dystans pomiędzy bohaterami a ich otoczeniem ujawnia się zresztą nie tylko w budowie świata przedstawionego, ale również w konstrukcji narracji. W przywołanej scenie, gdy bohater patrzy przez hotelowe okno na nocną ulicę i dostrzega „grupkę cieni”, sam opis świata przedstawionego zostaje doprowadzony do skrajnej formy sprawozdawczej obiektywności:

Po drugiej stronie uliczki piętrzą się śmieci i panuje tam ciemność, o ile to możliwe, jeszcze większa, acz jeden z budynków jest lepiej oświetlony, to tylna fasada hotelu Santa

<sup>11</sup> To nazwa rzeczywistego meksykańskiego miasta, która w powieści okazuje się znacząca: „vicioso”, za *Słownikiem języka hiszpańskiego* Larousse’a (2006) odnosi się do szkodliwego nałogu czy szerzej – zła; jako rzeczownik natomiast „vicio” to „skłonność do zła” (*disposición habitual al mal*). Villaviciosa to zatem „miasto zła”, konotujące również sens „sprawdzania na złą drogę”.

Elena, z małutkimi drzwiami, z których nikt nie korzysta, prócz pracownika kuchni wychodzącego co chwilę z kubłem śmieci – przed powrotem zawsze staje przy drzwiach i wyciąga szyję, żeby ocenić natężenie ruchu na ulicy Juárez (Bolaño 2010: 573).

Narrator nie pozwala sobie nawet na najmniejsze wniknięcie w psychikę obserwowanej postaci; ten kafkowski zabieg narracyjny sprawia, że inni ludzie jawią się bohaterom jako istoty odległe, niezrozumiałe, dziwne, jednym słowem – obce.

W tym sensie bohaterowie Bolaña skazani są na absolutną samotność; samotnie prowadzą swoje „literackie śledztwo”, tak jak samotnie pracowali wszyscy detektywi klasycznych powieści kryminalnych – poczynając od C. Augusta Dupina, a kończąc na Philipie Marlowie. Tytuł *Dzicy detektywi* zobowiązuje. Wątek poszukiwania Cesarei Tinajero jest narracją pseudokrymianłą, czyli – jak pisze Nina Pluta – „jednoczesnym zbliżeniem do konwencji kryminalnej i jej przemieszczeniem, co skutkuje rozbiciem klasycznej intrygi [*El efecto suedocriminal consiste en el simultáneo acercamiento y desplazamiento del modelo criminal, cuya consecuencia es la disgregación de la intriga clásica*]” (Pluta 2012: 12). Konwencja kryminalna zostaje więc wykorzystana do zbudowania opowieści o inspiracji literackiej.

Tytułowa „dzikość” sugeruje pokrewieństwo bohaterów Bolaña z detektywami znanymi z powieści typu *hard-boiled*, którzy zamiast dedukcyjnie rozwiązywać zagadki, rzucali się raczej w wir wydarzeń, żeby dotrzeć do prawdy. Belano, Lima, García Madero i Lupe krążą po pustyni w poszukiwaniu zaginionej poetki, tak jak chandlerowski Marlowe błądził po Los Angeles, rozpaczliwie szukając poszlak. U Bolaña jednak to nie inni ludzie naprowadzają detektywów na trop: podobnie jak u Jorge Luisa Borgesa i Umberta Eco, przestrzenią działania detektywa okazuje się biblioteka. Podróż polega więc na błądzeniu po pustyni od miasta do miasta, gdzie Belano i Lima próbują odnaleźć ślady Cesarei Tinajero w lokalnych bibliotekach, a z czasem również w innych miejscach, gdzie można uzyskać dostęp do tekstów:

Belano i Lima cały ranek spędzili w Urzędzie Miasta, w biurze rejestru mieszkańców, w kilku kościołach, w Bibliotece Świętej Teresy, w archiwach uniwersytetu i w redakcji jedyne go dziennika „El Centinela de Santa Teresa” (Bolaño 2010: 574).

W *Dzikich detektywach* czytamy więc o specyficznym śledztwie, które przyjmuje postać podróży przez pustynię. W najbardziej podstawowym sensie

bohaterowie są chronicznie zdezorientowani, gubią się na pustyni. Ich jedy-  
ną mapą są teksty – ślady poetki, które wyznaczają trasę ich podróży. W sen-  
sie egzystencjalnym bohaterowie są wyobcowani, co ma związek z faktem,  
że przemierzają przestrzeń mityczną, powtarzając archetyp podróży w po-  
szukiwaniu tożsamości. Aztlan i Comala były w tym tekście przykładami  
miejsc antropologicznych, czyli takich, w których człowiek zdobywa tożsa-  
mość, staje się sobą. Tymczasem u Bolaña podobne miejsce jest niemożliwe,  
a wyobcowanie – nieprzekraczalne. Dystansując się od tradycji literackiej,  
która przedstawiała miejsca i związane z nimi projekty tożsamościowe, Bo-  
laño przekształca pustynię w nie-miejsce.

Dla Marca Augé nie-miejsce to specyficzny typ przestrzeni, w której  
„więź między jednostkami a ich otoczeniem [...] dokonuje się poprzez sło-  
wa, a raczej poprzez teksty. [...] Wyobraźnię tych, którzy nigdy nie byli na  
Haiti czy w Marrakeszu, mogą uruchomić same tylko te przeczytane albo  
zasłyszane nazwy” (Augé 2010: 64). Podobnie pustynia ewokuje literacko-  
-mityczny intertekst, przekształcany przez Bolaña w oniryczne obrazy. Nie-  
-miejsca „definiują się także poprzez słowa i teksty, które nam proponują:  
krótko mówiąc, ich instrukcje obsługi [...] (»zakaz palenia«)” (Augé 2010:  
65). Taką właśnie instrukcją obsługi pustyni były teksty, które prowadziły  
bohaterów tropem Cesarei Tinajero, przekształcając to terytorium w prze-  
strzeń śledztwa.

Wreszcie drugim rodzajem zapośredniczenia relacji człowiek-przestrzeń  
w nie-miejscu jest doświadczenie samego siebie jako widza (Augé 2010: 59),  
co łączy się z sytuacją wyobcowania bohaterów. Pojęcie nie-miejsca łączy dwa  
poruszane w tym tekście wątki: niemożności odzyskania tradycyjnej tożsa-  
mości i propozycji tożsamości jako literackiej autokreacji, traktowania fikcji  
jako sposobu na życie. Świat nie-miejsc, jak pisze Augé, to „świat, którego  
przeznaczeniem jest samotna indywidualność, w drodze, w tymczasowości  
i efemeryczności” (Augé 2010: 53). Bohaterowie Bolaña nie mogą ani nie  
chcą rozumieć siebie samych w kategoriach tożsamości społecznej; zamiast  
tego wybierają autokreację, czyli życie ukształtowane przez literaturę. W ten  
sposób sami skazują się na tożsamość kruchą, zmienną i na życie w efeme-  
rycznej, na poły wyobrażonej wspólnoty. Jest to zarazem jedyny afirmowany  
w *Dzikich detektywach* projekt tożsamościowy – jedyny prawdziwie własny  
obraz bohaterów, w którym mogą ustanowić siebie jako podmioty.

## Podsumowanie

W niniejszym rozdziale przedstawiony został topos poszukiwania tożsamości, wyrażający się w formie mitycznej podróży w poszukiwaniu miejsca. W takim rozumieniu występuje on tak w mitologii azteckiej, jak i we współczesnej prozie – przede wszystkim realistyczno-magicznej – której istotnym komponentem jest mit.

Jeśli czytać *Dzikich detektywów* w tak zarysowanym kontekście, stosunek Bolaña zarówno do takiej koncepcji tożsamości, jak i do jej estetycznej ekspresji, określa się poprzez dystans i różnicę. W aspekcie estetycznym Bolaño przywołuje kontekst realizmu magicznego (a w związku z tym również kontekst mitu) i przekształca go w realizm z elementami onirycznymi. Również konstrukcja wątku tożsamościowego podporządkowana jest powtórzeniom i przekształceniom.

Powtórzony zostaje wątek wyobcowania. Mitologiczne wątki wygnania i realistyczno-magiczna podróż w poszukiwaniu raju utraconego oraz własnych korzeni to narracje o przewycięzeniu wyobcowania dzięki odnalezieniu miejsca przynależności. Tymczasem u Bolaña wyobcowanie okazuje się nie przypadłością czy też wynikiem historycznych okoliczności (jak emigracja polityczna), lecz nieusuwalną sytuacją egzystencjalną bohatera. Jego tożsamość, która nie może zakorzenić się w żadnym miejscu, a tym samym w żadnej wspólnotie, budowana jest na literaturze. Odpowiedzią bohaterów na wyobcowanie jest zatem autokreacja literacka, która wprawdzie nie jest w stanie go przewyciężyć, ale pozwala na tworzenie efemerycznych wspólnot czytelników czy wspólnot literackich, które w powieści manifestują się jako grupy poetyckie. Bohaterom Bolaña rzeczywistość społeczna jawi się jako odległa i obca, zaś realną tkanką życia jest literatura. Propozycja pisarza polega jednak na możliwości przekroczenia tych uwarunkowań, polegających na wyborze literatury zamiast narodu i autokreacji zamiast tożsamości. Taki wybór, którego postaci Bolaña rzeczywiście dokonują, z jednej strony wydaje się jedyną możliwą przestrzenią wolności, jaka pojawia się w powieści, natomiast z drugiej – skazuje bohaterów na wieczny powrót w wyobcowanie.

W powieści *Dzicy detektywi* jak w soczewce skupiają się wątki tożsamościowe charakterystyczne dla całej twórczości Bolaña. Odczytanie utrzymane w kontekście meksykańskiej tradycji literackiej pozwala spojrzeć na powieść jako na negację projektu tożsamościowego, którego przedstawicielem jest Octavio Paz. Interesujące, że powieść nie poprzestaje na konstatacji stanu chronicznego wyobcowania u swoich bohaterów, ale dostarcza swoistego pozytywnego projektu „nie-tożsamościowego”, znajdującego oparcie w literaturze – a więc z gruntu efemerycznego i przygodnego.

## Źródła cytowań

- ANDREWS, CHRIS (2014), *Roberto Bolaño's Fiction. An Expanding Universe*, New York: Colombia University Press.
- AUGÉ, MARC (2010), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przekł. Roman Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BAL, MIEKE (2012), *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. Ewa Kraskowska, Ewa Rajewska (red.), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- BEARDSELL, PETER (1990), 'Juan Rulfo', w: Philip Swanson (red.), *Landmarks in Modern Latin American Fiction*, London–New York: Routledge, ss. 74–91.
- BOLAÑO, ROBERTO (1996), *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2006), *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2010), *Dzicy detektywi*, przekł. Tomasz Pindel, Nina Pluta, Warszawa: MUZA SA.
- BURZYŃSKA, ANNA (2006), 'Kulturowy zwrot teorii', w: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 41–91.
- CAŁEK, ANITA (2016), 'Na drogach (i bezdrożach) psychologicznych interpretacji literatury', w: Teresa Rzepa, Cezary W. Domański (red.), *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, t. 5, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 199–212.
- CHARCHALIS, WOJCIECH, ARKADIUSZ ŻYCHLIŃSKI, red. (2015), *Katedra Bolaño. Szkice krytyczne*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- ELIADE, MIRCEA (1970), *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przekł. Anna Tarkiewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ESPINOSA, PATRICIA, red. (2003), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: FRASIS.
- GRZESIAK, ZOFIA (2016), 'Roberto Bolaño lee a Harold Bloom', w: Joanna Wilk-Racięska, Marta Kobiela-Kwaśniewska, Jacek Lyszczyna (red.), *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 147–156.
- LAROUSSE (2006), *Diccionario general de la lengua española*, Barcelona: Larousse.

- MANZONI, CELINA, red. (2002), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor.
- MROCZKOWSKA-BRAND, KATARZYNA (2009), *Przeczcucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- NYCZ, RYSZARD (1997), *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- OLKO, JUSTYNA (2010), *Meksyk przed konkwistą*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- PAZ, OCTAVIO (1991), *Labirynt samotności*, przekł. Jan Zych, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PAZ, SOLDÁN EDMUNDO, PATRIAU GUSTAVO FAVERÓN, red. (2013), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya.
- PINDEL, TOMASZ (2004), *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- PLUTA, NINA (2012), *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana del cruce de los milenios*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- RULFO, JUAN (1993), *Pedro Páramo*, Barcelona: Anagrama.
- SARNA, MARCIN (2016), ‘Territorios Bolaño: Latinoamérica vs. Europa’, w: Joanna Wilk-Racięska, Marta Kobiela-Kwaśniewska, Jacek Lyszczyna (red.), *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 137-145.
- ZAWADZKI, ANDRZEJ (2006), ‘Autor. Podmiot literacki’, w: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 217-247.
- ŻYCHLIŃSKI, ARKADIUSZ (2015), ‘Osiały podróżnik. Topografia fikcji’, *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa*: 3, ss. 19-25.

# Przestrzeń, tożsamość i biografia w prozie Joanny Bator

MARTYNA SEPIOŁO

## Wprowadzenie

Najnowsza proza prowokuje współczesnego czytelnika do skupienia uwagi na tematyce ściśle korespondującej z kategorią przestrzeni. Dobór odpowiedniego dla motywu podróży schematu fabularnego, kreacja postaci, umiejscowienie zdarzeń i bohaterów w kilku terytoriach pozwalają wysnuć wnioski, że obecnie wielu autorów koncentruje się na wyeksponowaniu w utworach silnego związku człowieka z przestrzenią. Nie sposób wymienić wszystkich twórców zwracających się ku tej problematyce i poddać ich dzieła analizie, należy jednak wspomnieć o czołowych autorach wyróżniających się tworzeniem literackich map znanych miejsc, takich jak Andrzej Stasiuk, Ignacy Karłowicz, Szczepan Twardoch, Olga Tokarczuk, Małgorzata Rejmer czy Joanna Bator, której teksty w tym rozdziale będą przedmiotem analizy.

Wzrastające zainteresowanie przestrzenią można zauważyć nie tylko w samym środowisku literackim, ale także literaturoznawczym, a zwłaszcza w tak zwanej geografii humanistycznej. To zaciekawienie skutkuje rozszerzeniem analiz w ramach zwrotu topograficznego (Rybicka 2012: 312-343). Topocentryczny kierunek badań zaowocował wyłonieniem się takiej dyscypliny, jak geopoetyka, której inspiratorem był Kenneth White. Ewa Kraskowska (2010: 259) pisze, że geopoetyka stała się jedną z opcji badawczych.



Badaczka podąża za ustaleniami Elżbiety Rybickiej (2014), twierdzącej, że geopoetyka umożliwia analizowanie narracji lokalnych, relacji pomiędzy podmiotem a miejscem. Geopoetyka rozumiana jest przez uczoną jako studium związków intelektualnych i zmysłowych pomiędzy człowiekiem a tym, co go otacza, powstałych w celu współtworzenia przestrzeni kulturowej (Rybicka 2014: 9). Mówienie o przestrzeni w prozie pisarzy współczesnych wymaga przywołania kategorii zwrotu przestrzennego (Rybicka 2012: 312-343). W tomie *Zwroty badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne* pojawia się myśl, iż zwrot pełni funkcję organizującą badania humanistyczne, jak i prowadzoną nad nimi refleksję (Kowalewski 2010: 7). Za pomocą kategorii zwrotu przestrzennego można badać przestrzeń w ruchu (Rybicka 2012: 312). Literatura najnowsza wymaga od badaczy analizy treści z tej nowej perspektywy (zwrotu przestrzennego) z wykorzystaniem haseł odnoszących się do *urban studies* czy *place studies* (Rybicka 2012).

### Przestrzeń w prozie Joanny Bator

Spośród różnych utworów Joanny Bator szczególnie interesująca pod względem kreowania przestrzeni jest powieść *Ciemno, prawie noc* (2013), utwór pisany według „nowej zasady epickości”, polegającej na takim – zwłaszcza językowym – „praktykowaniu spotkania z innością minionego», dzięki któremu przeszłość powojennych kobiet i mężczyzn Wałbrzycha naprawdę wraca, wypowiada się w terażniejszości” (Mizerkiewicz 2009: 44).

*Ciemno, prawie noc* i *Piaskowa Góra* (2009) realizują motyw przemieszczania się i powrotu do korzeni. Warto zwrócić uwagę na to, że w *Piaskowej Górze* bohaterowie wybierają kierunek ze wsi do miasta, natomiast w *Ciemno, prawie noc* podróż prowadzi z metropolii na prowincję. W obu powieściach zdarzenia rozgrywają się w Wałbrzychu. Przyjazd do rodzinnej miejscowości obliguje bohaterkę do skonfrontowania terażniejszości z przeszłością, co stanowi początek znanego czytelnikowi schematu fabularnego. Wspomniana wcześniej kategoria zwrotu przestrzennego (czy inaczej topograficznego) odnosi się do zwrotu ku endemiczności. Joanna Bator odwołuje się w narracji do lokalności miejsca, a dokładniej zastanawia się nad prowincjonalnością miasta.

Zarys fabularny pozwala uchwycić poszukiwane zjawiska w kontekście całości powieści. Jest to historia Alicji Tabor, która powraca do Wałbrzycha po latach, by odnaleźć zaginione dzieci i zatrzymuje się w pustym poniemieckim



domu. Zauważa, że po zniknięciu dzieci mieszkańcy Wałbrzycha zachowują się dziwnie. Alicja próbuje zrobić reportaż o zaginionej trójce nastolatków: Andżelice, Patryku i Kalince. Kobieta powraca pamięcią do dramatu, który wydarzył się w jej własnej rodzinie, czyli śmierci siostry i rodziców. Narracja rozpoczyna się od konfrontacji z za szyby obrazów zapamiętanych z teraźniejszością:

[...] za oknem pociągu przesuwały się obrazy, które pamiętałam jak kiedyś już śnione sny. Patrzyłam na ulepionych ze światła i mgły upiornych podróżnych w ciemności za szybę, a miasto rozlewało się i traciło impet, jakby ruch i życie były tylko wyspą na morzu pustki i cienia. Nowe osiedla domów i centra handlowe ustępowały teraz pustym polem, poprzecinanym rzędami tarniny i głogu, na przydrożnych drzewach drapieżne ptaki jak zawsze czyhały na świeże ścierwo nieostrożnego kota lub lisa (Bator 2013: 16).

Pewne elementy krajobrazu pozostały na swoim miejscu, jednak większa część przestrzeni Wałbrzycha uległa modyfikacjom. Podróżowanie daje możliwość przebywania w nie-miejscu (Augé 2011: 20), czyli w przestrzeni chwilowo doświadczanej, rozległej, chaotycznej, składającej się z nadmiaru, co jest wynikiem translokacji ludności i ciągłych fizycznych modyfikacji miejsca. Podróż pociągiem, będącym również „nie-miejscem”, a dokładniej – niestałą częścią przestrzeni zewnętrznej, umożliwiającą „bycie” w danym miejscu w określonym czasie – modyfikuje obraz miasta, powracający we wspomnieniach przez doświadczanie przestrzeni „tu i teraz” w momencie przemierzania trasy kolejowej.

Zatem funkcją nie-miejsca, czyli swoistego „pomiędzy” tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, jest ciągle ustanawianie granicy, przy jednoczesnym umożliwianiu jej przekraczania. W momencie dotarcia do celu podróżnik ma wrażenie ukonkretnienia wyobrażonej wizji, co sprowadza się do nadania przestrzeni fizycznej nowej symboliczności bądź przeciwnie, odczuwania niespełnienia przez ogląd tego, co zastane. Konkretyzacja, o której mowa, następuje dzięki nieustannemu „praktykowaniu” przestrzeni i polega na ciągłym „powtarzaniu skrytego doświadczenia dzieciństwa” (Augé 2011: 57).

Idealnym przykładem obrazującym ową konkretyzację w powieści *Ciemno, prawie noc* jest następujący fragment:

Napuściłam wody do tej strasznej wanny i zanurzyłam się wraz z głową, jak w dzieciństwie, gdy moja siostra siedziała obok i pilnowała, bym się nie utopiła. Fascynowały mnie wówczas podobne odgłosy: pukanie, zgrzyt metalu o kamień, nawoływanie w różnych językach (Bator 2013: 24).

Spotkanie z „innością przeszłości” pozwala „historii być inną” (Kraskowska 2010: 258). Powrót do minionego umożliwia także rozpoznanie siebie, własnej „dwuznaczności”. Interującym wyjaśnieniem powyższego będzie posłużenie się kategorią ciągłości historii, na temat której Michel Foucault pisze następująco:

Historia ciągła jest nieodzownym korelatem źródłowej funkcji podmiotu – gwarancją, że wszystko, co mu umknęło, będzie mu zwrócone; pewnością, że wszystko, co czas rozprasza, zostanie odzyskane w odbudowanej jedności; obietnicą, że podmiot będzie mógł kiedyś pod postacią świadomości historycznej znowu wejść w posiadanie owych terenów, które różnica czyniła odległymi, przywrócić swoje nad nimi panowanie i znaleźć tam to, co można by nazwać jego siedzibą (Foucault 1977: 38).

Podróż w czasie, której bohater dokonuje we wspomnieniach, sprawia, że zaczyna on odkrywać swoją genezę, może uzasadnić swoje bycie w świecie pełnym transformacji, może wreszcie ujawnić własną inność. W ten sposób ujawnia sens bycia w miejscu różnicy, ponieważ to, co o sobie myśli, zostało zdezaktualizowane w owym czasie i miejscu.

Bohaterka udowadnia, iż to mentalne przejście jest realnym przezwyciężeniem barier własnej świadomości w czasie powrotu do domu rodzinnego. Już wchodząc do niego, kobieta dotyka tych samych przedmiotów, uprzednio mając na względzie ich podmiotowe pochodzenie. Nie patrzy na rzeczy przez pryzmat materii, ale przez pryzmat historii, w której zanurzone są osoby bezpośrednio związane z tymi rzeczami. Ową „dwuznaczność” można tłumaczyć zaproponowaną kategorią Foucaultowską, ponieważ świadomość bohaterki prowadzi ją do panowania nad tym, co do niej należało po raz wtóry, lecz w granicach przestrzeni emocjonalnej.

## Pamięć i tożsamość

Tożsamość to kategoria znacząca w kontekście refleksji nad twórczością Bator. Jak konstatuje Paul Ricoeur:

Pojęcie tożsamości w ogóle zawiera tożsamość tego, co jednakowe – (*idem*) i tożsamość siebie (*ipse*). Tożsamość osobowa właśnie w narracji upatruje warunek możliwości identyfikacji podmiotu jako siebie samego, *ipse* osoby. Strukturę tożsamości osobowej tworzy odpowiedź na pytania: kim jestem, kto mówi, kto działa (Ricoeur 1992: 154).

Ricoeur, pisząc o tożsamości, stwierdził, że przejawia się ona w narracji jako element mentalnego dookreślenia. Badacz twierdzi, iż podmiot nie ma możliwości definiowania siebie bez uprzedniego zapośredniczenia. Rozumienie dokonuje się poprzez zapamiętywanie obrazów, znaków, charakteru miejsc, zapachów, a odtwarzanie ich w bezpośrednim zderzeniu z miejscem w danym czasie dookreśla podmiot. Tak jest w wypadku narracji Bator. Tożsamość bohaterki związana jest z miejscem jej urodzenia – Wałbrzychem:

Nie wracałam do Wałbrzycha przez piętnaście lat, chociaż w myśli wracałam co dzień, doszukiwałam się topografii tego miasta we wszystkich innych miejscach, w jakie rzucił mnie los, a palmiarnia pana Alberta, która miała imitować tropiki, sprawiła, że tropiki prawdziwe wydały mi się tylko namiastką czegoś, co bezpowrotnie utraciłam (Bator 2013: 9).

Zatem ukazane przez Bator miasto pełni funkcję interioryzującą. Co więcej, w jej narracji uobecnia się relacja między wyobrażeniem a doświadczeniem rzeczywistości. Powołując się na Ewę Rewers (2005), można stwierdzić, że miasto przedstawia wzajemną korelację kategorii przeszłości, pamięci, tradycji i tożsamości.

Zespolenie dwóch historii – indywidualnej i zbiorowej – powoduje odniesienie się do przeszłości samego Wałbrzycha: „Za oknem Zamek Książ wyrastał z bukowego lasu i gdy ojciec pracował przy biurku [...], widział tę budowlę [...]. Teraz ja, jego młodsza córka, patrzyłam na Zamek Książ, na kłębiącą się pod jego murami mgłę” (Bator 2013: 26). Tego typu „uhistorycznianie” można uznać za próbę osvajania się z zastaną „innością”. Już początek podróży świadczy o takim właśnie doświadczeniu:

Poruszałam się po śladach zostawionych przed laty, zdziwiona, że moje stopy ciągle do nich pasują. Dopiero w pociągu, do którego przesiadłam się we Wrocławiu, poczułam, że naprawdę jadę do miasta mojego dzieciństwa [...]. Minęliśmy z lewej strony Piaskową Górę, blokowisko, ojciec patrzył na mnie z pogardą, ale Ewa zabrała mnie tam kiedyś na włoskie lody [...] (Bator 2013: 9).

Wyprawa bohaterki przebiega w przestrzeni „dwuwymiarowej”: jednocześnie w wewnętrznej przestrzeni pamięci oraz zewnętrznej zastanej rzeczywistości. Równoczesne przebywanie w miejscu fizycznym i „miejscu pamięci” wywołuje w reporterce przemianę. Próby nawiązania bezpośredniej relacji

z mieszkańcami i zaaklimatyzowania się w „innej” przestrzeni nie dają rezultatu, okazuje się, że „dziwność” bohaterki nie przystaje do mentalności Wałbrzycha. Można zatem sądzić, że także sensualne ciało doświadcza metamorfozy w celu „podporządkowania się” odkrywanej przestrzeni. Elżbieta Konończuk w sposób szczególny opisuje tę relacyjność:

Sytuacjoniści nie przyjmują koncepcji miasta jako spektaklu czyli obrazu, lecz pojmują je jako fizyczny *corpus*, już nie tylko widziany, ale także dotykany, smakowany, wąchany, słyszany, z którym ciało człowieka wchodzi w bezpośrednie relacje. Cieleśna przestrzeń miejska jest też przestrzenią cieleśnie doświadczaną, a zatem doświadczenie miasta można określić jako zderzenie ciała człowieka z ciałem urbanistycznym (Konończuk 2014).

Bezpośredniość relacji przestrzeni i ciała obrazuje fragment powieści:

Ta dzielnica, rozciągająca się na Parkowej Górze i Niedźwiadkach, powstała jako luksusowa i nowoczesna część Wałbrzycha, ale po wojnie szybko zeszła na psy. Jedno z najładniej położonych i najciekawiej zaprojektowanych osiedli, które trafiło się Polsce z drugiej ręki, powoli stawało się slumsem, ale Nowe Miasto nadal miało urok niczym zniszczone ciało rozpięte na szlachetnie uformowanych kościach [...] (Bator 2013: 93).

Także w innych scenach pojawia się ścisły związek zachodzący między ludzkim ciałem a ciałem urbanistycznym:

Zaczęłam biegać, początkowo, żeby zrozumieć, co mnie spotkało tamtego wieczoru, a potem dla przyjemności i rosnącego poczucia mocy [...]. Po kilku tygodniach, nogi i ramiona odnalazły wspólny rytm i okazało się, że pod moim cherlawym ciałem o spiczastych kolanach i łokciach ukrywało się inne, silne, twarde i szybkie. Dotykałam świeżo wykształconych mięśni, twardego brzucha i odnosiłam dziwne wrażenie, że jest to kryjówka [...] (Bator 2013: 82).

Cytowany fragment sugeruje, że bohaterka wkracza w przestrzeń groźną i niebezpieczną:

Biegałam alejkami wśród betonowych domów, które w ciemności wyglądały jak monstrualne statki pasażerskie, zdane na łaskę żywiołów, dryfujące ku zagładzie ni-

czego nieświadomych pasażerów. Po zmroku nikt nie odważał się tu na spacer [...]. Byłam coraz szybsza, ale im czułam się silniejsza, tym gorzej znosiłam wciąż obecny strach [...] (Bator 2013: 83).

Autorka w sposób metaforyczny obrazuje poczucie wyobcowania, które wzmagą się z każdą nieudaną próbą oswojenia przestrzeni. Pierwszy przyływ negatywnych emocji Alicja odczuwa tuż po przyjeździe:

Gdy dojechałam do Wałbrzycha, byłam wyczerpana i przez chwilę stałam na opustoszałym, tonącym w lodowatym deszczu peronie, wdychając zapach węglowego pyłu [...] ogarniało mnie poczucie samotności tak dojmującej, że z trudem zmusiłam się, by ruszyć w kierunku dworca (Bator 2013: 13-14).

Wałbrzych w ujęciu narratorki przypomina labirynt, z którego nie ma wyjścia. Joanna Bator zwodzi czytelnika, umieszczając Alicję w miejscach uznawanych przez niego za realne. Odbiorca, ulegając wykreowanej wizji miasta, ma wrażenie iluzji, a mimo to wierzy, że „kotojady” – nieludzkie potwory – skrywają się w każdym kącie odwiedzanego przez bohaterkę terytorium. Nie zmienia to jednak faktu, że fantasmagoryczny świat jest bezlitosny i nie pozwala się zaakceptować. Alicja Tabor myli się co do tego, że jest na tyle silna, by nie zranił jej ten „dom pełen śmierci i duchów” (Bator 2013: 25).

Bator przedstawia w powieści wewnętrzne rozdarcie, kobiecą metamorfozę, która dokonuje się w momencie zderzenia ludzkiego ciała z miejscem przypominającym „nie-miasto” (Czyżak 2015: 47), czyli z czymś w rodzaju przestrzeni dysfunkcyjnej, noszącej znamiona traumatycznych zdarzeń i tajemnic. Bohaterka nie tylko pragnie odnaleźć dzieci, ale jej celem jest poznanie siebie, tej „drugiej ja”.

### *Wyspa Łza*

Podobny motyw pojawia się w kolejnej książce pisarki zatytułowanej *Wyspa Łza*, opublikowanej w 2015 roku i powstałej z inspiracji podróżą na Sri Lankę. W wywiadzie przeprowadzonym przez Magdalenę Nowicką padają następujące słowa:

Otwierając cytat autorka zaczerpnęła z hołubionego dziś Stanisława Brzozowskiego: „Co nie jest biografią, nie jest w ogóle” – wpisując się w modny w humanistyce zwrot biograficzny. Nie trzyma się jednak sztywno drogowskazów zostawionych przez po-

przedników. „Nie ma co liczyć ani na klasyczną autobiografię, ani na historię detektywistyczną, ale wycisnę z miąższu rzeczywistości samą esencję prawdy i doprawię ją zapachem cynamonu” – zapowiada z nieskrywaną satysfakcją (Nowicka 2015).

Wyrażone wprost zamiary samej autorki to konfrontacja własnych doświadczeń z tymi, które zostaną zaprojektowane i wykreowane w postaci Sandry Valentine, która zaginęła na Sri Lance:

Sandra Valentine trafiła na Sri Lankę 20 marca 1989 roku i spędziła tam tylko osiem dni. Na wyspie dawne antagonizmy doprowadziły do wojny domowej i wciąż trwały walki tamilsko-syngaleskie. Przerodziły się w jeden z tych konfliktów, w którym wzdłuż zakurzonych dróg leżą trupy z poderżniętymi gardłami, o zdumionych oczach, w których już panoszą się larwy much, i nie ma oczywistego podziału na dobrych i złych, bo nie ma go tak naprawdę w żadnej wojnie. Sandra Valentine, Amerykanka z Nowego Jorku, ruszyła w świat 17 lipca 1988 roku (Bator 2015: 21).

W powieści pojawia się ten sam motyw, co w *Ciemno, prawie noc*, a więc podróż śladami kogoś zaginionego. W dalszej części utworu okazuje się, że postać Sandry to tylko pretekst do opowiedzenia historii wewnętrznego zagubienia narratorki (Nowicka 2015). Kreacja zdarzeń, dialogi na temat zaginionej dziewczyny – to stała gra Bator z czytelnikiem, ponieważ autorka przez pryzmat chaotycznych opowieści o kobiecie i o przestrzeni wyraża takie stany, jak zakłopotanie, twórcza niemoc czy życiowa bezradność, o czym świadczy zapis refleksji w *Wyspie łzie*, który nie tyle wyjaśnia okoliczności zaginięcia postaci, ile opowiada o podwójnym życiu narratorki (Nowicka 2015).

Po raz kolejny pisarka tworzy zatem opowieść o sobie. Magdalena Nowicka konstatuje, że: „Nowa książka Joanny Bator to efekt miesięcznej wyprawy na Sri Lankę i wieloletnich ćwiczeń nad »sobąpisaniem«, ale także produkt literackich mód” (Nowicka 2015). W *Ciemno, prawie noc* autorka integruje fakty dotyczące głównie jej rodziny z wydarzeniami mającymi miejsce w wąbrzyskiej społeczności, w narracji poświęca jednak więcej miejsca informacjom związanym z zagadką, którą rozwiązuje Alicja i to ona stanowi tło fabuły. Natomiast w przypadku *Wyspy łzy* opowieść o własnym „ja” przesłania zdarzenia. Narratorka wyjaśnia swoją funkcję w tekście-miejscu: „Moja rola, w której czuję się z czasem coraz lepiej, polega na byciu daleko i dostarczaniu tym, co zostali, powodu do dumy, jakby moje życie było złotym pucharem, który można postawić na półce i pokazywać znajomym” (Nowicka 2015).

Narratorkę charakteryzuje melancholijne usposobienie, które wpływa na jej sposób patrzenia na świat. Piotr Śniedziewski (2011), autor książki *Melancholijne spojrzenie*, zauważa:

[...] melancholik, w sposób szczególny przygląda się światu. Patrzy nań beznamiętnie. Nie czyni tego po to, by odkryć prawdę rzeczywistości, głęboki sens czy ukryte znaczenie. Jego wzrok nie może przyszpilić żadnej transcendencji. Przebiega wśród przedmiotów i ludzi, czasami czuje, iż jakieś „poza” jest możliwe, ale nie potrafi się o nie zahaczyć, o nic zaczepić, [...] melancholijne spojrzenie nie przenika ludzi i rzeczy, przeslizguje się jedynie po ich powierzchni, przechodzi przez nie (Śniedziewski 2011: 13-14).

Marek Bieńczyk potwierdza ten związek melancholii z podróżowaniem, stwierdzając, że „»podróż« jest właściwym określeniem melancholii, [...] kłuczyć i meandrować, wciąż zawieszać chwilę dojścia” (Bieńczyk 2002: 83).

Uczucie melancholii, towarzyszące narratorkę od początku opowieści, to wyraz poszukiwania drugiej siebie. Kobieta rozpoczyna swą podróż dzięki duchowej determinacji i motywacji, które pozwalają jej doświadczyć głębokiej, oczyszczającej przemiany. Manifestuje to tuż po rozpoczęciu drogi:

Byłam w drodze, ale zupełnie inna podróż przyszła mi do głowy, pokusa nie do odparcia: wybrać się w podróż bezinteresowną i dziką, w opowieść nieoswojoną. Zniknąć z tej całej krzątaniny, przestać tkąć tekst codzienny, ot tak, jakbym żyła w sposób, który pozwala spakować plecak i ruszyć w świat, nie tłumacząc nic nikomu. Dać się ponieść melancholii, zamiast pozwolić jej się przytłaczać, splunąć czarną żółcią przez zęby i powędrować w stronę morza z ryciny Dürera (Bator 2015: 13-14).

Można odnieść wrażenie, że w życiu narratorki następuje emocjonalny, duchowy przełom. Opowieść o drugim wcieleniu przypomina analizę geobiograficzną, które to pojęcie Elżbieta Rybicka wyjaśnia tak: „[...] analiza nie obejmuje jednak tylko ruchu w przestrzeni geograficznej i pokonywania granic terytorialnych, ale także – co ważne – uwzględnia wewnętrzne przemiany w osobowości. Innymi słowy, opiera się na założeniu, iż środowiska geograficznego i świata przeżyć nie można rozdzielać” (Rybicka 2013). Wobec powyższego przestrzeń to obszar „personalizujący”, wskrzeszający w jednostce drugą tożsamość. Magdalena Nowicka posługuje się cytatem z *Wyspy łzy*, odnoszącym się do powyższej tezy: „jeśli teraz ktoś będzie koniecznie chciał wiedzieć, skąd jestem, podaruję mu tę książkę z włóczki przez Wyspę łzę” (Nowicka 2015).

Wchodząc coraz głębiej w przestrzeń Sri Lanki, bohaterka doświadcza współistnienia w kilku równoległych światach:

[...] Odegrało dla mnie powtórkę sceny, w której w mojej wyobraźni uczestniczyła niedawno Sandra Valentine. Czas i przestrzeń odbiły się w jego oczach jak w czarnej wodzie i zagmatwały jeszcze bardziej. Ale przecież już wiem, że ta podróż odbywa się w wielu rzeczywistościach naraz, z prądem czasu i pod prąd (Bator 2015: 44).

Podróżowanie mentalne i rzeczywiste w odniesieniu do świata pozatek-  
stowego następuje jednocześnie, ponieważ:

[...] nie da się odgraniczyć podróży, rozumianej jako realna podróż (korporalna), od podróży mentalnej, nadającej sensy i znaczenia fizycznemu przemieszczaniu się w czasie i przestrzeni, która ma wymiar duchowy i przebiega w wyobraźni podróżującego. Za sprawą podróżniczych doświadczeń turysta-podróżnik staje się bohaterem dwóch jednocześnie przebiegających, komplementarnych względem siebie światów – „realnego” i „imaginacyjnego” (Kazimierczak 2011).

Przenikanie świata wyobraźni, marzeń, imaginacji do sfery faktograficznej umożliwia pewnego rodzaju podróżnicze spełnienie, „zmysłowe nasycenie”, a przede wszystkim zrozumienie siebie.

## Rozpoznania

Badawczy rekonesans książek Joanny Bator pozwala na rozpoznanie jej twórczości jako należącej do grupy utworów traktujących o szeroko pojętym doświadczeniu przestrzeni. W kontekście podjętego tematu należy podkreślić kategorię postpamięci, gdyż, jak podaje Marianne Hirsch:

Proponuję termin „postpamięć” z niejakim wahaniem, świadoma tego, że przedrostek „post” może sugerować, że znajdujemy się poza pamięcią, a przez to być może, czego obawia się Nora, wyłącznie w historii. W moim rozumieniu, postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość. [...] Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy



dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich rodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć [...] (Hirsch 2010: 254).

Kontynuatorem badań nad postpamięcią jest Bartosz Dąbrowski (2010: 209), podejmujący kwestię wyznaczenia nowego miejsca literaturze „małych ojczyzn”. W refleksji nad koherencją postpamięci z traumą wychodzi od prac takich badaczy, jak wspomniana Marianne Hirsch i Leo Spitzer, którzy inspirowali się koncepcjami miejsc pamięci (*lieux de memoire*) Pierre’a Nory, i heterotopii Michela Foucaulta (Dąbrowski 2010: 209). Dąbrowski słusznie dostrzega w literaturze najnowszej zaistniałą zmianę, formułując tezę, iż w prozie takich twórców, jak Bator można zaobserwować wyekspozowanie: „problematyki niezakorzenia, spotkania z obcością, traumatycznej przeszłości wojny i przesiedlenia, dziedziczenia historycznego urazu w porządku historii rodzinnej [...]” (Dąbrowski 2010: 211). Badacz zauważa, że mimo skłonności tego typu bohaterów do osvajania przestrzeni, kwestią nadrzędną jest:

[...] dziecięce doświadczenie naznaczonej traumą rodzinnej opowieści i traumatycznego, zakłóconego terytorium, naruszonego przez historię miejsca, przenikniętego przez nieciągłość i materialne ślady wypartej i puszczonej w pozorną niepamięć przeszłości, która jednak, jak w przypadku freudowskiej, traumatycznej *Unheimlichkeit*, nieustannie powraca w najbardziej, jakby się zdawało, bezpiecznych i swoich (*heimlich*) miejscach [...] (Dąbrowski 2010: 211).

Dowodzi tego fragment powieści Bator:

Patrzyłam na uśpione miasto, a każde miejsce, które pozostało niezmienione, budziło we mnie jednocześnie niechęć i satysfakcję, jaką daje rozpoznanie po latach pejzażu nieszczęśliwego dzieciństwa: kino Apollo z obdrapaną fasadą w jagodowym kolorze, cukiernia Oleńka wciąż oferująca pączki i torty okolicznościowe, resztką sił trzymające się w pionie rzymskie kamienice przy ulicy Pocztowej (Bator 2013: 16).

Podobnie kwestię tę analizuje Agnieszka Czyżak (2015: 177), zwracając uwagę na psychikę narratorki *Ciemno, prawie noc*. Proponuje powrót do wskazywanych przez Teresę Walas przyczyn niefortunnego włączania doświadczenia w pole jednostkowej egzystencji:

Przypadek drugi to represyjne działanie systemu symbolicznego względem doświadczenia, powodujące jego usunięcie poza sferę wyrażania i reprezentacji lub przynajmniej bardzo wyraźne ograniczenie jej pola. Za pomocą tego mechanizmu kultura wyznacza – w sposób historycznie zmienny i różny na różnych swych obszarach – strefy doświadczenia wstydlwego, odtrąconego, swoistego „abjectu”, i albo konsekwentnie pokrywa to milczeniem, albo przebiera w formy symbolizacji zastępczej, albo wreszcie zamyka w izolowanych rewirach (Walas 2012: 281).

To, co wstrętne, nieprzyjemne i bolesne, jest równocześnie niewyraźne, stąd celowe posługiwanie się przez bohaterów niepoprawnym językiem. Z drugiej zaś strony pojawia się w narracji milczenie jako wyraz emocjonalnej blokady. Negatywne odczucia potrzebują uzewnętrznienia w postaci komunikacji werbalnej. Czyżak nazywa to „doświadczeniem braku doświadczenia” (Czyżak 2015: 181), prowadzącym do braku akceptacji dla zastanej sytuacji, w której w centrum stoi „ja”.

## Podsumowanie

Konkludując, warto podkreślić silny, nierozzerwalny związek człowieka z przestrzenią. Nie jest to więź wewnętrznie „uspójniająca” jednostkę, co można zaobserwować na przykładzie doświadczeń Alicji. W *Ciemno, prawie noc* Bator zobrazowała Wałbrzych przypominający więzienie, skazujący jednostkę na cierpienie, alienację społeczną, rozpad tożsamości czy uwikłanie w niebezpieczną, tajemniczą historię lokalną, która, mimo iż wcześniej znana, staje się „inna” – możliwa do zaakceptowania tylko we wnętrzu „ja”.

Wałbrzych to miasto prowincjonalne, skazane na zniszczenie. Ta apokaliptyczna wizja wypływa z obserwacji codziennej degradacji przestrzeni miejskiej przez „tutejszych”, którzy zjednoczeni chociażby z duchem Jana Kołka w *Ciemno, prawie noc* stają się niebezpiecznym, konserwatywnym ruchem burzącym nie tylko strukturę, swoisty kościec miasta, ale przede wszystkim jego symboliczne miejsca, historię. Wałbrzych pełny jest kryminalnych zagadek, pokryty brudem i zgnilizną, naznaczony śladami porywaczy. Panuje tu klimat nad wyraz mroczny ze względu na destrukcyjne zło otaczające terytorium na zewnątrz. Miasto zawsze pozostawia poczucie bycia kimś bez wyrazu, przezroczystym, niepotrzebnym, jakby „bez twarzy”. Zygmunt Ziątek pisze w *Czasie literatury miejsca*, że kategoria miejsca nie wiąże się z budowaniem własnego,

pozytywnego obrazu. Od jakiegoś czasu nie służy „dookreślaniu” tożsamości, a wręcz przeciwnie: miejsce kojarzy się z „grząską” przestrzenią, zamieszkaną tymczasowo (Ziątek 2013: 148). Zatem ani samo miasto, ani traumatyczne dzieciństwo, ani też historia zbiorowości nie sprzyjają konkretyzacji postaci w ich psychicznym aspekcie.

Chociaż bezpieczeństwo nie jest mocną stroną Wałbrzycha, powieść kończy się jednak optymistycznie, dając nadzieję na to, że nastaną lepsze czasy. W finale bohaterka znajduje się na plaży, z dzieckiem na ręku, i pełna radości stwierdza: „Zaprawdę podzielić się tym widokiem, nagle zbyt pięknym dla jednej osoby” (Bator 2013: 524). To przeżycie nie wymazuje złych wspomnień związanych z tym konkretnym miejscem, ale, mimo iż Wałbrzych nie zachęca do napisania pozytywnej historii, warto dodać za Edwardem Kasperskim, że: „[...] człowiek jest istotą topiczną. Objawia on tę topiczność, podkreślmy, zarówno w osobniczym, cielesnym kształcie, strukturze i uposażeniu, jak też w **koniecznym byciu-zawsze-gdzieś-usytuowanym w przestrzeni** [podkreślenie oryginalne], poza sobą samym, w relacji do pewnego »tu« [...]” (Kasperski 2014: 35). Cechą bycia w świecie jest więc nie tyle odczuwanie stabilności, bezpieczeństwa, pewności egzystencjalnej, ale wręcz przeciwnie – dezorientacji, zagubienia w nim, co prowokuje do dalszego, nieustannego zaspokajania potrzeby poznawania świata.

Każde miejsce w pewnym stopniu spełnia funkcję terapeutyczną. Podróż na Sri Lankę w sposób szczególny wpływa na bohaterkę powieści Bator. Poszukiwania na wyspie kończą się pomyślnie:

Nigdy nie bałam się swojej mrocznej bliźniaczki, przeciwnie, wiem, że nie po raz pierwszy zawdzięczam jej ocalenie, a ona, ocalając mnie i wysyłając w podróż na Wyspę Łzę, ratuje też własną skórę. Jest mnie dwie [...]. Mogę w nią popatrzeć jak w lustro i zobaczyć swoją przyszłość, ale przecież przeszłość, którą zobaczyłam w tej podróży, nie jest jedynie tym, co się po prostu kiedyś wydarzyło. Opowiedziana przeszłość to część przyszłości, a życie potrzebuje i pamięci, i zapominania (Bator 2015: 95).

Jacques Lacan, twórca koncepcji „stadium lustra”, za początek tożsamości uznaje chwilę, w której dziecko identyfikuje się ze swym odbiciem w lustrze, postrzegając siebie jako całość, jako to, czym chce być (Lacan 1949). Z tej perspektywy można uznać, że narratorka także potrzebuje potwierdzenia siebie. Jej lustrem jest „mroczna bliźniaczka”, z którą zostaje związana mentalna nić porozumienia. Kontakt nie ma formy werbalnej, przypomina raczej urojenie,

złudzenie. Jednak każdy sposób na odnalezienie siebie jest dobry – zarówno ten, w którym następuje silne połączenie iluzji z rzeczywistością, jak i ten, w którym jednostka porusza się po granicach pamięci i historii, mając tym samym możliwość zmodyfikowania sfalszowanej teraźniejszości i zbudowania nowej, prawdziwej tożsamości.

Refleksja nad prozą Joanny Bator pozwala wysnuć wniosek, że przestrzeń to „praktykowane miejsce” poddawane mentalnym i zmysłowym eksperymentom, a samo miejsce to wycinek tej przestrzeni, wyróżniającej się od innych jej fragmentów dzięki niepowtarzalnym komponentom. Miejsce i nie-miejsce są ulotnymi biegunami: pierwszy z nich nigdy nie jest całkowicie zatarty, a drugi nigdy całkowicie się nie spełnia (Augé 2011: 129). Przestrzeń wykreowane przez pisarkę w kolejnych utworach pełne są takich miejsc: nieoswojonych, ontycznie nieuporządkowanych, przez które przeprawia się ktoś trzeci, kto może odegrać rolę ekstremalnego towarzysza w „podróżyciu” Joanny Bator (Nowicka 2015).

## Źródła cytowań

- AUGÉ, MARC (2011), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przekł. Roman Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BARTOSZYŃSKA-LUBAS, REGINA (2003), 'Tożsamość i autobiografia', online: [https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/9218/1/009\\_Regina\\_Lubas\\_Bartoszy%C5%84ska\\_To%C5%BCsamo%C5%9B%C4%87\\_i\\_autobiografia\\_139\\_157.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/9218/1/009_Regina_Lubas_Bartoszy%C5%84ska_To%C5%BCsamo%C5%9B%C4%87_i_autobiografia_139_157.pdf), [dostęp 27.12.2019].
- BATOR, JOANNA (2013), *Ciemno, prawie noc*, Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal.
- BATOR, JOANNA (2009), *Piaskowa Góra*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- BATOR, JOANNA (2015), *Wyspa tza*, Kraków: Instytut Wydawniczy Znak.
- BIEŃCZYK, MAREK (2002), 'Kapitan dziecko Saturna. (O „Trzy po trzy” Freddy)', w: Marek Bieńczyk (red.), *Oczy Dürera: o melancholii romantycznej*, Warszawa: Sic!, ss. 57-85.
- CZYŻAK, AGNIESZKA (2015), *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- DĄBROWSKI, BARTOSZ (2010), 'Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze „małych ojczyzn” (Na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina)', w: Hanna Gosk (red.), *Nowe dwudziestolecie 1989–2009. Rozpoznanie, Hierarchie. Perspektywy*, Warszawa: Dom Wydawniczy „Elipsa”, ss. 209-223.
- FOUCAULT, MICHEL (1977), *Archeologia wiedzy*, przekł. Andrzej Siemek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- HIRSCH, MARIANNE (2010), 'Żałoba i postpamięć', w: Ewa Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki: antologia*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2010, ss. 247-280.
- KASPERSKI, EDWARD (2014), 'Geopoetyka. Ku nowej poetyce przestrzeni – pierwszy krok w chmurach...', w: Daniel Kalinowski, Małgorzata Mikołajczak i Adela Kulik-Kalinowska (red.), *Geografia wyobrażona regionu*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss.21-40.
- KAZIMIERCZAK, MAREK (2011), 'W poszukiwaniu praktycznej filozofii podróży', online: <http://wydawnictwa.awf.krakow.pl/attachments/article/542/Folia%20Turistica%20NR%2024.pdf#page=11>, [dostęp: 27.12.2019].

- KONOŃCZUK, ELŻBIETA (2014), 'Przestrzeń „uzmysłowiona”. Psychogeografia miasta w *Japońskim Wachlarzu* Joanny Bator', online: <http://www.bsl.uwb.edu.pl/download/bsl5/03-Kononczuk.pdf>, [dostęp: 27.12.2019].
- KOWALEWSKI, JACEK M. (2010), 'Wprowadzenie', w: Jacek M. Kowalewski, Wojciech Piasek (red.), *„Zwroty” badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne*, Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, ss. 7-15.
- KRASKOWSKA, EWA (2010), 'W Wałbrzychu, czyli nigdzie? O karierze miasta Wałbrzych w literaturze i filmie lat ostatnich', w: Hanna Gosk (red.), *Nowe dwudziestolecie. Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*, Warszawa: Dom Wydawniczy „Elipsa”, ss. 245-260.
- LACAN, JACQUES (1949), *Faza lustra jako formująca funkcję Ja taką, jaka nam się ujawnia w doświadczeniu psychoanalitycznym*, online: [https://moodle.umk.pl/WF/pluginfile.php/44535/mod\\_resource/content/1/Jacques%20Lacan%20-%20Faza%20lustra%20jako%20formuj%20funkcj%20Ja%20tak%20jaka%20nam%20si%20ujawnia%20w%20do%20swiadczeniu%20psychoanalitycznym.pdf](https://moodle.umk.pl/WF/pluginfile.php/44535/mod_resource/content/1/Jacques%20Lacan%20-%20Faza%20lustra%20jako%20formuj%20funkcj%20Ja%20tak%20jaka%20nam%20si%20ujawnia%20w%20do%20swiadczeniu%20psychoanalitycznym.pdf), [dostęp: 12.04.2016].
- MIZERKIEWICZ, TOMASZ (2009), 'Nowa zasada epickości', *Fa-Art*: 1-2, ss. 44-46.
- NOWICKA, MAGDALENA (2015), 'Podwójne życie intruzki', online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/podwojne=-zycie-intruzki26154-?ticket-ST-fmLYzVRgBL>, [dostęp 27.12.2019].
- REWERS, EWA (2005), *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- RICOEUR, PAUL (1992), 'Tożsamość osobowa', w: *Filozofia osoby*, przekł. Małgorzata Frankiewicz, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, ss. 33-44.
- RYBICKA, ELŻBIETA (2012), 'Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca', w: Ryszard Nycz, Teresa Walas (red.), *Kulturowa teoria literatury. 2 Poetyki, problematyki, interpretacje*, Kraków: Towarzystwo Naukowe Wydawców i Autorów Prac Naukowych „Universitas”.
- RYBICKA, ELŻBIETA (2013), 'Auto/bio/geo/grafie', online: <http://www.bsl.uwb.edu.pl/download/bsl4/01-Rybicka.pdf>, [dostęp: 27.12.2019].
- RYBICKA, ELŻBIETA (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Towarzystwo Naukowe Wydawców i Autorów Prac Naukowych „Universitas”.

- ŚNIEDZIEWSKI, PIOTR (2011), *Melancholijne spojrzenie*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- WALAS, TERESA (2012), ‘Literatura (kultura) jako selekcja i projektowanie doświadczenia’, w: Ryszard Nycz, Teresa Walas (red.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 280-281.
- ZIĄTEK, ZBIGNIEW (2013), ‘Czas literatury miejsca’, w: Andrzej Werner, Tomasz Żukowski (red.), *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, Warszawa: Instytut Badań Literackich, ss.148-177.





# Perspektywy światów wyższych. Podróże Ernsta Jüngera

MARCIN CZARDYBON

Uniwersytet Warszawski  
czardymar@gmail.com

Wprowadzenie. Typy podróży

Ernst Jünger, żołnierz, polityk, militarysta, „anarcha”, przeżył 103 lata, czynnie brał udział w obu wojnach światowych, służył w Legii Cudzoziemskiej. Za służbę podczas I wojny światowej został odznaczony Krzyżem Żelaznym I klasy, a w latach 1939-1945 służył w Wehrmachcie jako oficer. Przed II wojną światową aktywnie wspierał skrajne ruchy konserwatywne Republiki Weimarskiej (Święcicki 2013; Pieniążek 2013). Istnieją poszlaki, które pozwalają powiązać jego postać z kręgami odpowiedzialnymi za nieudany zamach przeprowadzony przez Clausa von Stauffenberga (Kunicki 2013).

Pisarzem był płodnym. Oprócz powieści pozostawił po sobie liczne tomy nowel, esejów i dzienników. Do jego najważniejszych prac należą: *W stalowych burzach* (*In Stahlgewittern*; 1920), *Na marmurowych skałach* (*Auf den Marmorklippen*; 1939), *Przybliżenia. Narkotyki i upojenie* (*Annäherungen, Drogenund Rausch*; 1970) oraz *Robotnik* (*Der Arbeiter*; 1932). Aktywność literacka Ernsta Jüngera trwała kilka dziesięcioleci. Perspektywa długiego trwania pozwala dostrzec w jego (często autobiograficznym) dorobku, inspirowanym czarnym romantyzmem i myślą Fryderyka Nietzschego (Maciuk 2013; Sobota 2013), szereg conceptualnych zerwań, odkrywających niezna-

ne przestrzenie, eksploatujących *terra incognita*. Niniejszy rozdział dotyczy typów podróży wyłaniających się z wczesnych i późniejszych pism Jünger.

Należy przede wszystkim wskazać na aporie Jüngerowskiej podróży. Sama jej figura rozpada się w pismach niemieckiego autora na poszczególne elementy. Wczesny etap jego działalności, znaczony takimi tytułami, jak *W stalowych burzach* czy *Robotnik*, to okres fascynacji militarystką. Jest to też moment nasilonej aktywności felietonistycznej Jünger, wspierającego swym piórem środowiska militarystyczne, konserwatywne i nacjonalistyczne Republiki Weimarskiej (Jünger 2007). W pracach tych dominantę stanowi temat wojny, która – trudno zaprzeczyć – jest nader specyficznym rodzajem podróży związanej z niezwykle charakterystycznym podejściem zarówno do samej przestrzeni, jak i do procesu jej przemierzania. Owe Jüngerowskie peregrynacje wojenne, których zapis stanowi między innymi wczesna powieść nosząca tytuł *W stalowych burzach*, mogą być odczytywane przez pryzmat badań Jonathana Littella (2009) i Klauza Theweileita (2015), będących wnikliwą próbą deszyfrowania języka charakterystycznego dla dyskursu faszystowskiego. W takim ujęciu podróż staje się zdobywaniem przestrzeni, a jej celem jest ukazanie, w jaki sposób (i dlaczego) rzeczywistość odsłaniająca się w trakcie przemierzania drogi (razem z przesuwanym się frontem) ulega osobliwej przemianie.

Jednakże redukcja całego dorobku Jünger do militarno-propagandowych aspektów jego pisarstwa wydaje się błędem. W twórczości autora *Przemieniowań* zaznacza się bowiem światopoglądowe cięcie, którego pokłosiem jest gwałtowny zwrot, zmieniający wektor tematyczny jego prac. O ile dzieła wcześniejsze, te sprzed 1933 roku, eksploatowały głównie fizyczny aspekt obcowania z rzeczywistością, o tyle późniejsze stanowiły coraz śmielsze i coraz odważniej zakrojone próby podejmowania podróży wewnętrznych; introspekcję raz spokojną, refleksyjną, to znów gwałtowną; wgląd pobudzany i napędzany narkotykowymi eksperymentami oraz wyprawę w głąb własnego ja (Kunicki 2007).

Można więc uznać, że oprócz dwóch rudymenarnych *modi* podróży (tej rzeczywistej – lub, jak się okaże, „rzeczywistej” – i tej niefizycznej) można zidentyfikować jeszcze trzecią modalność. Linia ta wiedzie od płaskiej, niemal psychotycznej para-faszystowskiej (w ujęciu Klauza Theweileita) narracji do – zapowiadających już niejako myśl Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego – konceptów deterytorializacji w poszukiwaniu nowego, nomadycznego upodmiotowienia. Jest to w istocie droga (podróż) wiodąca od (wyłaniającego się z dzieł) skarłałego, nieukształtowanego podmiotu do aktu poszukiwania nowej, pełnej/ pełniejszej formy jestestwa.

## Przestrzeń, która się rozpada

Podstawowa kwestia dotyczy sposobów opisu przestrzeni w Jüngerowych narracjach wojennych. Zaskakująca jest jej nietrwałość, niematerialność i odrealnienie. Przestrzeń ta nosi pewne znamiona nierzeczywistej makiety, przypomina scenę, na której toczą się dramatyczne wydarzenia, co można wskazać na przykładzie akapitu otwierającego *W stalowych burzach*:

Pociąg zatrzymał się w Bazancourt, małym miasteczku Szampanii. Wyszliśmy. Z niedowierzającą nabożnością wsłuchiwałem się w powolny takt walcowni frontu, melodii, do której będzie nam dane przywyknąć w ciągu długich lat. W dali, na tle szarego grudniowego nieba rozpyłyła się biała piłeczka szrapnela. Wionął ku nam oddech walki, wypełniając nas osobliwym drzeniem (Jünger 1999: 7);

Wyszliśmy z uczelni, szkół, warsztatów, by w trakcie kilku tygodni szkolenia stopić się w jedno wielkie, wypełnione entuzjazmem ciało. Potomkowie epoki stabilności, tęskniliśmy za czymś niezwykłym, za wielkim niebezpieczeństwem. Wtedy to porwała nas wojna jak rausz. Ruszaliśmy w deszczu kwiatów, róże i tętniąca krew wprawiała nas w nastrój omdlenia. Wojna wszak musiała nam to dać – wielkość, moc, odświętność. Marzył nam się męski czyn, radosny bój strzelców na kwietnych łąkach zroszonych krwią (Jünger 1999: 7).

W cytowanych fragmentach zwraca uwagę zadziwiająca estetyzacja całej przestrzeni, jej wyznacznikiem zaś staje się zastanawiające zmetaforyzowanie opisu. Ów „powolny takt walcowni” wtóruje obserwowanej „białej piłeczce szrapnela”, z oddali zaś wionie „oddech walki”.

Należałoby stwierdzić, że wszelka przestrzeń zostaje w Jüngerowej narracji pozbawiona swej rzeczywistości, realności, ciężkości. Jeżeli w tym wprowadzającym fragmencie znajdują się partie odsyłające bezpośrednio do miejsca akcji: przedmiotów, obiektów, pola, powierzchni – kończą się one na pierwszym zdaniu. Dominuje metafora. Przestrzeń/ terytorium zamienia się w wystylizowany konstrukt. Paradoksalnie im bardziej postępuje destrukcja krajobrazu, tym wyraźniej zaznacza się fizyczny wymiar obiektów. Metaforyzacja ustępuje konkretności:

Wsie, przez które szliśmy podczas domarszu, wyglądały jak wielkie domy wariatów. Całe kompanie kruszyły i przewracały mury albo siedziały na dachach i rozbijały cegły.

Ścinano drzewa, tłuczono szyby; dookoła wzbijały się z ogromnych rumowisk chmury dymu i pyłu. [...] Z niszczycielską przemysłnością [żołnierze – M.Cz.] odnajdowali główne podpory domów, mocowali do nich linę i tak długo za nią ciągnęli, że wszystko rozsypywało się w perzynę. Inni machali ogromnymi młotami, rozbijając wszystko, co było na ich drodze, od doniczki na parapecie po kunsztowną konstrukcję szyb oranżerii (Jünger 1999: 116).

Na tym przykładzie doskonale widać, w jaki sposób narracja zyskuje materialny ciężar. Szeroko pojętą poetyckość opisu zaczynają zastępować ciągi wyliczeń, pojawiają się „chmury”, „domy”, „drzewa”, „szkło”. Przemierzana przestrzeń / terytorium uzyskuje realność dopiero w momencie rozpadu. Do tej chwili pozostaje kiczem „zroszonych krwią łąk kwietnych”.

Istnieją wreszcie w pracach Jüngera *passusy*, w których język opisu staje się wyjątkowo plastyczny, gwałtowny i sugestywny w toku przedstawiania przestrzeni / terytorium lub raczej w procesie odmalowywania jej eksplozji. Przestrzeń zmienia się w toku walki, przestaje być tak indyferentna, jak w pierwszych przytoczonych fragmentach, zyskuje (w postępującym rozpadzie) nowy kształt. Tu Jüngerowski język ukazuje swoją siłę i wyrazistość:

Biegliśmy ostro w obydwu jarach. Zapierało nam dech. Najgorszym odcinkiem była dolinka, do której dotarliśmy, gdzie nieprzerwanie buchały płomienie szrapneli i lekkich granatów. Buch! Buch! Hukiem otaczał nas żelazny wir, sypiąc w ciemności deszcz iskier. Wuui! Znowu seria. Zabrakło mi tchu, bowiem ułamki sekund wcześniej rozpoznałem, słysząc narastające wycie, że tor lotu pociskuzakończyć się musi tuż koło mnie. Za chwilę siadło potężne uderzenie koło cholewy mojego buta, ciskając w górę strzępy miękkiej gliny. Akurat ten granat nie wypalił (Jünger 1999: 94);

Jar i obszar z tyłu pokryty był Niemcami, teren z przodu Anglikami. Z nasypów sterczały ręce, nogi i głowy [...]. Już przy trzecim strzale niesamowite uderzenie zasypało mieszkańca trzeciej jamy (Jünger 1999: 108);

Dalej! Dalej! Ludzie padali w biegu ostro przez nas zagrzewani, aby z wyczerpanych ciał dobyli resztki sił. Po lewej i po prawej do lejów po granatach wpadali ranni z wołaniem o pomoc, na które nikt nie zważał. Gnaliśmy dalej ze wzrokiem drętwo utkwionym w człowieka z przodu, przez głęboki do kolan rów utworzony z łańcucha ogromnych lejów, w którym jeden obok drugiego spoczywały trupy. Stopy pokonywały opór miękkich, rozkładających się ciał, których formę mrok skrywał przed naszymi oczami.

Także rannego, który padał na drogę, spotykał podobny los: deptały go buty żołnierzy pędzących do przodu (Jünger 1999: 89).

W przytoczonych fragmentach cała przestrzeń zostaje zredukowana właściwie do podłoża; ono jednak, wśród wybuchów granatów i świstu kul, z jednej strony eksploduje, z drugiej zaś pochłania przemierzających ją mężczyzn. Ci ostatni zapadają się w nią, grzęzną, są w nią wdeptywani, ich zdeframentowane szczątki zostają po niej rozwłócone, wystają z nasypów. Bliźniacze trajektorie przemiany terytorium znaleźć można również w innych pracach Jüngera, takich jak *Ogień i krew* (*Feuer und Blut*; 1929) czy *Walka jako doświadczenie wewnętrzne* (*Der Kampf als inneres Erlebnis*; 1922).

Podczas opisywania gwałtownych zdarzeń, język dla ich oddania niemal siłą rzeczy nabiera plastyczności, staje się bardziej sugestywny. Tak dzieje się też w przytaczanych partiach prozy niemieckiego twórcy. Jednak warto zwrócić uwagę na to, że w tekście Jüngera paradoksalnie sama przestrzeń ożywa, staje się przeciwnikiem: nie jest już statyczna ani podległa żołnierskiej ekspansji, przeobraża się w pochłaniający wszystko wir.

To znamienne – przestrzeń/ terytorium ulega przekształceniu. Zaczyna poniekąd funkcjonować jak *vagina dentata*. Nie byłoby to zastanawiające, gdyby nie fakt, że – jak można sądzić – jest to stały motyw w tekstach niemieckich żołnierzy walczących w pierwszej i drugiej wojnie światowej (Littell 2008: 45-50; Theweleit 2015: 244-249). Leon Degrelle pisał chociażby we wspomnieniach z kampanii rosyjskiej:

Hitler zmiażdżył miliony sowieckich żołnierzy, unicestwił ich lotnictwo, ich artylerię i czołgi, ale nie znalazł sposobu na płynący z nieba potop, na potworną tłustą gąbkę, w której grzęzły stopy żołnierzy, koła cystern i gaśnice pojazdów pancernych. Największe i najszybsze militarne zwycięstwo wszech czasów utknęło w końcowym stadium, a zatrzymało je błoto, prymitywne błoto, stare jak świat, niewzruszone, silniejsze od strategów, od złota, od rozumu i od ludzkiej pychy (Degrelle 2008: 46).

Powraca przestrzeń, która wciąga – powraca tu jeszcze dosadniej niż u Jüngera. Była ziemia – jest błoto, lecz jedno i drugie spełnia tę samą rolę. Jest owym mrokiem, w którym ciała się rozkładają, a forma się rozplywa:

Pozbieraliśmy sterczące z rumowisk członki i wyciągnęliśmy trupy. Jeden miał urwaną głowę, a szyja wyglądała jak przyczepiona do tułowia wielka skrwawiona gąbka. Z kiku-

ta ręki drugiego sterczała strzaskana kość, a mundur był przesiąknięty krwią z wielkiej rany w piersi. Trzeciemu wyszły wnętrzności z rozdartego brzucha (Jünger 1999: 81).

Terytorium ulega konkretyzacji, zamieniając się jednocześnie, fizycznie nieomal, w wielką otchłań.

Podsumowując dotychczasowe rozpoznania, można stwierdzić, że wojna w Jüngerowskiej narracji stanowi swoistą podróż, co charakterystyczne, ku osobliwie pojmowanej wolności.

### Podróż wojenna

Pomimo tej objawionej otchłanności przestrzeni / terytorium bohater Jüngera (stanowiący jego tekstowe *alter ego*), deklaruje:

[...] w gruncie rzeczy byłem zadowolony, bo choć nigdy nie miałem jakichś wielkich trosk, to jednak wszędzie nie żyłem tak beztrosko jak na froncie. Wszystko jest tu jasne i proste, moje prawa i obowiązki regulują przepisy wojskowe, nie potrzebuję pieniędzy, zaopatrzenie dowożą, gdy jest mi źle, to mam wokół siebie tysiąc towarzyszy niedoli, a przede wszystkim, w obliczu śmierci, każdy problem staje się przyjemnie nieistotny. [...] Całe otoczenie jest męskie i surowe, gra idzie o najwyższą stawkę, a wtedy człowiek czuje, że ma szpik w kościach, krew w żyłach (Jünger 1999: 166).

Ten eskapistyczny wymiar doświadczenia wojennego doskonale oddaje ostatni z przytoczonych cytatów. „Wszystko jest jasne i proste”, „nie potrzebuję pieniędzy”, „każdy problem staje się przyjemnie nieistotny”. Mało tego: regresja i destrukcja wpisana w konflikt zbrojny staje się czynnikiem sensotwórczym dla całej egzystencji postaci (raz jeszcze – *alter ego* Jüngera), zaś „całe otoczenie jest męskie i surowe, gra idzie o najwyższą stawkę, a wtedy człowiek czuje, że ma szpik w kościach, krew w żyłach” (Jünger 1999: 166). Na zapadającym się, to znów eksplodującym terytorium, które ze statycznej, teatralnej nieomal, nacechowanej sztucznością sceny z początkowych fragmentów książki przemienia się w bezkształtną masę, otchłań o cechach *vagina dentata* (wykopywany z ziemi żołnierz ma urwaną głowę), podmiot czuje ulgę.

Wyczuwalny jest tu paradoks: skrajna, ocierająca się o kicz estetyzacja przemierzanego terytorium zostaje zestawiona z metamorfozą polegającą na przemianie przestrzeni w otchłań polykającą wszystko w ogniu walki. Do tego

dochodzą eskapistyczne akcenty i słowa, w których zostają wypunktowane i dowartościowane dyscyplina, męskość i poczucie spełnienia ważnej misji.

Warto przytoczyć inne fragmenty pochodzące z nieco późniejszych, publicystycznych tekstów pisarza, w których została jeszcze dobitniej ukazana pryncypialność Jüngerowych zapatrywań:

Nadciąga epoka brutalności, której nie możemy sobie wyobrazić, już nawet w niej trwamy. W obliczu zdarzeń wszelka debata stanie się pianą, ponad tym całym gęszczeniem frazesów, które męczą nas bezowocnością, ponad kramarzami, literatami i słabeuszami wtargnie w nową Europę wezwanie do czynu, rwąca fala z grzywą koloru krwi. Gdyż pokój nie jest dziełem tchórzy, ale miecza (Jünger 2007: 65);

Wiara w – obojętnie jaką – ideę to wielka sprawa (Jünger 2007: 194);

Nigdy nie będzie bezsensowne to, za co umierają mężczyźni (Jünger 2007: 160).

Męskość przeciwstawiająca się amorficznej otchłani (ziemi) i w tym znajdująca swoją rację (i wagę) istnienia – nie jest to nowa formuła, a raczej klisza, niezwykle charakterystyczna dla para-faszystowskiej literatury, na co wykazywał Klaus Theweleit (2015). W ten sposób kształtowane są trzy *modi* terytoriów: statyczne, dynamiczne i demoniczne. By odkryć ich znaczenie, należy ponownie odwołać się do rozpoznań Theweleita i Littella.

Celem *Męskich fantazji* (2015) Klause Theweleita było odślonięcie mentalnych struktur osobowości wpisanych w ogromny korpus tekstów powstałych w Republice Weimarskiej. Struktury te zostały przez badacza zidentyfikowane jako „faszystowskie”. Nie jest to jednak faszyzm w historycznym znaczeniu. Rzeczne określenie stosuje Theweleit zgodnie z rozpoznaniem Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego, zawartymi w obu tomach ich najśłynniejszego dzieła, noszącego tytuł *Kapitalizm i schizofrenia* (2015). Faszyzm odnosi się tu do ogólnej kondycji, może być zjawiskiem immanentnie wpisanym w porządek systemów, zgrupowania mas, psychikę jednostek, niezależnie od historyczno-politycznych reżimów. Jest o tyle zgubny, o ile petryfikuje, tłamsi, zniewala, stabilizuje w martwym punkcie wszystkie fenomeny nim „zarażone” (Deleuze & Guattari 2015: 250-258). Faszyzm stanowi tu określenie kalectwa, niepełności, martwoty, zniewolenia, które przekładają się na funkcjonowanie danych „bytów” w świecie. „Faszyzm to metoda tworzenia rzeczywistości [...], a nie kwestia formy rządów czy formy gospodarki” – pisał Theweleit (2015: 506).



Faszysta nazywany jest przez Theweleita „jeszcze-nie-do-końca-narodzonym” (Theweleit 2015: 737). Nie oznacza to wszakże, że jest on psychopata, lecz że funkcjonuje, zrealizowawszy wszystko tylko częściowo: częściowo oddzielił się od matki, częściowo przeszedł socjalizację. By egzystować, musi wytworzyć sobie coś na kształt zewnętrznego pancerza w postaci mięśni, dyscypliny, hierarchii (Theweleit 2015: 694-735). Niemożliwe jest utrzymanie tej osłony bez wsparcia instytucji, szkoły, armii. Wspomniane utrzymanie jej jest wszakże konieczne, inaczej grozi faszyście „rozmycie osobowości” (Littell 2008: 24). Pancerz ten w oczywisty sposób złączony jest ze strukturami mentalnymi, co przejawia się w osobowości wykreowanych na potrzeby tekstów literackich podmiotów; określane są one przez Theweleita (2015) mianem „mężczyzny-żołnierza-faszysty”.

Struktura ta oparta jest niemal całkowicie na binarnych opozycjach: męskie/ kobiece, twarde/ miękkie – przy oczywistym dowartościowaniu tych pierwszych, samczych cech. Można stwierdzić, że „mężczyzna-żołnierza-faszysta” znajduje się w stanie permanentnej wojny z całym światem; tym, co podtrzymuje jego „pancerz”, jest idea „przeciwstawienia się”, która konstytuuje jednostkę. W toku jej realizacji (sytuacja *porte-parole* Jüngera z utworu *W stalowych burzach*) pancerz staje się najbardziej realny: hartowany jest przez rzeczywisty ogień. Można stwierdzić, że w takich momentach wytworzona struktura okazuje się najsilniejsza, wzrasta poczucie realności świata, a więc również poczucie realności przestrzeni/terytorium. Jednocześnie zaś przedstawiana przestrzeń / terytorium zaczyna być dodatkowo projektowana wedle kodu całej wytworzonej struktury świata. Zamienia się w otchłan, w czarną dziurę, w wir, w bagno, w maź, w terytorium waginalne – skojarzenie to jest nieuniknione, biorąc pod uwagę „falliczność” wyobraźniowej projekcji samego siebie u „mężczyzny-żołnierza-faszysty”. Takie terytorium zagraża „twardości” męskiego podmiotu, wprowadzając zatem również niebezpieczeństwo kastracji, zatopienia, anihilacji. Z oczywistych względów rozważania te skupiają się na przestrzeni / terytorium, lecz podobne określenia i te same ciągi skojarzeniowe wykrywalne są również w wypowiedziach tekstowych odnoszących się do różnorodnych oponentów „mężczyzny-żołnierza-faszysty”, takich jak: masy, hordy, strumienie czy czerwone rzeki wrogów.

Właśnie to można zaobserwować u Jüngera: estetyzację nierealnego świata (stadium statyczne), a następnie fizykalną namacalność eksplodującej otchłani (stadium „demoniczne”). Stadium dynamiczne byłoby więc etapem przejściowym pomiędzy tymi dwoma. W ramach apokalipsy, którą jest podróż-wojna,



podróż-konflikt, podróż-eksplozja, gdy cała przestrzeń/terytorium zamienia się w otchłań, „mężczyzna-żołnierz-faszysta” hartuje swój pancerz, percypuje wreszcie własny ciężar, czuje się „na swoim miejscu”, odkrywa bycie sobą.

### Narkotyki – nowa „duchowa” przygoda

Wiele lat później, bo w roku 1970, Ernst Jünger zabiera swoich czytelników w kolejną, jakże odmienną, podróż. „Duchową przygodę należy rozważać bez związku z rozkoszą, gdyż kusi ona właśnie świadomość wyższą i subtelniej rozwiniętą. W gruncie rzeczy wszelka rozkosz ma charakter duchowy; tam znajduje się niewyczerpane źródło, ogarniające jako żądza, której nic nie zaspokoi” (Jünger 2013: 443) – pisze Jünger. I dalej:

Gdy ląduję na tej albo tamtej półkuli psychokosmosu, gdy rozmawiam z bogami, którzy ją zamieszkują [...] wówczas nie wątpię w siłę i wskazówki; zrzucam z siebie cień, stajemy w niepokalanym świetle. Ale przy powrocie znów nakładam cień. Nie było to zwężenie, było to poszerzenie świadomości – poznanie obiektywne oraz interpretowalne. Mogę relacjonować, mogę też przemilczeć, czego tam doświadczyłem. [...] Oglądałem przestrzeń ich oczami. [...] Potwierdzeniem przybliżenia jest to, co przystępuje, co uzupełnia to, co obecne, przez nieobecne. Spotykają się w zwierciadle, które gasi czas i niezadowolenie. Nigdy zwierciadło nie było tak puste, tak pozbawione kurzu i obrazów. [...] Kurtyna jest przezroczysta. Scena jest wolna (Jünger 2013: 443-444).

Pięć dekad po wyznaniach „księcia piechoty” (pierwsze polskie tłumaczenie *W stalowych burzach* nosiło taki tytuł) Ernst Jünger wydał zbiór esejów *Przybliżenia. Narkotyki i upojenie* (1970). Niebagatelnego znaczenia w kontekście tego dzieła nabiera fakt, że pisarz był wieloletnim przyjacielem Alberta Hoffmana, wynalazcy LSD, wraz z którym niestrudzenie eksperymentował z substancjami narkotycznymi. Pokłosie tych badań stanowiła wspomniana publikacja, będąca zbiorem erudycyjnych esejów (Kunicki 2013: 487).

Nie można wyczerpująco odpowiedzieć na pytanie, jak fenomen intoksykacji jawi się w pismach Jünger. Prawdopodobnie najbliższym prawdy wyjaśnieniem będzie określenie samego autora, a więc „wycieczki w pogranicze królestwa ducha” (Jünger 2013: 358). Trudny do uchwycenia pozostaje jednak ich status, wymykają się one bowiem wartościowaniu. Jak zostało już wspo-

mniane, Jünger odwołuje się raczej do etyki (etyki użytku) niż do kategorii moralności/ niemoralności. Różnica jest tu fundamentalna:

Moralność występuje jako zbiór reguł specjalnego rodzaju, na podstawie których osądza się działanie oraz intencje, odnosząc je do wartości transcendentnych (to jest dobre, a to jest złe...), etyka zaś jest zbiorem reguł dobrowolnych, pozwalających na ocenę naszych czynów i słów przez odniesienie do sposobów egzystencji, które owe czyny i słowa implikują (Deleuze 2007: 109).

To, że „wycieczki w pogranicze ducha”, mając charakter ekscesu, wykroczenia, nie mogą być jednoznacznie wartościowane, staje się zatem oczywiste. Użytek z nich, każdorazowy akt, jego przebieg i okoliczności decydują o statusie tegoż (Herer & Wolański 2013: 278). Podróże narkotyczne Jüngera, na co autor kładzie ogromny nacisk, mają charakter indywidualny, elitarny i jednostkowy. Istotne jest również, że autor *Robotnika* nie absolutyzuje działania toksyny w organizmie, stanowi ona „jeden spośród wielu kluczy, obok medytacji, postów, tańca, muzyki, kontemplacji dzieł sztuki, silnych wzruszeń. Dlatego nie należy przeceniać jej roli” (Jünger 2013: 56). Jest „kluczem do królestw niedostępnych zwykłemu postrzeganiu, ale nie kluczem jedynym” (Jünger 2013: 32).

Pisarz rozróżnia zarówno typy oddziaływania narkotyków na jednostki, jak i rozmaicie charakteryzuje same substancje. Istnieją więc, jego zdaniem, środki demokratyczne i istnieją te elitarne; istnieją te charakterystyczne dla kultury Zachodu i te orientalne. Istnieją wreszcie i te pochodzące z krain najbardziej wysuniętych na wschód – z rejonów Meksyku. Działanie niektórych substancji jest *stricte* ludyczne: dają przyjemność czy też zapomnienie. Inne zbliżają do absolutu, precyzyjniej zaś – przybliżają podmiot do transcendencji, dając poczucie duchowego wznoszenia. Są wreszcie takie, które objawiają nie tyle transcendencję, ile „niewidzialną strukturę rzeczywistości” (Jünger 2013: 262); pochodzą właśnie z krain najdalszych od Zachodu. Jünger określa ich efekt, używając słowa „raster”:

Wpływ rastra można raczej odczuć niż udowodnić – wymaga to w świecie materialnym takiej samej subtelności postrzegania jak poznawanie elementów metafizycznych w świecie ducha. Niewidzialne struktury można ujawnić przez przekład na inny klucz, podobnie jak mikrostrukturę atomów w kryształach górskim wielkości człowieka. Mogą się także ujawnić w nieokreślonym, czego doświadczyła George Sand dzięki kunsztowi Rembrandta. W końcu także gwiazdy są budulcem galaktyk – można to odczuć, nawet gdy zawodzi ostrość (Jünger 2013: 262).

W zapisach Jüngera szczególną uwagę zwraca wspomniana „psycho-geografia” narkotyczna. Można ją określić za Michałem Hererem i Krzysztofem Wolańskim jako reminiscencję trzech stadiów egzystencjalnych Kierkegaarda:

[...] od moralnej przestrzeni Zachodu, przez ucieczkę w estetyczną przestrzeń Orientu (gdzie doświadczenie narkotyczne ulega właśnie estetyzacji, nie odsyła do żadnej istotnej rzeczywistości, a jedynie uchyla prowadzące do niej drzwi), aż po Meksyk, stanowiący przestrzeń *stricte* religijną albo – lepiej – kultową (Herer & Wolański 2013: 283).

Dopiero w tej ostatniej zaczyna się prawdziwy eksces, prawdziwe „przybliżenie (już nie w sensie przekroczenia normy społecznej, skoro użycie narkotyku jest zrytualizowane i – jako społeczne – usankcjonowane), lecz w religijnym sensie odniesienie do prawdziwej rzeczywistości” (Herer & Wolański 2013: 283). Należy przy tym pamiętać, że „Meksyk, którego ziemia wytwarza tak niesłychane owoce, winien być tu rozumiany jako pojęcie duchowe, a nie geograficzne” (Jünger 2013: 362).

Jüngerowski Meksyk i Jüngerowskie narkotyki są prawdopodobnie próbą czystego stawania-się, eksperymentem współczesnego flanera, który doświadcza i przemienia swoją formę, zmienia swoją istotę, do czego intoksykacje mogą być kluczem, choć nie muszą (Herer & Wolański 2013: 285). Należy zwrócić uwagę na drogę, którą przebył Jünger od okopów „księcia piechoty” do perspektyw takich podróży: od mentalnego pancerza do „stawania-się”, od waginalnej, otwierającej się otchłani aż po odkrycie nieograniczonych perspektyw „płaszczyzny immanencji”:

O rastrze. Jest dziś 1 listopada 1969 roku; wróciłem z Agadiru – gdzie miałem krótką przerwę w pracy nad rękopisem. Tam, przed złotą wydumą, *duned'or*, jest piasek tak delikatny, jakiego do tej pory nie widziałem na żadnej plaży. Każda z rozlegle nacierających fal pozostawiała ślady na tym pasie – subtelne sploty, linie rocznych kręgów starych drzew, narodziła linii życia, symbole w rombowych wzorach, ogonach komet, łączących się z wypłukanymi kamyczkami i muszlami. Piach przedstawia sobą raster, którym fala kunsztownie się posługuje. Jego wyjątkowa subtelność powoduje, że materia opada przez najdelikatniejszą siateczkę. Piach i fala, ziemia i woda, Neptun i Gaja, czas i przestrzeń splatają się w świetle afrykańskiego słońca w łańcuch kosmicznych prezentacji. To także zdolność telewizji. Każda fala zmywa dawne wzorce i pozostawia nowe (Jünger 2013: 261).

„Stawanie-się” jest formułą zaproponowaną przez Deleuze’a i Guattariego na bazie rozpoznania Fryderyka Nietzschego (Deleuze & Guattari 2015: 281-300). Ten pierwszy określał je w następujących słowach:

[...] idzie o to, by wznieść się na poziom wydarzenia i ulokować w jego wnętrzu jako w pewnym procesie stawania się, by w nim się zestarzeć i jednocześnie młodnieć, przejść przez wszystkie jego części składowe czy osobliwości. Stawanie się nie jest tym samym, co historia; historia stanowi jedynie zbiór warunków, choćby tych najbliższych, z którymi trzeba zerwać, by przejść do stawania się, to znaczy, by stworzyć coś nowego (Deleuze 2007: 176).

Z tej perspektywy można powiedzieć, że podróże Jüngera znów stanowiły pewną drogę tworzenia, niepolegającego już na hartowaniu i wzmacnianiu w ogniu bitwy gotowego mentalnego pancerza, ale na wystawieniu się na nieznaną, nowe doświadczenia, wraz z którymi podejmowana była ogromna praca afirmatywnego, trwającego wciąż kreowania, jakby w duchu estetyki egzystencji Michela Foucaulta. Jak można sądzić, „mężczyzna-żołnierz-faszysta”, czyli wybrakowany produkt systemu, w myśl którego „jednostka przechodzi stale od jednego zamkniętego obszaru do drugiego, z których każdy rządzi się własnymi prawami: najpierw rodzina, potem szkoła [...], następnie koszary [...], jeszcze później fabryka, od czasu do czasu szpital, ewentualnie więzienie” (Deleuze 2007: 183) – odkrył, mówiąc językiem Deleuze’a i Guattariego, drogę ujęcia.

### Światy wyższe Jüngera

W niniejszym rozdziale przedstawione zostały dwie drogi Jüngera, dwa rodzaje podróży, które odbywał podczas swojego długiego życia. Jedna z nich okazała się szlakiem znaczonego ogniem, druga – narko-geograficznym poszukiwaniem transcendencji. Pierwsza wpisuje się w Theweleitowe koncepcje dotyczące faszyzmu: nie jest to zaskoczenie, wszak Jünger i jego twórczość stanowiły częsty punkt odniesienia dla tego badacza. Druga, odbyta kilka dziesięcioleci później, jest wyprawą w głąb, rodzajem psychogeografii, eskapadą napędzaną intoksykacjami, w poszukiwaniu „niewidzialnej struktury rzeczywistości”.

„W tym kryje się jedna z wielkich piękności *Fausta* Goethego: w przedstawianiu dozgonnego, niezmordowanego zabiegania o wyższe światy, a potem we wkroczeniu w ich porządku” – pisał w *Przybliżeniach* autor *Feuerund Blut*

(Jünger 2013: 254). W tym kryje się też wartość jego intelektualnej podróży. Niezmordowanie zabiegał o nowe spojrzenie, dążył do „wyższych światów”: od apologii zbrojnego konfliktu do odkrywania struktur rzeczywistości; od munduru do doświadczenia fenomenu rastra; od narracji z taką łatwością poddających się Theweleitowskim teoriom, aż po koncepcje korespondujące z emancypacyjnymi projektami wysuwanymi później przez Deleuze’a i Guattariego na kartach *Kapitalizmu i schizofrenii*.

W rozdziale tym zostały przedstawione bieguny i skrajności zawarte w dorobku Jüngera. Wyznaczają one oś pozwalającą określić wektor jego poszukiwań, ale nie są w stanie oddać całej trajektorii rozwoju myśli tego pisarza, chociaż wskazują przynajmniej punkt rozpoczęcia podróży Jüngera i jej kres: od militarystyki do idei „stawania-się”.

## Źródła cytowań

- DELEUZE, GILLES (2007), *Negocjacje 1972-1990*, przekł. Michał Herer, Wrocław: PWN.
- DELEUZE, GILLES, FELIX GUATTARI (2015), *Tysiąc plateau*, przekł. Bogdan Banasiak, Michał Herer, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- HERER, MICHAŁ, KRZYSZTOF WOLAŃSKI (2013), 'O „Przybliżeniach” Ernsta Jüngera', w: Włodzimierz Chołostiakow, Jakub Michalczenia (red.), *Ernst Jünger (1895-1998): bojownik, robotnik, anarcha*, Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, ss. 277-290.
- JÜNGER, ERNST (1999), *W stalowych burzach*, przekł. Wojciech Kunicki, Warszawa: Czytelnik.
- JÜNGER, ERNST (2007), *Publicystyka polityczna*, przekł. Wojciech Kunicki, Warszawa: Arcana.
- JÜNGER, ERNST (2013), *Przybliżenia. Narkotyki i upojenie*, przekł. Wojciech Kunicki, Warszawa: Kronos.
- KUNICKI, WOJCIECH (2013), 'Posłowie', w: Ernst Jünger, *Przybliżenia. Narkotyki i upojenie*, Warszawa: Kronos, ss. 487-510.
- LITTELL, JONATHAN (2009), *Suche i wilgotne*, przekł. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- MACIUK, ANNA (2013), '„Promieniowania” Ernsta Jüngera jako modernistyczny dziennik autofikcyjny', w: Włodzimierz Chołostiakow, Jakub Michalczenia (red.), *Ernst Jünger (1895-1998): bojownik, robotnik, anarcha*, Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, ss. 345-370.
- PIENIĄŻEK, PAWEŁ (2013), 'Nihilizm u Ernsta Jüngera („Robotnik”) i Fryderyka Nietzschego', w: Włodzimierz Chołostiakow, Jakub Michalczenia (red.), *Ernst Jünger (1895-1998): bojownik, robotnik, anarcha*, Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, ss. 129-152.
- SOBOTA, JACEK (2013), 'Akcenty utopijne w powieści „Na marmurowych skałach” Ernsta Jüngera', w: Włodzimierz Chołostiakow, Jakub Michalczenia (red.), *Ernst Jünger (1895-1998): bojownik, robotnik, anarcha*, Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, ss. 291-302.
- ŚWIĘCICKI, ŁUKASZ (2013), 'Przyjaciół czy wróg? Ernst Jünger w perspektywie „Pojęcia polityczności” Carla Schmitta', w: Włodzimierz Chołostiakow,

Jakub Michalczenia (red.), *Ernst Jünger (1895-1998): bojownik, robotnik, anarcha*, Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, ss. 109-126.

THEWELEIT, KLAUS (2015), *Męskie fantazje*, przekł. Mateusz Falkowski, Michał Herer, Warszawa: PWN.







**POZA PRZESTRZENIĄ I CZASEM –  
FANTASTYKA – PODRÓŻE ŚWIADOMOŚCI**

CZĘŚĆ TRZECIA



## Transmedialna podróż.

### Jak pragmatyzm kanibalizmu zdyskontował postapokaliptyczny urok romansu *young adult* w *Misji 100*

KSENIA OLKUSZ

Ośrodek Badawczy Facta Ficta  
ksenia.olkusz@factaficta.org

Transmedialne peregrynacje twórcze – od literatury do serialu

Potrzeba powtarzalności i wizualizowania rozmaitych materii, obecna we współczesnej kulturze, skutkuje różnymi formami reinterpretacji dzieł literackich, filmowych, growych czy serialowych. Narzędzia teoretyczne dostarczone przez współczesne szkoły badawcze, w tym zwłaszcza postklasyczną teorię narracji, narratologię transmedialną i nowe orientacje w medioznawstwie (w szerokim znaczeniu, wykraczającym poza dominujący w Polsce paradygmat dziennikarski, a zatem obejmującym wszystkie reprezentacje medialne), umożliwiają wieloparametrowe analizowanie operacji intersemiotycznych i intermedialnych, pozwalające na transdyscyplinarną refleksję nad zagadnieniami adaptacji, remediacji, renarracji czy retellingu.

Warto przy tym powtórzyć za Katarzyną Kaczmarczyk, że:

Narracja jest kategorią uniwersalną, wszechobecną i ważną dla prawie każdego obszaru naszego życia. Otaczające nas narracje nie są jednak jednorodne, nawet gdy są do siebie podobne w warstwie treściowej. Medium to dla narracji „różnica, która robi różnicę”.

Pozwala uwypuklić jedne aspekty opowieści, a inne oddaje do uzupełnienia odbiorcy. Medium tworzy też środowisko komunikacyjne wyznaczające możliwe wzorce kontaktu z narracją i jej społecznego funkcjonowania (Kaczmarczyk 2018: 5).

Co istotne, jak konstatuje badaczka:

W rozumieniu narratologii transmedialnej narracja nie stanowi tylko językowej reprezentacji powiązanych ze sobą przyczynowo stanowi zdarzeń, lecz także ich **reprezentację umysłową** [podkreślenie oryginalne], „koncept poznawczy, który może być aktywowany przez różne typy znaków”. Takie ujęcie uniezależnia badania narratologiczne od paradygmatu językowego, a samą narrację umieszcza na poziomie transmedialnym – jako **kategorię niezwiązaną z jednym nośnikiem i podatną na przyjmowanie różnych form** [podkreślenie oryginalne]. To sprawia, że szczególnie istotnym zagadnieniem jest relacja narracji i medium, wraz z jego możliwościami i ograniczeniami (Kaczmarczyk 2015: 5).

Biorąc pod uwagę zarówno specyfikę medialną, jak i uwzględniając osiągnięcia narratologii, a także kwestie wiążące się z pozamedialnymi i pozafabularnymi (a zatem pozamerytorycznymi) aspektami realizacji, warto przyjrzeć się w jaki sposób zaadaptowano powstający (bo jeszcze niewydany w momencie podpisywania kontraktu na adaptację) cykl powieści Kass Morgan *Misja 100* na produkcję serialową, zatytułowaną w ten sam sposób. Jest to zadanie o tyle skomplikowane, że choć można tutaj wymieniać liczne podobieństwa i różnice między tekstem literackim a materia serialową, to o wiele bardziej relewantne poznawczo jest wskazanie, w jaki sposób i zaspokajając jakie potrzeby estetyczne oraz medialne, stworzono wieloodcinkową narrację dla sieci The CW Television Network.

Warto bowiem podkreślić, że wspomniane rozbieżności stanowią rezultat nie tylko decyzji kreatywnych, lecz uwikłane zostały również w konieczność sprostania oczekiwaniom widzów, stworzenia fabuły i bohaterów, którzy zainteresują publiczność na tyle, aby statystyki oglądalności warunkowały zamawianie kolejnych sezonów. Wszystkie te aspekty miały znaczący wpływ na ostateczny kształt adaptacji, która okazała się dość luźno nawiązywać do literackiego pierwowzoru, tworząc odmienną jakość i redefiniując zarówno reprezentację rzeczywistości, jak i samych postaci, ich determinant, relacji etc., wpisując ich *nota bene* w rozmaite formuły podróży – te rozumiane literalnie i takie o konotacjach metaforycznych czy symbolicznych.

Jak w jednym z wywiadów wspominał *showrunner*, Jason Rothenberg: „W pewnym momencie jest to decyzja tak biznesowa, jak i kreatywna [*At some point, it's a business decision, as much as it is a creative one*]” (Radish & Rothenberg 2018), podkreślając tym samym nie tyle wagę tekstu źródłowego, ile okoliczności związane z aspektami finansowymi. W innej wypowiedzi twórca dość klarownie wyłuszczył taktykę kreowania serialu w taki sposób, by wciąż pociągała ona dotychczasowych odbiorców, a jednocześnie przyciągała nowych, polegającą na ustawicznych zmianach, które dotyczą zarówno losów bohaterów, jak i rzeczywistości, z którą muszą się oni mierzyć (Toomer & Rothenberg 2018).

Tę konkretną adaptację można tedy określić bardziej jako formę przełożenia na język serialu pewnego określonego *storyworldu*, który w rozumieniu Davida Hermana:

można zdefiniować jako światy wytworzone przez narracje, komplementarne względem siebie wzajemnie; te narracje można zdefiniować jako plany konkretnego sposobu tworzenia świata. Odwzorowywanie słów (lub innych rodzajów znaków semiotycznych) w obrębie światów jest fundamentalnym [...] wymogiem narracyjnego formułowania sensów narracyjnych, wszelako taka operacja mapowania może wydawać się tak naturalna i normalna, że żadna „teoria” czy specjalistyczna nomenklatura bądź ramy pojęciowe, nie są konieczne do opisanie i wyjaśnienia konkretnych procedur (Herman 2009: 105)<sup>1</sup>.

Oznacza to, że najbardziej relewantnym składnikiem stało się w wypadku *Misji 100* kreatywne przedstawianie – tych najbardziej elementarnych – założeń światotwórczych proponowanych przez Morgan, choć jeszcze wówczas – to jest w momencie powstawania scenariusza pierwszego sezo-

<sup>1</sup> Przekład własny za: „*Storyworlds* can be defined as the worlds evoked by narratives; reciprocally, narratives can be defined as blueprints for a specific mode of world-creation. Mapping words (or other kinds of semiotic cues) onto worlds is a fundamental – perhaps the fundamental – requirement for narrative sense-making; yet this mapping operation may seem so natural and normal that no ‘theory,’ no specialized nomenclature or framework of concepts, is necessary to describe and explain the specific procedures involved. In the present chapter, I argue for the need to slow down and de-automatize the rapid, apparently effortless interpretive processes involved in experiencing narrative worlds. Exploring the third basic element of narrative necessitates taking the measure of these processes – that is, identifying what is distinctive about narrative ways of worldmaking as opposed to other methods for using symbol systems to make and unmake worlds”.

nu – przez autorkę nierozwiniętych. Zamysł taki wspierają także teoretyczne rozważania Lindy Hutcheon, wedle której:

Zajmowanie się adaptacjami jako *adaptacjami*, to myślenie o nich w kategoriach szkockiego poety i uczonego Michaela Alexandra, że z natury rzeczy [są one – K.O.] „palimpsestowe”, nawiedzane przez cały czas przez teksty podlegające adaptacji. Jeśli znamy pierwotny tekst, zawsze odczuwamy jego obecność w tym, którego doświadczamy bezpośrednio w odbiorze innego dzieła. Kiedy nazywamy coś adaptacją, otwarcie wskazujemy na ich wzajemną relację. [...] Podwójny charakter adaptacji nie oznacza jednak, że bliskość lub wierność dostosowywanemu tekstowi powinny być kryterium oceny lub punktem zogniskowania analizy (Hutcheon 2006: 6)<sup>2</sup>.

Herman z kolei, nadmienia, że:

Używam terminu *storyworld*, aby odnieść się do świata ewokowanego przez narrację zarówno w sposób implicytny, jak i eksplicytny, niezależnie od tego, czy narracja ma formę drukowanego tekstu, filmu, powieści graficznej, języka migowego, codziennej rozmowy, a nawet opowieści, która pozostaje nigdy niezrealizowanym zamysłem – na przykład opowiadanie o sobie [...] lub filmowe scenariusze, które scenarzysta planuje stworzyć w przyszłości. *Storyworlds* to globalne reprezentacje mentalne, które umożliwiają interpretatorom zestawianie wniosków o sytuacjach, postaciach i wydarzeniach, wyraźnie wymienionych w tekście lub dyskursie narracyjnym lub implikowanych przez ten tekst. Jako takie, historie światów są mentalnymi modelami opisywanych sytuacji i wydarzeń – o tym, kto co zrobił, z kim, kiedy, gdzie, dlaczego i w jaki sposób. I przeciwnie, narracyjne artefakty (teksty, filmy itp.) zapewniają projekty tworzenia i modyfikacji takich mentalnie ukonstytuowanych opowieści (Herman 2009: 6)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Przekład własny za: „To deal with adaptations as adaptations is to think of them as, to use Scottish poet and scholar Michael Alexander’s great term [...], inherently “palimpsestuous” works, haunted at all Times by their adapted texts. If we know that prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly. When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works. [...] An adaptation’s double nature does not mean, however, that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgment or the focus of analysis”.

<sup>3</sup> Przekład własny za: „I use the term *storyworld* to refer to the world evoked implicitly as well as explicitly by a narrative, whether that narrative takes the form of a printed text, film, graphic novel, sign language, everyday conversation, or even a tale that is projected but never actualized as a concrete artifact – for example, stories about ourselves that we

Biorąc pod uwagę cytowane konstatacje, a także podkreślaną przez Hutcheon prawidłowość, że adaptacja nie musi być wierna, mogąc po prostu opierać się na wybranych elementach, jak również słowa Robyn McCallum, iż: „Adaptacja [...] ustanawia ciągły dialog między tekstami literackimi i filmowymi, ich publicznością i dyskursami wokół tych tekstów oraz odbiorców [*Adaptation [...] enacts an ongoing dialogue between literary and film texts, their audiences and the discourses around those texts and audiences*]” (McCallum 2018: 2), a także postulat autonomiczności adaptacji (Kallaus & Kozioł 2012: 11), wysnuć można wniosek, że produkcja *The 100* to adaptacja będąca nią w istocie w niezwykle szerokim rozumieniu. Hutcheon podkreśla zresztą, iż:

dyskurs wierności opiera się na domniemanym założeniu, że adaptacje mają na celu jedynie reprodukcję dostosowanego tekstu [...]. Adaptacja jest powtórzeniem, ale powtórzeniem bez replikacji. Za aktem adaptacji kryje się oczywiście wiele różnych możliwych intencji: pragnienie konsumowania i wymazywania z pamięci dostosowanego tekstu lub kwestionowania go, prawdopodobna bywa też chęć złożenia hołdu poprzez kopiowanie [artystycznego zamysłu – K.O.] (Hutcheon 2009: 7)<sup>4</sup>.

McCallum kwituje, że „adaptacja [...] jest procesem ustawicznego dialogu, w którym ten znany tekst porównywany jest nie tylko z doświadczanym tekstem, ale także z mnóstwem innych tekstów [*adaptation [...] is always framed in a context – a time, place, society and culture – and ‘can hence reveal as much about the concerns of its own time as those of the original text’*]” (McCallum 2018: 8).

Okolicznością wykładającą kreatywną decyzję o światotwórczym odwołaniu do literackiego wzoru był fakt, że odpowiedzialna za produkcję *The 100*

contemplate telling to friends but then do not, or film scripts that a screenwriter has plans to create in the future. Storyworlds are global mental representations enabling interpreters to frame inferences about the situations, characters, and occurrences either explicitly mentioned in or implied by a narrative text or discourse. As such, storyworlds are mental models of the situations and events being recounted – of who did what to and with whom, when, where, why, and in what manner. Reciprocally, narrative artifacts (texts, films, etc.) provide blueprints for the creation and modification of such mentally configured storyworlds”.

<sup>4</sup> Przekład własny za: „the morally loaded discourse of fidelity is based on the implied assumption that adapters aim simple to reproduce the adapted text [...]. Adaptation is repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying”.

stacja The CW potrzebowała narracji dla młodego odbiorcy, jednak wymagała tego, by materiał nie był wypełniony wyłącznie wątkami romansowymi. Decydenci oczekiwali serialu mocniejszego, w założeniu brutalniejszego, co wiązało się też z rynkowymi oczekiwaniami kontynuowania trendu przekraczania granic. Dlatego *Misja 100* w żadnym razie nie mogła pozostać wiernym odbiciem literackiej fikcji, a jedynie pozostawać z nią w relacji luźnej, to znaczy takiej, w której powieści Morgan stanowiłby jedynie źródło inspiracji. Była to kwestia o tyle istotna, że otworzyła drogę decyzjom kreatywnym zmierzającym od materiału wyjściowego ku koncepcjom całkowicie odeń odbiegającym. Stąd na przykład stopniowe budowanie atmosfery świata w zasadzie wyzutego z nadziei (odmienienie niż w książce, w której wbrew piętrzącym się trudnościom, bohaterowie osiągają egzystencjalne i emocjonalne spełnienie), pełnego okrutnych praw i reguł, opartych głównie na przemocy, stopniowego angażowania protagonistów w podejmowanie coraz to trudniejszych moralnie wyborów i wynikającego z tego osobistego ponoszenia odpowiedzialności za kolejne straty w ludziach, wreszcie stawianie postaci w sytuacjach etycznie skomplikowanych, skutkujących długotrwałymi traumami czy indywidualnym skonfliktowaniem jako efektem uwikłania – pośrednio czy bezpośrednio – w śmierć innych osób. Problematyki martyfikacyjnej jest w serialu bardzo wiele, do tego stopnia, że staje się to swoistą codziennością dla protagonistów, którzy radzą sobie z tym w rozmaity sposób – od uciekania się do przemocy, okazywania agresji i okrucieństwa, aż do działań autodestrukcyjnych. W zestawieniu w cyklem powieściowym Morgan sylwetki bohaterów są nieco bardziej skomplikowane, a ich najpoważniejszymi dylematami nie są młodzieńcze zauroczenia oraz ich implikacje, lecz niezwykle trudna walka o przetrwanie w środowisku skrajnie niebezpiecznym.

Koncepcyjne podróże światotwórcze. Wędrowniki jako modele narracyjne

Jak wcześniej zauważono, produkcja serialowa rozwija przede wszystkim koncept świata postapokaliptycznego, sygnalizowany w cyklu literackim głównie w aspekcie fabułowtórczym (albowiem ów wizualny jest logicznym rezultatem zmiany medium). Zaprezentowane zostają chociażby niezwykle zróżnicowane społeczności potomków tych ocalałych, którzy pozostając na Ziemi, przetrwali kataklizm i jego następstwa. Z sezonu na sezon zbiorowości te są coraz wnikliwiej portretowane, zyskując bardzo odmienne charakterystyki, budowane są też fascynujące – choć niekiedy bardzo wynaturzone – powiązania między nimi.



Produkcja *The CW* wypracowuje zresztą własną mitologię, pokazując chociażby, w jaki sposób globalna zagłada cywilizacji ukształtowała nowe porządki funkcjonowania. Twórcy w niezwykle logiczny, a jednocześnie interesujący sposób dokonali tutaj kompilacji aż trzech elementów fabularnych, a więc wędrówki jednego z bohaterów, determinowanego pragnieniem znalezienia utopijnego miejsca, zwanego Miastem Światła, po drugie miejsce to dookreślili w kategoriach technologii imitującej czy narzucającej układy sektowo-religijne (w związku z rzekomym remedium na wszelkie cierpienie), a wreszcie odkryli przed widzami genezę wiary i zasad rządzących społecznościami dwunastu klanów, które odbiorcy mieli okazję poznać w poprzednich sezonach.

Oto po utracie jedyne go syna, Thelonus Jaha, były kanclerz, pragnący ulgi w cierpieniu, poszukuje ucieczki w wędrówce do Świetlnego Miasta, które ostatecznie odnajduje. Jednak miejsce to okazuje się raczej imitacją raj, aniżeli faktycznym azylem, albowiem w chronionym przed wybuchami jądrowymi sprzed dziewięćdziesięciu siedmiu lat bunkrze znajduje się sztuczna inteligencja, odpowiedzialna za zagładę Ziemi. Owa AI, określana skrótem A.L.I.E., dziesiątki lat wcześniej zdecydowała, że jedyną szansą na uratowanie ludzkości jest zagłada całej rasy i budowa nowego ładu na zgłiszczach starego<sup>5</sup>. Trwając przez lata w uśpieniu, czekała na osobę, która umożliwi jej odzyskanie kontroli nad światem. Thelonus, aktywując awatara AI, staje się jej prorokiem, pierwszym uleczonym z cierpienia za pomocą nanotechnologii, która odbiera mu możliwość pełnego samodecydowania, implementując imperatyw przekazywania innym „dobrej nowiny”. Ta zaś łączy się z dystopijną władzą „kłamstwa założycielskiego”<sup>6</sup> i znamiennej sakralizacją gestu wyzbycia się władzy nad sobą

<sup>5</sup> Realizując tym samym zasadę, że jedynym celem systemu, substytuującego teleologiczną dążność do doskonałości symulacją jej zewnętrznych przejawów jest podtrzymywanie iluzji (Maj & Olkusz 2019).

<sup>6</sup> Termin Pawła Œwikły (2006: 131). Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że kłamstwo założycielskie uzasadnia z kolei uprzywilejowaną pozycję ewakuowanych przed atakami jądrowymi w cyklu Morgan, co nie zostało uwzględnione w serialu. Oto w znajdujących się w przestrzeni kosmicznej Koloniach podczas zajęć z historii wykładana jest doktryna, zgodnie z którą ocaleni z katastrofy pochodzili z państw neutralnych, co w pełni uzasadnia tezę, że zasłużyli oni na przetrwanie (wyłożoną w *Dniu 21*; Morgan 2015: 137-138). W rzeczywistości przed zagładą zdołali uciec wyłącznie ludzie zamożni, pochodzący z Ameryki Północnej, niereprezentujący żadnej mniejszości narodowej i związanych z nimi dziedzictw kulturowych oraz religijnych. Są więc dyskursem wymazanym z historii przez dominujący logos, znamiennej czystką rasową lub mniejszościową, wykluczoną przez ukształtowaną w Koloniach nową kulturę, którą Joanna Hańderek – parafrazując Karla Poppera – określiłaby jako zamkniętą, to znaczy taką, gdzie „normy i wzorce traktowane

samym<sup>7</sup>. Jaha wędruje bowiem z mitycznego miejsca do siedziby ocalałych, aby – niczym akolita nowej idei – zaoferować życie pozbawione psychicznego i fizycznego bólu. Okrucieństwo świata, w którym muszą żyć bohaterowie, powoduje, że wielu z nich z radością akceptuje wizję ustawicznej szczęśliwości, w efekcie godząc się na wszczęcie urzędzenia umożliwiającego komunikację z AI. Owo radosne istnienie faktycznie staje się ich udziałem, ponieważ przestają oni pamiętać o utraconych bliskich, redukuje się także ich empatia. Ślepo posłuszni nowemu prorokowi, idą na śmierć w przeświadczeniu, że jest ona gwarancją ponownego spotkania w Mieście Światła.

Drugim, bardzo podobnym aktem, stanowiącym podwaliny regulacji porządku postapokaliptycznego, a mającym na celu stworzenie jak najlepszych warunków do egzystencji i jednocześnie gestem ekspiacyjnym (niestety źle pojętym i także zrealizowanym), jest podjęta przez twórczynię A.L.I.E., Beccę, próba naprawienia zła wyrządzonego przez sztuczną inteligencję. Niedługo po zagładzie planety, przebywająca na stacji kosmicznej Becca postanawia dostarczyć ewentualnym ocalałym szansy na przetrwanie i po wszczęciu sobie nowej wersji nanotechnologii, używając jedynej pozostałej kapsuły ewakuacyjnej – skazując przy tym na śmierć swoich współpracowników – ląduje pośród zgliszczy. Odziana w kombinezon z napisem „Dowódca”, staje przed ocalo-

są jako stałe, niezmiennie oraz święte, co oznacza, że ich złamanie stanowi wykroczenie przeciwko prawom boskim czy przestępstwo wobec ludzkiej moralności” (Hańderek 2017: 17). Potwierdza podobną diagnozę niezachwiana wiara w prawidłowość ustalonych reguł, nawet wówczas, gdy zezwalają one – w imię wyższego dobra – na eksperymenty z udziałem dzieci. Uwikłani w systemowe posłuszeństwo obywatele zatracają zdolność do oceny własnego postępowania, podążając ścieżką ślepej wiary, wytyczoną przez system. Pełniący rolę przewodnika i strażnika Kodeksu Gai wicekanclerz Rhodes deklaruje wszak: „mogliśmy zachować nasz gatunek przy życiu, ponieważ podporządkowaliśmy się władzy, robiliśmy to, czego od nas oczekiwano i utrzymywaliśmy porządek” (Morgan 2016: 78). Wspomniany Kodeks dotyczy regulowania wielkości populacji tak, aby w Koloniach nie doszło do przeludnienia, zarówno poprzez politykę rodzinną (na przykład zezwolenie na posiadanie jednego tylko potomka), jak i system surowych kar (za najdrobniejsze przewinienie grozi śmierć). Prawo determinujące funkcjonowanie społeczeństwa opiera się też na elemencie religijnym, pomiędzy innymi wyraża się w tendencji do traktowania wszelkich przedmiotów pochodzących z Ziemi jako relikwii czy ceremoniach upamiętniających ocalenie z zagłady.

<sup>7</sup> Co zgodne jest choćby właśnie z koncepcją Ćwikły, piszącego: „Władzy [totalitarnej – K.O.] chodzi nie tyle o to, by rządzeni mieli poczucie wewnętrznego zniewolenia, ile o motywację wewnętrznego przymusu. [...] Każde to zwrócić uwagę na pojawiającą się w różnych wcieleniach totalitaryzmu koncepcję człowieka. Dodajmy: człowieka-obywatela, który nie tylko jest bezwzględnie posłuszny władzy, ale i głęboko po jej stronie zaangażowany” (Ćwikła 2006: 58-59).

nymi, jawiąc im się jako bogini i wybawicielka przybyła z niebios. Ustanawia zatem prawa determinujące zasady współistnienia dwunastu klanów, regulując także hierarchię władzy. Pozostawia również przykazanie, aby każdy z kolejnych rządzących, zwanych „Dowódcami”, miał wszczepione stworzone przez nią urządzenie. Tym samym zaprowadza określony i stosowny do warunków porządek, w dodatku czyniąc to w mieście, które nazwano od zniekształconego pożarem napisu na kapsule – słowo „Polaris” zamieniono tu bowiem w „Polis”.

Rozbudowanie świata o elementy pozawizualne, niezwiązane wyłącznie z deskryptywnością terytorialną (tę funkcję zresztą znakomicie spełnia czołówka serialu, wskazująca kolejne lokacje i przypominająca mapę generowaną satelitarnie i sprawiającą wrażenie przemierzania tak świata, jak i wydarzeń w nim następujących) służy celom immersyjnym, angażując odbiorcę w sposób jak najpełniejszy. Relevantnym składnikiem jest tutaj mitologia i reprezentowana przez nią tradycja, pozwalająca na dokładniejsze przedstawienie specyfiki reguł panujących w postapokaliptycznym świecie. Ma to także wykładnik praktyczny w tym sensie, że fabuła nie skupia się wyłącznie na schematach wędrówki, poszukiwania azylu, poznawania nowych sojuszników czy zagrożeń, lecz umożliwiające zostaje wyeksplikowanie zmian, jakie przynoszą kolejne sezony (aż po podróż na inną planetę). Aby bowiem kontynuacja losów bohaterów była bardziej interesująca, producenci zdecydowali się na kolejne scenariuszowe wolty, reorganizując w coraz to nowy sposób warunki oraz – ostatecznie – światy, w jakich przychodzi trwać postaciom. Wyraźnie potwierdza się tu zasada, przedkładana przez Lisbeth Klastrup i Susanę Toscę, że funkcjonowanie świata transmedialnego nie jest determinowane przez samo istnienie jego pierwszej reprezentacji, tylko obraz świata, który dzieła jego odbiorcy (Klastrup & Tosca 2014: 296).

Najważniejszą zatem kwestią, która determinuje działa twórcze zogniskowane wokół konceptu *Misji 100* jako serialu, są przeobrażenia w obszarze światotwórczym, czego dowodzą liczne wypowiedzi Rothenberga w wywiadach, gdzie podkreślał on przede wszystkim wagę dynamicznie przeobrażających się warunków życia bohaterów i związanych z tym kolejnych wędrówek, podróży – także tych międzyplanetarnych. Rozmawiając z Jessicą Toomer, która, komentując finał czwartego sezonu, skonstatowała, że „ponownie przetrwaliśmy koniec świata [*We've survived the end of the world, again*]” (Toomer & Rothenberg 2018), pytając, „Czy ten rodzaj nowego początku daje scenarzystom możliwość stworzenia jeszcze bardziej ambitnych fabuł w piątym sezonie? [*Does that kind of fresh start give the writers' room to create even more ambitious storylines in season five?*]” (Toome & Rothenberg 2018). Rothenberg wyjaśniał więc na przykład, że:

Każdy sezon to był w zasadzie narracyjny *reeboot*, aczkolwiek w tym miał miejsce sześćoletni przeskok czasowy, który istotnie pozwolił nam zrobić niemal wszystko, jednak, według mnie, [widzowie – K.O.] mają świadomość, że bohaterowie się zmienili, aczkolwiek, rzecz jasna, nie tak całkowicie (Toomer & Rothenberg 2018)<sup>8</sup>.

Zaś na komentarz Toomer, że „kluczem do zachowania świeżości w *The 100* jest po prostu kolejne spalenie wszystkiego do gołej ziemi w każdym sezonie [*So the key to keeping things fresh on The 100 is to just burn everything to the ground as often as you can*]” (Toomer & Rothenberg 2018), twórca odpowiedział:

Cóż, wiesz co? To zabawne, że tak to określasz, ponieważ [z punktu widzenia budżetu – dopowiedzenie oryginalne] nie zawsze najmądrzejszą rzeczą jest niszczenie wszystkiego w każdym sezonie, ale my i tak to robimy. Na początku to było wyzwanie powiedzieć: „tak, wydaliśmy milion dolarów na ten statek kosmiczny, a teraz go zniszczymy”, ale obecnie studio jest już do tego przyzwyczajone (Toomer & Rothenberg 2018)<sup>9</sup>.

W podobny sposób opisywał też producent zamiar światotwórczy w rozmowie z Radish, podkreślając, że jego celem jest, aby każdy sezon był inny od poprzedniego, także z uwagi na zmiany światotwórcze (Radish & Rothenberg 2018), ale też na motyw podróżowania w poszukiwaniu lepszego modelu bytowego, fortunniejszych warunków do funkcjonowania – tak społecznego, jak i jednostkowego.

O samym światotwórstwie *showrunner* mówi zresztą, że: „zawsze było jedną z rzeczy, które najbardziej mnie ekscytują [...]. Więc wiesz, to naprawdę zaczyna się od nowa na tak wiele sposobów. Myślę, że ludzie będą bardzo zaskoczeni tym, co naszych bohaterów spotka w sezonie 6 [*has always been one of the things that I get the most excited about, and this is obviously that on steroids*].

<sup>8</sup> Przekład własny za: „There’s sort of, narrative reboot every season, but this one had the six-year time jump [which] really allows us to do pretty much anything we want as long as, I think, it still feels like these people are different but not totally different, if you know what I mean”.

<sup>9</sup> Przekład własny za: „Well, you know what? It’s funny that you say that because [budget-wise] it’s not always the smartest thing to destroy your set every season, but we do that anyway. In the beginning, it was a challenge to say, ‘Yeah, we just spent a million dollars on this spaceship, and we’re going to destroy it,’ but at this point, the studio is used to it”.

*So you know, it really is starting over again in so many ways. I think people will be very surprised with what our heroes encounter in Season 6]*” (McDonald & Rothenberg 2018).

Do składników światotwórczego konceptu bez wątpienia zaliczyć też trzeba stworzony na potrzeby serialu (a nieobecny w powieściach) język, jakim mówią Ziemianie. Tubylcy w produkcji The CW posługują się bowiem mową określaną jako „Trigedasleng”. O jej regułach gramatycznych przeczytać można między innymi w artykule online, w którym pojawia się informacja, że:

*Misja 100* nie robi niczego połowicznie, a stacja The CW wynajęła twórcę języka, Davida J. Petersona, aby wymyślił w pełni funkcjonalny, oryginalny język dla Ziemian, części ludzkości, która przetrwała na Ziemi po nuklearnej apokalipsie. Kiedy mieszkańcy stacji kosmicznych Ark wracają na Ziemię sto lat po wojnie, wierzą, że są sami na planecie. Ale Ziemianie nigdy nie odeszli i stworzyli plemienne, dwujęzyczne społeczeństwo, w którym jego wojownicy mówią po angielsku, ale zwykli obywatele posługują się jego odmianą „ziemską”. [...] Showrunner, Jason Rothenberg, opisał wcześniej tę mowę jako formę języka kreolskiego, który ewoluował w ciągu trzech pokoleń [...]. Stwierdził też, że oficjalną nazwą języka jest Trigedasleng (Wilken 2020)<sup>10</sup>.

Warto przy tym zauważyć, że serial okazał się sporym sukcesem, niejako potwierdzając prawidłowość wyłożoną przez Agnieszkę Kallus i Sławomira Kozioła, konstatujących, że „sukces adaptacji nie jest determinowany porównaniem materiału filmowego z książkowym, ale skutkiem zaadaptowania tekstu oryginalnego na nowe medium w sposób przemawiający do odbiorców” (Kallus & Kozioł 2012: 11). W wypadku *Misji 100* powodzenie produkcji gwarantowały elementy istotne dla współczesnego odbiorcy serialowego, a więc choćby skoncentrowanie fabuły nie na kwestiach romansowych (jak ma to miejsce

<sup>10</sup> Przekład własny za: „*The 100* isn't doing anything halfway; the CW series has hired language creator David J. Peterson to come up with a fully functional, original language for the Grounders, a branch of humanity which has survived on Earth following a nuclear apocalypse. When the inhabitants of the Ark space station return to Earth a hundred years after the war, they believe they are alone on the planet. But the Grounders never left, and have created a tribal, bilingual society where its warriors speak English, yet its people speak 'Grounder.' Series creator Jason Rothenberg has previously described the language as a form of Creole English, which has evolved over the course of the three generations where Grounders have lived alone on Earth. He has also stated that the official name of the language is Trigedasleng”.

w materiale literackim), ale oparciu jej na postaciach silnych kobiet, a także włączeniu w narrację wątków LGBTQ+<sup>11</sup>. Determinantę produkcji miał stanowić ponadto koncept zbrutalizowanego świata, pełnego przemocy, o czym od początku opowiadał w wywiadach Rothenberg, wyjaśniając powody, dla których zdecydowano się odejść od „miękkiego” pierwowzoru na rzecz mroczniejszej opowieści. Jak podawał serwis GoodDaySacramento w streszczeniu rozmowy z producentem: „Szefowie sieci CW, w tym prezes Mark Pedowitz, zachęcają scenarzystów do przekraczania granic w podejmowaniu mrocznych i kontrowersyjnych tematów, a Rothenberg jest [tym – K.O.] zachwycony. »Te dzieciaki lądują w sytuacji, w której nie ma żadnych autorytetów i muszą wymyślić, jak przetrwać«” [*The CW brass, including network president Mark Pedowitz, are encouraging the writers to push the limits of dark and edgy themes and Rothenberg is thrilled. 'These kids are dropped into the situation with no authority and they have to figure out how to survive'*]” (Fox & Rothenberg 2014).

### Emancypacyjna podróż bohaterów ku subwersywnej dorosłości

Z kolei skupienie optyki na bohaterkach kobiecych – zarówno tych pozytywnych, jak i negatywnych – spełniało współczesne zapotrzebowanie na reprezentacje wpisujące się w „postfeministyczne wzorce kobiecości” (Strehlau 2016: 45), które Nelly Strehlau pojmuje jako

fakt dostrzegalnego dialogu między tematyką serialu a motywami feministycznymi (często traktowanymi krytycznie), jak również jako „podwójne uwikłanie” [...] w rozumieniu Angeli McRobbie [...]. Zgodnie z opisem McRobbie, postfeminizm kultury związany jest ściśle z jej neoliberalnością; w neoliberalnym dyskursie upodmiotowienie kobiet staje się swoistym dobrem konsumpcyjnym, stanowiącym jeden z możliwych wyborów dobrego życia dla kobiecego, zindywidualizowanego podmiotu [...], zaś podwójne uwikłanie oznacza fakt, że w postfeminizmie pewne postulaty feminizmu zostają zawłaszczane i zaprezentowane jako oczywiste i zdroworozsądkowe, natomiast sam feminizm zostaje odrzucony i potraktowany jako coś przestarzałego i zagrażającego inteligibilnej kobiecej tożsamości (Strehlau 2016: 46).

<sup>11</sup> Aczkolwiek w tym wypadku sukces okazał się dość połowiczny i zakończony skandalem, o czym w dalszej części wywodu.

Tym samym serialowa rzeczywistość *Misji 100* wypełniona zostaje bohaterkami zgoła odmiennymi od tych, jakie zaproponowała w literackiej wersji Morgan. Przede wszystkim Clarke Griffin, w powieściach dziewczę kochliwe, nad wyraz emocjonalne, acz dość zaradne życiowo, w produkcji The CW wyrasta na przywódczynię, zmuszoną dokonywać wyborów nierzadko trudnych i niosących traumatyczne psychologicznie konsekwencje. Clarke to jednostka silna, inteligentna, która odbywa podróż osobowościową, przeobrażając się z idealistki w – *nolens volens* – masową morderczynię (co ma miejsce choćby po unicestwieniu Mount Weather<sup>12</sup>), nazywaną „the Great *Wanheda*, Mountain Slayer”<sup>13</sup>. I choć decyzje o odbieraniu życia innym odbijają się na jej zdrowiu psychicznym, młoda protagonistka ostatecznie uznaje, że jej obowiązkiem jest właśnie dokonywanie trudnych wyborów po to, by zapewnić swoim ludziom optymalnie bezpieczną egzystencję. Jej mottem staje się powiedzenie: „Zniosę to, żeby inni nie musieli”. Choć Clarke nawiązuje emocjonalne relacje z kilkoma postaciami (jak się okazuje – inaczej niż w pierwowzorze – jest biseksualna), to najważniejszymi osobami są dla niej matka Abigail (niewolna zresztą od problemów, jak choćby przegrana walka z uzależnieniem narkotykowym) oraz Madi, dziewczynka, którą odnajduje po drugiej zagładzie Ziemi, po odbyciu podróży do jedynej ocalałej zielonej enklawy. Bohaterka wyrasta zatem z nastolatki wrzuconej wraz z grupą nieletnich skazańców w środek nieznanego jej świata, na przywódczynię, szanowaną pośród ziemskich klanów, choć budzącą grozę i nienawiść. Paradoksalnie jednak to właśnie Clarke staje się dla małej Madi figurą matczyną, aczkolwiek, jak bywa to w wypadku buntujących się dorastających dziewczynek, niezupełnie wzorem do naśladowania.

Tym bowiem jest równie skomplikowana, a dla serialu kluczowa postać, Octavia Blake, w trakcie kolejnych sezonów przechodząca przemianę od dziewczynki, której istnienie – ze względu na kontrolę urodzeń na Arkach – ukrywano przed światem, poprzez wojowniczkę o przydomku „Skairipa”<sup>14</sup>, potrafiącą bezwzględnie rozprawić się z przeciwnikami (jest to też bohaterka,

<sup>12</sup> Była to dystopijna społeczność, z którą skonfliktowali się między innymi nastoletni bohaterowie po zesłaniu na planetę. W bunkrze Mount Weather zginęło ponad trzysta osób.

<sup>13</sup> Są to słowa wypowiedziane przez Roana w trzecim sezonie serialu. „Wanheda” oznacza „komandora śmierci”, osobę „władającą śmiercią”.

<sup>14</sup> Oznacza to w języku serialowych Ziemian „śmierć z przychodzącą z góry”. Owo „z góry” odnosi się do nazwy, jaką tubylcy nadali przybyszom z Arek, a więc Ludzie Nieba.



która jako pierwsza przyswaja sobie kulturę tubylczą<sup>15</sup>), aż po szaloną władczynię, której pragnienie przelewu krwi doprowadziło do zagłady niemal całej jej plemię. W sezonie piątym Octavia zyskuje przydomek „Blodreina”, oznaczający „czerwoną królową”, w związku z regułami, które zmuszona została wprowadzić, aby wymusić porządek na zamieszkujących bunkier poddanych. Sześć lat podziemnej egzystencji czyni z niej jednostkę pełną frustracji, niezaznaczającą miłości, a żądną posłuszeństwa wobec ustalonych przez nią reguł. Jej diametralna transformacja związana jest między innymi z rozłąką z bratem, Bellamym, który dotychczas trwał przy niej bez względu na okoliczności (a który w następstwie *Praimfaya*, czyli drugiego kataklizmu, znalazł się ponownie w przestrzeni kosmicznej), pełniącego rolę buforu bezpieczeństwa, gdy temperament Octavii brał górę nad rozsądkiem. Dotkliwie odczuwana nieobecność brata (o którym bohaterka sądzi, że zginął) sprawia, że tym bardziej dojmujące staje się osamotnienie władczyni, a w konsekwencji jej wzrastająca nienawiść, bezwzględność i egoizm. W następstwie wydarzeń mających miejsce podczas tak zwanego „Mrocznego Roku”, a związanych z problemem wyżywienia mieszkańców bunkra, Octavia (z powodów całkowicie zracjonalizowanych i wyłożonych przez lekarkę, matkę Clarke) musi zgodzić się na praktyki kanibalistyczne, by ratować pozostałych ocalańców. W geście tym zawiera się zarówno przekroczenie granic *numinosum*, jak i całkowita negacja wartości, które dotychczas reprezentowała protagonistka<sup>16</sup>. Kulminacyjnym momentem, kiedy wyraźnie widać transgresyjność zachowań postaci, staje się moment spalania przez nią farmy alg, które mogłyby zapewnić przetrwanie jej poddanym i tym samym pomóc uniknąć wojny z ludźmi pułkownik Diyozy o jedyną zdatną do zasiedlenia dolinę. Dodajmy – wojny z góry z przegranej, jeśli wziąć pod uwagę możliwości technologiczne oraz liczebność przeciwników.

Warto w tym miejscu podkreślić, że transformacja każdej z głównych bohaterek warunkowana była potrzebą prezentacji postaci nie tylko przykuwających uwagę, lecz jednocześnie zaspokajających oczekiwania widzów, pra-

<sup>15</sup> Czytamy w Wikii: „Wcześniej przyjęła kulturę Ziemi, a nigdy nie czując się częścią Ludzi Nieba ze względu na okoliczności swoich urodzin, zdecydowała się [więc – K.O.] ubierać jak tubylcy, malować jak oni i zdobyć przynajmniej jeden tatuaż. Jako pierwsza zaczęła mówić w języku *Trigedasleng*” (The100.fandom.com 2018).

<sup>16</sup> Skądinąd portretowana w powieściach Morgan jako rozpieszczona, infantylna i sprawiająca problemy nastolatka, której fabularna rola jest dość ograniczona.



gnących tego, aby każda z nich była dzielna i stanowiła wzorzec „lub, pomimo swoich wad [...] »głos rozsądku« oraz zapewni łatwość pozytywnej identyfikacji” (Strehlau 2016: 46). Wpisana w postępowanie kobiet przemoc, a także zdolność do aktywnego stawiania czoła kolejnym problemom – w taki sposób pokazywane są też wojowniczi plemion, ich Dowódcy, a także między innymi matka Clarke czy pułkownik Charmaine Dyioza (obie w tym samym stopniu odbywające podróż w wymiarze psychologicznym – od jednostek wrażliwych i empatycznych, po kierujące się brutalną, racjonalną do granic okrucieństwa logiką) – jest częścią zaplanowanego przez twórców „zbrutalizowania” świata postapokaliptycznego i odejścia od matrycy literackiej. Podobny model postępowania koreluje z potrzebą zaznawania przez widza przyjemności płynącej z oglądania kobiet realizujących „uczucie *empowerment* – ‘upodmiotowienia/uprawnomożenia’, którego mają być nośnikami” (Strehlau 2016: 46). Co więcej, „Przyjemna jest identyfikacja z bohaterką postrzeganą jako stawiająca czoła [...] przeciwnościom losu [...] lub awansująca społecznie” (Strehlau 2016: 46)<sup>17</sup>. Krytycy oraz widzowie chwalili zresztą serial właśnie za wprowadzenie mocnych i wielowymiarowych psychologicznie postaci kobiecych. Egzemplifikację stanowi choćby taki *passus*:

Telewizję i kobiety łączyła przez długi czas interesująca, acz skomplikowana relacja, a wiele produkcji ukazywało kobiety w ograniczonych, archetypowych rolach. Nie znaczy, że takie role nie były potrzebne i ważne dla świata programów telewizyjnych, ale wypada się zgodzić, że zdecydowanie lepsze dla kobiet są role dynamiczne, niż-

<sup>17</sup> Warto przy tym dodać, że podobna konstytucja postaci znamienne jest, wedle Krzysztofa Arcimowicza, dla neoseriali: „Jednym z najbardziej znamienych wyróżników neoseriali są protagoniści, których można określić mianem antybohaterów. Małgorzata Major wymienia następujące ich cechy: ateizm, racjonalizm, pożądanie bogactwa, determinacja w dążeniu do założonego celu, umiejętność kłamania, szowinizm u mężczyzn i feminizm u kobiet, nieuregulowane i problematyczne relacje rodzinne oraz niepodatność na wpływy zewnętrzne. Jednak, jak słusznie zauważa Bernadetta Darska, cechy te należy potraktować w sposób umowny, wiele bowiem z nich jest dyskusyjnych. »Antybohaterowie bywają o wiele bardziej skomplikowani i wieloznaczeni, niż chcieliby ci, którzy próbują ich opisać [...]. To, co najciekawsze w antybohaterach, zawiera się w fakcie, że nie da się do nich przyłożyć jednej matrycy i wedle niej opisać ten szczególny typ postaci serialowej«. Określanie cech protagonistów *post-soapów* to trudne zadanie nie tylko z powodu różnic osobowościowych i realizowanych przez nich wartości, ale również dlatego, że dosyć często przechodzą oni ewolucję. Niemniej cechy wskazane przez Major można uznać za adekwatne w odniesieniu do wielu antybohaterów seriali nowej generacji” (Arcimowicz 2016: 38).

li biernie. Serial *Misja 100* osiągnął w tym względzie równowagę, w przeciwieństwie do innych tegorocznych programów telewizyjnych. Kobiety [tutaj – K.O.] to matki, kochanki, wykwalifikowani pracownicy i, co najważniejsze, jednocześnie liderzy. Produkcja *Misja 100* pokazuje, że postacie żeńskie nie muszą poświęcać swojej kobiecości, emocji czy integralności, aby osiągnąć społeczny szacunek. I choć kobiety w *Misji 100* stanowią niewielki procent obsady, to na ekranie dominują (Driscoll 2014)<sup>18</sup>.

## Mozolna podróż ku postnowoczesnemu odbiorcy

Droga, którą obrali twórcy, oznaczała wszelako niemal całkowitą rezygnację z pomysłów przedłożonych w literackim pierwowzorze i – jak wspomniano – wypracowanie własnych konstrukcji postaci w taki sposób, by zaspokajały one estetyczne oraz emocjonalne potrzeby współczesnych widzów. Warto przy tym jednak zauważyć, że wolta taka nie zakończyła się na zmianie osobowości protagonistów, lecz objęła również ich biografie oraz wiek – przeskoki czasowe umożliwiły wielu bohaterom wejście w dorosłość, a niektórym, jak Monty i Harper, rodzicielstwo, wspólną starość, a wreszcie spokojną śmierć z naturalnych przyczyn<sup>19</sup>, jaka stała się ich udziałem po tym, gdy

<sup>18</sup> Przekład własny za: „Television and women have had an interesting and complicated relationship over time, and many shows put women into limited archetypal roles. That’s not to say that these roles are not necessary and vital to a television show’s world, but let’s agree that dynamic roles for women are better than static roles. *The 100* has found a balance for women unlike any other show on television this year. Women are mothers, lovers, skilled workers, and, most importantly, leaders all at once. *The 100* demonstrates that female characters do not need to sacrifice their femininity, emotions, or integrity to achieve respect in a community”.

<sup>19</sup> Decyzja o uśmierceniu bohaterów podjęta została w związku z deklaracją ich odejścia z serialu, a Rothenberg, udzielający wywiadu Lindsey McDonald, wyjaśniał losy postaci następująco: „Naprawdę chciałem dać dobre pożegnanie Chrisowi i Chelsea [odgrywającą rolę Harper – K.O.]. Zwłaszcza Chrisowi, który od samego początku był w stałej obsadzie regularny i kochał Monty’ego [graną przez siebie postać – K.O.]. Uwielbiałem ich związek, to było inne od wszelkich innych związków w serialu. Mieli szczęśliwe życie. Mieli pełne życie. Doświadczyli czegoś, czego nigdy nie doświadczyła żadna z naszych postaci, a więc spokoju przez całe życie. Gdy wszyscy pozostali weszli z szatnią kriotoniczną, ci dwoje mieli dziecko, wychowali je, pożegnali się z nim, kiedy dorosło na tyle, aby dokonywać własnych wyborów i chciało doświadczyć życia innego niż wyłącznie z dwojgiem rodziców, z którymi był przez 26 lat. Nie wiem, dla mnie to było piękne ukończenie ich historii. Podróż Monty’ego w tym sezonie była oczywista, on skończył z zabijaniem, chciał przerwać ten cykl. Rozmawiali o ... po prostu o życiu tam [...] i to właśnie zrobili. [...] podczas gdy wszyscy inni spali” (McDonald & Rothenberg 2018). Przekład własny za: „really wanted to give Chris

podjęli decyzję o skierowaniu statku kosmicznego ku planecie, na której być może pozostali mają szansę się osiedlić.

Kolejną tematyką, mimo że obecną, to nieakcentowaną wyraźnie w powieściach Morgan, są kwestie LGBTQ+, stanowiące dla wielu odbiorców istotny walor produkcji. W materiale książkowym Clarke jest jednoznacznie osobą heteroseksualną, którą łączy z Bellamym Blakiem (a wcześniej Wellsem) relacje miłosne. Jednak scenarzyści *Misji 100* podjęli decyzję o odejściu od tego schematu, prezentując eksplicytnie biseksualizm protagonistki, zyskując tym krokiem ogromną aprobatę krytyki i wielu odbiorców. Podobną decyzję kreatywną uzasadniano w logiczny i nieskomplikowany sposób, wyjaśniając po prostu, że w świecie postapokaliptycznym, w którym walka o przetrwanie jest kwestią nadrzędną, na inne dylematy nie ma miejsca i niczyja seksualność nie stanowi w tej rzeczywistości relewantnej kwestii (Jester 2015).

Wszelako mimo tak znaczącej otwartości na kwestie seksualnej orientacji bohaterów, producenci nie uniknęli posądzeń o dyskryminację, co miało związek z uśmierceniem Lexy, postaci, z którą związała się Clarke. Decyzja scenarzystów, aby ukochana protagonistki zginęła, była podyktowana prawdopodobnie faktem, że odtwórczyni tej roli, Alycia Debnam-Carey, chciała odejść z serialu<sup>20</sup>, jednak emisja odcinka wywołała sporo negatywnych komentarzy i artykułów, zatytułowanych dość znamienne, jak choćby *Bury Your Gays: TV Writers Tackle Trope, the Lexa Pledge and Offer Advice to Showrunners* (Stanhope 2016) czy *Why Is TV Killing Its Queer Women?* (Thomas 2016)<sup>21</sup>.

and Chelsea a good goodbye. Especially Chris, who's been a series regular since day one and loved Monty. I loved that relationship, it was unlike any other relationship in the show. They had a happy life. They had a whole life. They experienced something that none of our characters have ever experienced before which is peace for really their whole lives. Once everyone else went into cryo, they had a child, they raised that child, they said goodbye to that child when that child got old enough to make his own choices and wanted to experience life beyond just the two parents that he lived with for 26-plus years. I don't know, to me it felt like a beautiful completion of their story. Monty's journey this season was obviously, he was done killing he wanted to stop the cycle. They talked about ... just living there and turning that farm into something viable again and that's what they did. They just did it on the show while everybody else was sleeping".

<sup>20</sup> Aktorka dołączyła do obsady *Fear the Walking Dead* jako odtwórczyni jednej z głównych ról.

<sup>21</sup> Komentowano także: „Produkcja The CW zyskała nie tylko reputację jednego z najbardziej brutalnych programów telewizyjnych, ale nic nie uderzyło publiczności mocniej niż w trzecim sezonie, kiedy Lexa [...] została przypadkiem zabita. Oburzenie pokazaniem postaci padającej ofiarą »motywu śmierci lesbijki« było ogromne – bo po całym wypelnionym śmiercią sezonie, Lexa stała się ikonicznym przykładem reguły, że postacie LGTBQ i osób

Kontrowersji jednak nie wyjaśniono, a sieć The CW oraz sam Rothenberg nie chcieli w żaden sposób odnieść się do wywołanego decyzją kreatywną skandalu. W późniejszych latach *showrunner* wolał skupiać się na relacji – ściśle związanej z materiałem literackim – a mianowicie statusem związku między Clarke a Bellamy. Producent z upodobaniem drażnił się z fanami, opowiadając w wywiadach, że choć doskonale wie, jak motyw ten przedstawia się w cyklu Morgan, to on sam jeszcze nie zdecydował, w którym kierunku potoczą się losy obojga bohaterów i czy kiedykolwiek będą oni parą.

W kontekście podobnych korelacji i rozbieżności, istotnym tropem łączącym pierwowzór powieściowy z realizacją serialową wydaje się początkowa ścisła współpraca pomiędzy autorką książek a Rothenbergiem, bowiem niejako synchronicznie tworzyli – ona pierwszą część cyklu, zaś on odcinek pilotowy serialu (Maughan 2013). Jest to tym ważniejsze, że już po 2014 roku wzmianki dotyczące współpracy obojga twórców są nikłe, a w wywiadach z Rothenbergiem często podkreślana jest odrębność medium telewizyjnego i literackiego. Jak wcześniej wspomniano, za adaptację można uznać produkcję zawierającą elementy pierwotnego dzieła, lecz przypadek *Misji 100* wydaje się dość szczególny. Przede wszystkim cykl Morgan jest wyraźnie – pod względem formalnym i fabularnym – adresowany do młodego odbiorcy, wpisując się w nurt powieści typu *young adult*. Trudno jednak określić tym samym mianem najpóźniejsze sezony serialu sieci The CW, wzięwszy pod uwagę szczególną brutalizację w obrębie konceptu światotwórczego, a tym bardziej tyczy się to piątego sezonu, w którym niezwykle eksplicytnie – aczkolwiek ze stosownym dla stacji publicznej umiarem – pokazane są na przykład akty kanibalizmu czy sceny okrutnych pojedynków staczanych na arenie w bunkrze. Jednak już w poprzednich latach narracja ogniskowała się dość mocno wokół problematyki przetrwania, wszechobecności śmierci, kwestii dojmującej utraty i niemożności zaznania upragnionego spokoju. Na tym tle romanse zdawały się redukować do niezbędnego minimum, a budowanie relacji między postaciami przypominało raczej tworzenie aliansów wojennych niżli nastoletnie związki.

niebiałych zdają się ginąć znacznie częściej niż inne" (Miller 2016). Przekład własny za: „The CW's *The 100* has more than earned its reputation for being one of the most brutal shows on television, but nothing hit its audience harder than the moment in Season 3 when Lexa (Alycia Debnam-Carey), just after sleeping with Clarke (Eliza Taylor) for the first time, was killed by accident. The outrage over the show falling prey to the “lesbian death trope” was epic – in a season full of death, Lexa became an icon for how LGBTQ characters and characters of color seem to die an awful lot more than others”.

Przeskok czasowy, ustalający wiek bohaterów w przedziale pomiędzy dwadzieścia cztery a niemal trzydzieści lat, jest w tym kontekście tym bardziej znamieny. Wyraźnie widać tu zamiar wykroczenia poza dominantę motywiki romansowej i wejścia w obszar światotwórczy, konsekwentnie realizowany oraz podtrzymywany w następnych sezonach. Można zatem skonstatować, że *Misja 100* stanowi przykład adaptacji, która nie dość, że oparta została na dość luźnych nawiązaniach do pierwowzoru, to zmieniając prymarne wątki narracji, przeobraziła się w produkcję adresowaną zarówno do młodszych (choć może nie najmłodszych), jak i dorosłych widzów. Jest to zgodne z koncepcją Hutcheon, badaczka pisze bowiem:

Oddzielenie fragmentów opowieści (lub fabuły) może podlegać z transmedialności [...]. Mogą się one jednak zmieniać – często radykalnie – w procesie adaptacji i to nie tylko [...] pod względem uporządkowania fabuły. Jej tempo może podlegać przekształceniu, poszerzeniu. Do istotnych różnic mogą prowadzić przesunięcia fokalizacyjne czy punktu widzenia w obrębie adaptowanej opowieści (Hutcheon 2006 : 11)<sup>22</sup>.

Wspomniana w tytule rozdziału transmedialna podróż (choć można ją też określić mianem „potyczki”) jest chyba dobrym podsumowaniem tego, co stało się z materiałem literackim po zmianie medium – zwłaszcza, że ma to miejsce w złotej erze seriali.

<sup>22</sup> Przekład własny za: „The separate units of the story (or the *fabula*) can also be transmediated – just as they can be summarized in digest versions or translated into another language [...]. But they may well change – often radically – in the process of adaptation, and not only (but most obviously) in terms of their plot ordering. Pacing can be transformed, time compressed or expanded. Shifts in the focalization or point of view of the adapted story may lead to major differences”.

## Źródła cytowań

- ARCIMOWICZ, KRZYSZTOF (2016), 'Antybohaterowie neoseriali – gra (z) wartościami', *Ars inter Culturas*: 5, ss. 35-48.
- ĆWIKŁA, PAWEŁ (2006), *Boksowanie świata. Wizje ładu społecznego na podstawie twórczości Janusza A. Zajdla*, Katowice: Śląsk.
- DOWLING, AMBER (2016), 'The 100 Star Slams Showrunner Over Controversial Exit', online: <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/100-rickey-whittle-jason-rothenberg-881496>, [dostęp: 28.07.2018].
- DRISCOLL, DARA (2014), 'Why the Leading Ladies of The 100 Are the Best Female Characters on TV', online: <https://www.tvovermind.com/leading-ladies-100-best-female-characters-tv/>, [dostęp: 24.08.2018].
- FOX, GEORGE, JASON ROTHENBERG (2014), 'The 100 EP Jason Rothenberg Talks To Us', online: <https://gooddaysacramento.cbslocal.com/2014/03/17/the-100%E2%80%B2-ep-jason-rothenberg-talks-to-us/>, [dostęp: 03.05.2018]
- HAŃDEREK, JOANNA (2017), 'Wokół wykluczenia', w: Joanna Hańderek, Natalia Kućma (red.), *Wykluczenia*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 5-35.
- HERMAN, DAVID (2009), *Basic Elements of Narrative*, Blackwell: Oxford.
- HUTCHEON, LINDA (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, London: Taylor Francis Group.
- JESTER, ALICE (2015), 'The 100 Season 3 Preview: Interview with EP Jason Rothenberg, Comic Con 2015 TV Guide Edition', online: <http://www.tvfortherestofus.com/index.php/news/1019-the-100-season-3-preview-interview-with-ep-jason-rothenberg-comic-con-2015-tv-guide-edition>, [dostęp: 12.08.2018].
- KACZMARCZYK, KATARZYNA (2015), 'Narratologia transmedialna. Założenia, cele, wyzwania', *Tekstualia*, 4, ss. 3-16.
- KACZMARCZYK, KATARZYNA (2017), 'Wprowadzenie', w: Katarzyna Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 4-20.
- KLASTRUP, LISBETH, SUSANA TOSCA (2014), 'Game of Thrones: Transmedial Worlds, Fandom, and Social Gaming', w: Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon (red.), *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press, ss. 295-314.

- MAJ, KRZYSZTOF M., KSENIA OLKUSZ (2019), 'Phármakon i władza logosu jako religijne opium dla mas w wybranych narracjach dystopijnych dla młodzieży (*young adult dystopias*)', w: Bożena Olszewska, Olaf Pajączkowski, „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży – teksty religijne, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, ss. 147-163.
- MAUGHAN, SHANNON (2013), 'Counting Down to 'The 100'', online: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/58480-counting-down-to-the-100.html>, [dostęp: 31.10.2018].
- MCCALLUM, ROBYN (2018), *Screen Adaptations and the Politics of Childhood Transforming Children's Literature into Film*, New York: Palgrave Macmillan Secaucus.
- MCDONALD LINDSAY, JASON ROTHENBERG (2018), 'The 100 Boss Explains What Those Major Twists Mean for Season 6', online: <https://www.tv-guide.com/news/the-100-season-5-episode-13-finale-jason-rothenberg-interview/> [02.11.2018].
- MILLER, LIZ SHANNON (2016), 'The 100' Dodges Controversy Even As It Mourns Lexa At San Diego Comic-Con', online: <https://www.indiewire.com/2016/07/the-100-lexa-death-comic-con-controversy-1201709168/> [dostęp: 24.08.2018].
- MORGAN, KASS (2015), *Dzień 21*, przekł. Maciej Studencki, Wrocław: Wydawnictwo Bukowy Las.
- MORGAN, KASS (2016), *Powrót na Ziemię*, przekł. Maciej Studencki, Wrocław: Wydawnictwo Bukowy Las.
- RADISH, CHRISTINA, JASON ROTHENBERG (2018), 'The 100 Showrunner Jason Rothenberg Teases Big Plans, Bigger Threats in Season 5', online: <http://collider.com/the-100-season-5-interview-with-jason-rothenberg/> [dostęp: 21.06.2018].
- STANHOPE, KATE (2016), 'Bury Your Gays: TV Writers Tackle Trope, the Lexa Pledge and Offer Advice to Showrunner', online: <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bury-your-gays-atx-festival-901800>, [dostęp: 04.07.2019].
- STRELHAU, NELLY (2016), 'Nieidealna Ally – nieświęta Alicia – niepokorna Annalise: „lubialność” a konstrukcja postaci bohaterki wybranych amerykańskich seriali prawniczych', w: Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Piotr Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, ss. 43-56.

- THE100.FANDOM.COM (2018), 'Octavia Blake', online: [https://the100.fandom.com/wiki/Octavia\\_Blake](https://the100.fandom.com/wiki/Octavia_Blake), [dostęp: 09.08.2020].
- THE CW TELEVISION NETWORK (2014-2019), *The 100*, sezony 01-06.
- THOMAS, JUNE (2016), 'Why Is TV Killing Its Queer Women', online: <https://www.advocate.com/television/2016/9/07/why-tv-killing-its-queer-women>, [dostęp: 02.08.2019].
- TOOMER, JESSICA, JASON ROTHENBERG (2018), '*The 100*'s Jason Rothenberg Explains Why He Had To Burn Everything To The Ground For Season 5', online: <https://uproxx.com/tv/jason-rothenberg-the-100-season-5-interview/>, [dostęp: 18.09.2018].
- WILKEN, SELINA (2020), '*The 100* Language Creator Releases Grounder Speak Pronunciation Guide', online: <https://www.hypable.com/the-100-season-2-grounder-language-peterson/>, [dostęp: 09.08.2020].



# ***Outlander*. Podróż przez czas, podróż przez przestrzeń**

BARBARA SZYMCZAK-MACIEJCZYK

Ośrodek Badawczy Facta Ficta  
bmmaciejczyk@gmail.com

Wprowadzenie: chrononautyka

Od kilku dekad można zaobserwować rosnące zainteresowanie wykorzystaniem toposu podróży w czasie<sup>1</sup>. Pojawia się on nie tylko w literaturze, lecz także w filmie, eksploatującym go w rozmaitych konwencjach i produkcjach przeznaczonych *de facto* dla wszystkich grup docelowych<sup>2</sup>. Mimo to wciąż niewielu badaczy postanawia dokładniej omówić owo zjawisko. Mariusz M. Leś zauważył, iż:

Podróż w czasie, mimo niezwyklej popularności, nie przyciąga dostatecznej uwagi badaczy fantastyki. Przeszkody, które wcześniej hamowały rozwój badań, mogą się jednak wkrótce okazać ich motorem [...].

<sup>1</sup> Autorka wykorzystuje pojęcie toposu – zamiast motywu czy tematu – podróży w czasie za Mariuszem M. Lesiem (2016: 36).

<sup>2</sup> W ostatnim dwudziestoleciu pojawiło się co najmniej kilka produkcji wartych wspomnienia, w których zakochani bohaterowie pokonują barierę czasu. Były to między innymi: *Happy accidents* (2000), *Kate i Leopold* (2001), *Dziś 13, jutro 30* (2004), *Ile waży koń trojański* (2008), *Zakłęci w czasie* (2010), *O północy w Paryżu* (2011), *Czas na miłość* (2013) czy *Człowiek z magicznym pudełkiem* (2018). Owa tendencja widoczna jest także w produkcjach dla dzieci, wśród których można wspomnieć przykładowo *Kopciuszka III: Co by było, gdyby...* (2007) i *Shrek Forever* (2010) – choć w drugim wypadku podróż w czasie odbywa się na nieco odmiennych zasadach.

Co zatem decydowało o dotychczasowym względnie niewielkim zainteresowaniu literackim podróżowaniem w czasie wśród badaczy? Jakie przeszkody napotykają? Czynnikiem jest kilka. Na pierwszym miejscu należy wymienić onieśmielającą popularność i wielopostaciowość toposu [podkreślenie – B. Sz.-M.]. Wydaje się on do tego stopnia poręczny, że przenika do innych konwencji, w których odgrywa rolę skrajnie usługową, aktywując utrwalone schematy fabularne mezaliansu i zderzenia kultur [podkreślenie – B. Sz.-M.]. Dotyka więc potrzeb tak uniwersalnych, że nie sposób wyłowić wyraźnego wątku przewodniego w ambitnej próbie opisu całości zjawiska (Leś 2016: 35-36).

Należy przyznać słuszność podkreśleniu usługowej funkcji toposu podróży w czasie. Wielokrotnie jest on wykorzystywany wyłącznie w celu wywołania wspomnianego przez Lesia konfliktu kulturowego, wynikającego z interakcji pomiędzy osobą (osobami) z przeszłości bądź przyszłości z przedstawicielem (przedstawicielami) epoki, którą można określić najczęściej jako „tu i teraz” odbiorcy. Zabieg przeniesienia bohatera w czasie może pełnić między innymi funkcję fabułowtórczą (Leś 2018: 77) – i tak jest nierzadko w romansie.

Pomimo licznych przykładów realizujących omawianą topikę, nadal budzi ona zainteresowanie tak odbiorców kultury, jak i jej twórców. Jednym z powodów, dla których tak się dzieje, jest być może brak białych plam na mapie. W związku z niemożliwością dalszego dokonywania odkryć geograficznych, uwaga kieruje się ku geografii fikcyjnych krain, szczególnie dzięki rozwijającemu się od pewnego czasu zwrotowi światocentrycznemu w literaturze, filmie oraz grach wideo (Maj 2015). O ile tylko czasem szczegółowej analizie poddaje się przestrzeń oglądaną oczami chrononauty krain fikcyjnych<sup>3</sup>, o tyle rzadko pisze się o przestrzeniach faktycznie istniejących, lecz widzianych oczami bohatera wywodzącego się z innego czasu. Tworzenie światów fantastycznych może niejednokrotnie jawić się jako niewystarczające, pisarze szukają więc odmiennych sposobów na zainteresowanie odbiorcy, a jednym z takowych jest właśnie wykorzystanie toposu podróży w czasie.

Oczywiście owo przemieszczanie się może odbywać się w dwóch kierunkach: w przyszłość lub w przeszłość. Ważny jest także kluczowy bodziec, skłaniający bohatera do odbycia podobnej podróży, a także to, czy jest ona dobrowolna,

<sup>3</sup> Wystarczy tu wspomnieć choćby dwie wartościowe publikacje, jakimi są z pewnością *Geografia krain zmyślonych* pod redakcją Weroniki Kosteckiej i Macieja Skowery (2016) czy *Narracje fantastyczne* pod redakcją Kseni Olkusz i Krzysztofa M. Maja (2018).

czy wymuszona, związana z technologią, folklorem, wierzeniami. W tym kontekście Leś w *Fantastycznonaukowych podróżach w czasie* konkluduje, iż:

W aspekcie fabularnym i postaciotwórczym istotna okaże się motywacja podróży – może ją uruchamiać przypadek (wówczas podróżnik zazwyczaj nie zna mechanizmu działania wehikułu lub innego transportera), afekt (działanie nieplanowane) lub plan (wówczas przypadek lub afekt mogą decydować o jego zakłóceniu) (Leś 2018: 78).

W topice podróży w czasie dominuje akcja organizująca punkty widzenia wykorzystywane na poziomie kompozycji narracyjnej. W typowej realizacji tekst kolejno odśladania działania głównego bohatera, podróżnika w czasie, którego punkt widzenia (świadomość i wiedza o świecie) zapewnia spójność narracji. Gdyby to fabuła była czynnikiem istotniejszym w strategii informacyjnej, tekst musiałby jednocześnie (symultanicznie) prezentować zdarzenia, w których spotykają się motywacje postaci z różnych linii czasowych (Leś 2016: 47).

Podobnie jak utopia, chrononautyka oferuje wyobrażenie istnienia samowystarczalnego, co stanowi z kolei wyzwanie dla technik narracyjnych. Strategie informacyjne, metody budowania wiedzy narracyjnej w utworach wykorzystujących topikę podróży w czasie, intensyfikują wszystkie wymiary i poziomy narracji. Właśnie w ten sposób warto spojrzeć na topikę podróży w czasie – jako na dekonstrukcję filozoficznego i eschatologicznego dyskursu o pierwszej przyczynie i ostatecznej interpretacji (Leś 2016: 49).

Ksenia Olkusz dokonała konkluzji, iż „kultura popularna stanowi rezonator aktualnych problemów społecznych, ekonomicznych czy politycznych i już choćby z tego powodu zasługuje na badawczą introspekcję” (Olkusz 2017: 15). Niezaprzeczalnie elementem owej kultury obecnie jest *Outlander* – serial, który zdobył ogromną popularność wśród widzów na całym świecie, wzbudzając w nich zainteresowanie historią osiemnastego wieku, dziejami Szkocji w ogóle (włączając w to szkockie podania i tradycje), warunkami życia w stuleciu, w którym odgrywa się akcja serialu i tak dalej.

Mimo że łatwo wskazać głównych bohaterów produkcji, trudniej jest opisać kluczowe motywy czy wątki – ze względu na ich mnogość. Choć w tym miejscu trzeba zaznaczyć, że jakkolwiek „utwory korzystające z topiki temponautycznej nie poddają się łatwo streszczeniom” (Leś 2018: 75), warto nakreślić choćby ogólny zarys fabuły *Outlandera*.

### *Outlander* jako romans paranormalny

*Outlander* to serial produkcji Starz, oparty na motywach cyklu powieściowego amerykańskiej pisarki Diany Gabaldon<sup>4</sup>. W dotychczas wyemitowanych sezonach (pierwszym, drugim, trzecim i czwartym) wykorzystano w tym celu tomy zatytułowane *Obca*, *Uwięziona w bursztynie*, *Podróżniczka* i *Jesienne werble*<sup>5</sup>. Przedmiotem niniejszych rozważań będzie przede wszystkim serial, dość wiernie oddający fabułę powieści Gabaldon<sup>6</sup>. Wiąże się to z jego ogromną popularnością (Kissel 2014), zainteresowaniem odbiorców i wpływem na nich oraz ich decyzje – również te związane z podróżowaniem.

Serial opowiada historię miłości Claire Randall, mimowolnej podróżniczki w czasie, oraz szkockiego arystokraty i buntownika, Jamiego Frasera. Pierwszy mąż bohaterki, Frank Randall, jest naukowcem zajmującym się historią. Podczas wspólnego wyjazdu do miejscowości Inverness namawia Claire, by razem z nim obserwowała z ukrycia Szkotki odprawiające starożytny rytuał w kamiennym kręgu (Craig na Dun). Kobiecie wydaje się on tajemniczy i fascynujący, a kiedy kilka godzin później powraca w to magiczne miejsce, by nabiierać ziół, czuje niezwykle przyciąganie, słyszy niepokojące dźwięki i w chwili, w której dotyka ustawionego w centrum obelisku, przenosi się w czasie do osiemnastego wieku. Z przenosin tych bohaterka początkowo nie zdaje sobie sprawy, a walczących Szkotów i Anglików bierze za aktorów grających na potrzeby realizowanego w okolicy filmu historycznego.

Drogi kluczowej pary, Claire i Jamiego, przecinają się niemal od razu. Już początkowe sceny zdradzają pewnego rodzaju predestynację obojga oraz ich wzajemną fascynację. Jest to zresztą zabieg typowy dla romansu, choć w tym

<sup>4</sup> Gabaldon (a właściwie Diana Jean Gabaldon Watkins) to amerykańska pisarka urodzona w 1952 roku. Jest autorką serii *Obca* i *Lord John Grey* (tytułowa postać pojawia się także w pierwszym cyklu). Jej dzieła zalicza się do szeroko pojętej fantastyki, a konkretnie fantastyki historycznej i/ lub romansu paranormalnego. Pisarkę uhonorowano nagrodami International Corine Book Award oraz Quill Book Award. Popularność zdobyła dzięki serii książek koncentrujących się na miłości Claire Randall i Jamiego Frasera.

<sup>5</sup> Gabaldon wydała dotychczas osiem tomów cyklu; poza wymienionymi tytułami pozostałe to: *Ognisty krzyż*, *Tchnienie śniegu i popiołu*, *Kość z kości* oraz *Spisane własną krwią*.

<sup>6</sup> Trzeba zaznaczyć, że w scenariuszu serialu pojawiają się modyfikacje, skróty i pominięcia pewnych wątków. Wiąże się to zapewne z możliwościami samego medium. Poszczególne odcinki trwają około godziny. W sezonie pierwszym jest ich szesnaście, a w drugim, trzecim, czwartym i piątym (emitowanym roku 2020) – trzynaście.

wypadku jest to romans paranormalny. Z uwagi na możliwości, jakie niesie ze sobą wykorzystanie tego gatunku oraz na żywe zainteresowanie odbiorców, liczbę tytułów z zakresu romansu metafizycznego można mnożyć. Warto więc bliżej przyjrzeć się samemu zagadnieniu. Opracowanie słownikowe podaje, iż:

Romans paranormalny – wymiennie okreśłany terminem „romans nadnaturalny” lub „metafizyczny” [...], to [...] wariant narracji romansowej z elementami fantastycznymi. Zasadniczym komponentem, warunkującym klasyfikację utworu jako narracji tego typu, jest osadzenie w charakterze protagonistów i antagonistów figur jednoznacznie kojarzonych z konwencjami fantastycznymi [...]. W centralnym punkcie usytuowanego w obszarze literatury popularnej romansu [...] paranormalnego znajduje się wątek miłosny i/ lub erotyczny. Konkretyzuje się on jako relacja emocjonalna pomiędzy przedstawicielem/-ką rasy ludzkiej a reprezentantem gatunku o nadnaturalnej proveniencji, takim jak wampir, zmiennokształtny, duch, demon, mag, wróżka, elf, itd. Zdarza się, że obiektem afektu jest człowiek obdarzony parapsychicznymi mocami, w rodzaju telepatii, telekinezy; ewentualnie **może być to również podróżnik w czasie** [podkreślenie B. Sz.-M.] (Olkusz 2016: 104).

*Outlander* realizuje ostatni ze wskazanych wariantów, a więc miłość zwykłego człowieka i podróżniczki w czasie – reprezentantki nadprzyrodzonego. Być może gdyby owa podróż odbyła się jednokrotnie, jeśliby nie można było jej powtórzyć, fabuła nie byłaby równie interesująca, jednak fakt, że Claire kilka razy zmienia czas, w jakim się znajduje, uatrakcyjnia serialową narrację zarówno pod względem wydarzeń, jak i wątków pobocznych, takich jak przedstawiana w produkcji moda, wydarzenia polityczno-gospodarcze czy stosunek do równości płci i wolności osobistej.

Warto zwrócić uwagę na schemat wykorzystywany przez twórców serialu, a wcześniej oczywiście przez Gabaldon. Anna Martuszevska i Joanna Pyszny (2003) wyróżniają dwa główne plany, na jakich może opierać się fabuła romansu:

Podstawowy schemat fabularny ich wszystkich [romansów – B. Sz.-M.] osnuty jest wokół wydarzeń miłosnych. W wersji stosunkowo najbardziej prostej [...] oparty jest on niemal zawsze na schemacie znanym nam z baśni o Kopciuszku (cnotliwa sierota zdobywa rękę Księcia), tylko niekiedy zaś spotykamy relikty fabularne wątku Pięknej i Bestii (z historii o Piękności, oddanej przez rodzinę w małżeństwo Potworo-  
rowi i dręczonej jego seksualnymi roszczeniami, lecz „oswajającej” go, pozostaje je-

dynie motyw namówienia jej przez rodzinę do wyjścia za mąż za człowieka, którego nie kocha). W wersji bardziej skomplikowanej dołącza się zaś do tych schematów całe bogactwo scenerii obyczajowej, a niekiedy również wątki znamienne dla powieści grozy czy kryminału (Martuszevska & Pyszny 2003: 6-7).

Niewątpliwie serial poświęcony miłości Claire i Jamiego realizuje schemat znany z *Pięknej i Bestii*. Beauchamp wbrew swojej woli zostaje zmuszona do małżeństwa z młodym Szkotem przez jego wuja, wojennego wodza klanu (*war Chief*), Dougala McKenziego. Podobnie Frasier, chociaż nie miał innej wybranki i od początku pożądał nieznaną Angielki, dostaje nakaz poślubienia jej, który wykonuje przede wszystkim z obowiązku, by zapewnić jej bezpieczeństwo<sup>7</sup>. Związek tej pary musi być niemal natychmiast skonsumowany przy świadkach, by nikt nie mógł poddać w wątpliwość ważności małżeństwa. Widać więc, że poza samym przymuszeniem do zaślubin, występuje tu także motyw spełnienia erotycznego, chociaż osobą znającą swoje potrzeby seksualne i potrafiącą je zrealizować jest nie szkocki młodzieniec, lecz wstępująca w drugi związek Claire – co stanowi pewnego rodzaju *novum*, gdyż w tradycyjnych romansach zwykle to mężczyźni wskazywali (niedoświadczonym) partnerkom drogę do spełnienia miłosnych fantazji<sup>8</sup>.

Podobnie jak w powieści wiktoriańskiej czy gotyckiej, także i w romanse paranormalnym „istotną cechą [...] jest [...] subwersywny charakter [...] wynikający z radykalnej konfrontacji libidynalnych popędów jednostki ze sztywnym gorsetem reguł ładu społecznego, narzuconym przez kulturowe superego wiktoriańskiej pruderyjności” (Olkusz 2016: 105) oraz „inkrustacja motywami o charakterze emancypacyjnym znamionującym pewną fazę rozwoju postaci kobiecych [...] w ogóle” (Olkusz 2016: 106). Warto zauważyć, że niemal wszystkie kobiety zaprezentowane w serialowej narracji posiadają i akcentują własną wolę (mając też środki do wypełniania jej), są zaradne, inicjują kontakty seksualne<sup>9</sup>. Pojawianie się postaci kobiecych o tak silnych

<sup>7</sup> Claire Fraser – jako Szkotka poprzez małżeństwo – nie podlega angielskiej jurysdykcji, dzięki czemu (przynajmniej teoretycznie) Jack Randall nie może jej skrzywdzić.

<sup>8</sup> Warto dodać, iż w serialu silnej seksualizacji poddane zostało nie tyle kobiece, co męskie ciało. Wpływ na ten zabieg miał przede wszystkim projektowany odbiorca (kobiety z określonej kategorii wiekowej), ale wynika to również z pewnej tendencji pojawiającej się w produkcjach Starz (Rubio-Hernández & Raya Bravo 2018: 1-10).

<sup>9</sup> Wystarczy wspomnieć, że o seksualne kontakty z protagonistą serii walczą między innymi Claire, Laoghaire Mackenzie czy Geneva Dunsany. Dwie pierwsze rywalizują ze sobą o względy Jamiego, a ostatnia uwodzi go za pomocą szantażu.

charakterach wydaje się nieprzypadkowe, tym bardziej, że „teksty kultury zaliczane do kategorii romansu paranormalnego adresowane są przede wszystkim do kobiet” (Olkusz 2014a: 149), stanowiących od siedemdziesięciu do dziewięćdziesięciu procent odbiorców romansów w ogóle (Martuszevska & Pyszny 2003: 7).

Ponownie warto przytoczyć konstatację Olkusz, która zauważyła, iż:

Główny trzon fabularny pozostaje niezmienny. Obligatoryjne są sceny przypadkowych spotkań (niektóre stanowią wariację uwikłania w czyny heroiczne skutkujące gloryfikacją amanta lub heroiny), zauroczenia, incydentalnego lub intencjonalnego pogłębienia znajomości, wahania pomiędzy wrogością a pożądaniem, niekiedy realizacja erotycznych potrzeb, kłótnia/konflikt/nieporozumienie/rozłąka, wreszcie miłosny happy end. W wariacie paranormalnym występują sekwencje związane z przystosowaniem partnera/-ki do funkcjonowania w świecie liminalnym. Relevantnym komponentem fabularnym jest natychmiastowość uczucia, finalizowanego w sposób zgodny z modelem tradycyjnego romansu współczesnego, a więc sugestią, planem lub wejściem w formalny związek (Olkusz 2016: 106).

Wszystkie te elementy są doskonale widoczne w serialu. Przypadkowe spotkania Claire i Jamiego – od pierwszego, w czasie którego kobieta nastawia bark Frasera, poprzez sytuacje, w których przynosi mu posiłki czy (wielokrotnie) leczy, kończąc wreszcie na momencie, gdy Angielka widzi mężczyznę całującego się z miejscową dziewczyną – są bardzo częste i ukazują rodzące się pomiędzy bohaterami porozumienie, przyjaźń, a w końcu wzajemną fascynację i miłość. *Outlander* wpisuje się więc doskonale w schemat fabularny właściwy romansowi jako takiemu. Kolejność najważniejszych dla wątku miłosnego wydarzeń jest dość przewidywalna i ma na celu ostateczne połączenie się zakochanych, którzy, w dążeniu do pozytywnego finału, muszą stawić czoła licznym przeciwnościom stojącym na ich drodze do szczęścia.

Należy jednak podkreślić, iż zakwalifikowanie *Outlandera* wyłącznie do kategorii romansu – nawet romansu paranormalnego – nie oddałoby odpowiednio jego charakteru. Serial (jak i poprzedzające go powieści) zawiera(ją) w sobie bowiem liczne elementy *fantasy*, filmu przygodowego, kryminału, powieści drogi *et cetera*. Pomimo to wciąż jest on postrzegany przede wszystkim jako romans. O braku zgody w kwestii gatunku, do jakiego należy historia o Claire i Jamie, pisały Eduarda De Carli i Gabriela Diehl Lage:

Od czasu publikacji *Outlander* nie tylko odnosi sukcesy, ale także został otoczony polemiką dotyczącą gatunku literackiego. Seria ukazująca podróże w czasie, historyczną dokładność ważnego okresu z brytyjskiej historii, a jednocześnie opowiadająca historię miłosną, może łatwo krążyć pomiędzy półkami w bibliotekach i księgarniach. Jednak zdobył on powodzenie jako romans, gatunek powszechnie uznawany za gorszej jakości, pomimo popularności i opłacalności na całym świecie (De Carli & Diehl Lage 2016: 635)<sup>10</sup>.

Wbrew dość niepochlebnym opiniom na temat romansów – szczególnie telewizyjnych – serial nie tylko odnosi sukces komercyjny, ale także zdobywa liczne nagrody za kostiumy, grę aktorską<sup>11</sup> czy muzykę (FDB.pl 2019). Uwagę odbiorców przyciągają widowiskowe sceny walk, naturalistycznie ukazane operacje czy urzekające pejzaże, ściśle związane z miejscem aktualnego pobytu miłosnej pary. Liczne podróże małżeństwa Fraserów nie tylko prowokują pewne wydarzenia, ale i niezaprzeczalnie wpływają na malowniczość poszczególnych scen, stanowiąc tym samym atut serialu.

## Podróż w czasie i przestrzeni

Podróż w czasie Claire pozwala protagonistom na odnalezienie przeznaczenia i przeżycie niezwykłych przygód<sup>12</sup>, o czym świadczy niemal natychmiastowa pre-

<sup>10</sup> Przekład własny za: „Since its publication, *Outlander* has been not only successful but also surrounded by polemic regarding its literary genre. A series that shows time travelling, historical accuracy for an important period of British history while telling a love story can circulate easily between shelves in libraries and book stores. It, however, made its fortune as a romance novel, a genre widely considered of lesser quality despite being popular and lucrative worldwide”.

<sup>11</sup> To przede wszystkim zasługa docenionych nagrodami Caitrionę Balfe, Sama Heughana i Tobiasa Menziesa. Co również istotne dla widzów, w serialu można zobaczyć wielu aktorów znanych także z blockbusterowej produkcji *Gra o tron*.

<sup>12</sup> Owe przygody – mogłoby się wydawać – mają niemal zawsze na celu scementowanie bądź skonsumowanie miłości dwojga bohaterów. W recenzji książki przywołana już Olkusz pisze: „Prawdę głosi wielu ludzi twierdzących, że po ślubie zaczyna się piekło. W istocie, od tego momentu trafiamy do czytelniczego inferno, w którym, jak w szalonej kolejce górskiej, zaczyna się jazda. Dosłowna, jako że bohaterowie bez żenady ujeżdżają się wzajemnie, gdzie i kiedy tylko mogą. Pobjijają tym samym swoisty rekord bezsensownych kopulacji książkowych, bowiem skoro to nie powieść pornograficzna [...], to sceny te nie mają za grosz artystycznego uzasadnienia. Dzieje się, owszem, sporo, jednak tych sprośnych



destynacja bohaterów, kiedy już w pierwszym odcinku serialu, osadzonym w roku 1945, pojawia się bowiem widmowa postać Szkota wpatrującego się w czeszącą włosy Claire. Gdy Frank zwraca się do niego, zauważa, że nie dość, iż mężczyzna go nie widzi ani nie słyszy, to jeszcze w dodatku jego ubranie jest suche, podczas gdy pada deszcz. Takie wprowadzenie służy nie tylko wstępnemu ukazaniu postaci Jamiego (która później okaże się kluczowa), ale przede wszystkim – wskazaniu prawdziwego przeznaczenia pani Randall i zapoczątkowaniu przyszłej serii nadnaturalnych wydarzeń. Jest to widoczne także w scenie, w której jedna z miejscowych kobiet z Inverness wróży głównej bohaterce z fusów herbacianych, a następnie z dłoni, przewidując dwie odrębne linie życia oraz dwóch mężów:

[Claire:] — Więc? Czy poznam wysokiego, nieznajomego bruneta – i udam się w podróż przez morze?

[Pani Grant:] — Możliwe. A może nie. Wszystko jest sprzeczne. Jest zakrzywiony liść, który wskazuje na podróż, ale jest skrzyżowany z tym przełamanym – co oznacza pozostanie w miejscu.

— Hm.

— I na pewno są tam obcy. Kilkoro z nich. A jeden z nich jest twoim mężem, jeśli prawidłowo odczytuję liście. Pokaż mi swoją dłoń, moja droga. Dziwne. Większość dłoni jest do siebie podobna. Istnieją wzory, wiesz? Ale to jest wzór, jakiego wcześniej nie widziałam. [...] Wielki kciuk oznacza, że masz niezależne poglądy i nietatwo je przekierować. A to jest wzgórek Wenus. U mężczyzny oznacza to, że jest kobieciarzem. U kobiet to nieco inne. Aby być uprzejmą, [powiem, że – B. Sz.-M.] twój mąż prawdopodobnie nie odejdzie daleko od twego łóżka. Linia życia została przerwana, wszystko we fragmentach i w kawałkach. Linia małżeństwa jest rozdwojona. Co oznacza dwa małżeństwa. Ale większość takich linii jest przerwana. Twoja się rozwidła (Moore 2014: 00:20:28-00:22:27)<sup>13</sup>.

i przaśnych scenek jest [...] multum [...]! Druga sprawa [...] to fakt, że oboje bohaterowie cieszą się nadmiernym zainteresowaniem mężczyzn" (Olkusz 2014b: 2).

<sup>13</sup> Przekład własny za: „– Well? Am I going to meet a tall, dark stranger – and take a trip across the sea?

– Could be. Or could not. Everything in it's contradictory. There's a curved leaf, which indicates a journey, but it's crossed by a broken one, – which means staying put.

– Hmm.

– And there are strangers there, to be sure. Several of them. And one of them's your husband, if I read the leaves aright. Show me your hand, dear. Odd. Most hands have a likeness to them. There are patterns, you know? But this is a pattern I've not seen before.

– Oh.

Kwestia z góry ustalonego losu, zapowiedzianego wcześniej przeznaczenia, jest niezmiernie ważna, ponieważ – jak się okazuje dużo później (a konkretnie w trzecim sezonie, podczas rozmowy Claire z inną podróżniczką) – aby móc przemieścić się w czasie, należy być związanym z kimś (czymś), kto (co) znajduje się w innym stuleciu. W wypadku Claire taką osobą był właśnie Fraser. Pomimo iż nie знаła go wcześniej, los decyduje (za nią), by połączyć ich ze sobą. Taki zabieg nie występuje w odniesieniu do żadnego z pozostałych bohaterów. Brianna (córka Angielki i Szkota) przenosi się w czasie w ślad za matką, Roger Wakefield – za Bri, w której jest zakochany, a inna podróżniczka (ukazana jako postać *stricte* negatywna), Geillis Duncan, znajduje się w osiemnastym stuleciu dzięki silnemu pragnieniu wprowadzenia zmiany w bieg historii i osadzenia na tronie Karola Stuarta. Claire Randall jest więc jedyną postacią nieposiadającą pierwotnie żadnego związku z czasem, do którego zostaje przeniesiona – z tego względu można założyć, że jej podróż odbywa się właśnie z uwagi na przyszły (a *de facto* przeszły) związek z Fraserem. Co więcej, Angielka odbywa ową podróż kilkukrotnie<sup>14</sup>. Za pierwszym razem dzieje się to mimowolnie, jednak drugi i trzeci skok w czasie są motywowane świadomymi decyzjami, co tym bardziej zwraca uwagę na konieczność dokonania wyboru i poświęcenia podróżniczki – między innymi w odcinku *Dragonfly in Amber* (John 2016) i A. Malcolm (Bailey 2017)<sup>15</sup>.

W wypadku głównej bohaterki *Outlandera*, Claire Randall, dochodzi do nieświadomego przemieszczenia w czasie, które ściśle wiąże się z przeprowadzonym przez miejscowe Szkotki tradycyjnym rytuałem. Protagonistka przenosi się do roku 1743, co ewokuje określone zmiany w jej (nowym) najbliższym otoczeniu i czyni z niej – propagatorki równouprawnienia kobiet –

– The large thumb, now, means that you're strong-minded and you've a will not easily crossed. And this is your mount of Venus. In a man, it means he likes the lasses. But it is a bit different for a woman. To be polite about it, your husband is not likely to stray far from your bed. The lifeline's interrupted, all bits and pieces. The marriage line's divided. Means two marriages. But most divided lines are broken. Yours is forked".

<sup>14</sup> Odniesienie do inicjowania owych podróży znajduje się w dalszej części rozdziału.

<sup>15</sup> W sezonie drugim (wyemitowanym w 2016 roku) ciężarna Claire zostawia Jamiego przed bitwą pod Culloden, by ochronić siebie i dziecko, zaś w kolejnym sezonie pozostawia dorosłą już córkę, Briannę, aby powrócić do ukochanego (emisja: rok 2017). Za każdym razem musi dokonać wyboru i opuścić kochaną przez siebie osobę. Dla porównania, wspomniana już Geillis Duncan, aby przenieść się do osiemnastego wieku, morduje męża, by jego krew otworzyła jej drogę do przeszłości.

outsiderkę, a jednocześnie osobę o niepowtarzalnym i niezwykle użytecznym wykształceniu. Dzięki praktyce medycznej, którą zdobyła w czasie służby jako sanitariuszka podczas drugiej wojny światowej, Angielka nawiązuje liczne znajomości, poznaje miejscowe zwyczaje i próbuje znaleźć drogę ucieczki, by móc w jakikolwiek sposób spróbować powrócić do właściwych sobie czasów.

Co ważne, mechanizm podróży w czasie nie jest początkowo wytłumaczony ani w pierwszym tomie serii, ani w pierwszym sezonie serialu. Bohaterka snuje rozważania na ten temat, lecz jej myśli częściej są zajęte refleksją na temat świeżo poślubionego męża oraz ważności sakramentu (kwestia bigamii), a także czymś dalece bardziej prozaicznym – przetrwaniem w epoce, w której jej niezwykle jak na owe czasy umiejętności brane są za przejaw czarostwa, nie zaś pragnienia udzielania pomocy cierpiącym<sup>16</sup>.

Podróż w czasie umożliwia nie tylko fizyczne przeniesienie bohatera, lecz przede wszystkim – snucie rozważań na temat możliwości i paradoksów związanych z nietypową sytuacją, jaką jest znalezienie się w innym stuleciu czy przynajmniej dekadzie. Twórcy serialu *Outlander* również wykorzystują ten topos, koncentrując się jednak nie tyle na samym przeniesieniu do innej epoki, ile raczej na uczuciu łączącym dwoje bohaterów, mających – mogłoby się wydawać – niewiele ze sobą wspólnego. Sam fakt przeniesienia się Claire do osiemnastego stulecia jest kluczowy dla wydarzeń, ponieważ pozwala na zderzenie ze sobą dwóch skrajnie różnych kultur, wywołując tym samym interesujący z punktu widzenia odbiorcy konflikt.

Claire Randall *née* Beauchamp reprezentuje kobietę współczesną: świadomą własnej seksualności (co jest często eksponowane w serialu), pewną siebie, zaradną, uznającą równość płci, przekonaną o własnej wartości i jednakowej wadze życia wszystkich ludzi<sup>17</sup>. Claire nierzadko wulgarnie się wysławia, bu-

<sup>16</sup> W związku z tym, iż rodzice Claire zginęli, gdy była mała, dziewczynkę pod opiekę wzięt podróżujący po całym świecie wuj Lamb. W narracji powieściowej czytelnik przekonuje się, że Beauchamp nie pamięta rodziców, za to głębokim uczuciem darzy swojego opiekuna (będącego archeologiem, co tłumaczy częste podróże) i bardzo przeżywa jego śmierć. Wyprawy, w które się z nim udawała, wykształciły w niej cechy, które wykorzystuje podczas pobytu w osiemnastowiecznej Szkocji: łatwość w przystosowaniu się do nowych warunków, szybkie przejście od akceptacji aktualnej sytuacji do działania i brak przywiązania do przedmiotów.

<sup>17</sup> Odnosi się to również do osób czarnoskórych, co przedstawiono w sezonie trzecim, którego akcja dzieje się na Karaibach. Podczas przypadkowej wizyty na targu niewolników bohaterka zmusza męża, by ocalił życie będącego przedmiotem handlu mężczyzny. Jamie, by udobruchać małżonkę, kupuje niewolnika, a następnie uwalnia go.

dząc tym samym szok u słuchających jej słów Szkotów, co zostało przedstawione już w pierwszym odcinku, zatytułowanym *Sassenach* (Moore 2014). Ma także nowoczesne podejście do kwestii antykoncepcji, medycyny i religii – czym naraża się na oskarżenie o czary, do czego rzeczywiście dochodzi. Tymczasem Jamie, choć wyróżniający się na tle innych mężczyzn dzięki sile, młodości i urodzie<sup>18</sup>, jest wychowany w duchu katolicyzmu, patriotyzmu i patriarchy, a w ukochanej – jak się okazuje, tylko początkowo, gdyż prędko zaczyna doceniać walory Angielki wynikające z jej pochodzenia – szuka kobiecej delikatności, pokory i skromności. Jest przekonany, iż to do niego należy ochrona najbliższych i wielokrotnie ryzykuje życie, by ocalić żonę. Fraser daje także upust przekonaniu o legalności fizycznego karania małżonki za nieposłuszeństwo. Bohaterów cechuje upór, wybuchowość i przekonanie o własnych racjach, nie przeszkadza im to jednak w nawiązaniu głębokiej, choć w dużej mierze opartej na seksualności, relacji miłosnej.

Fakt, iż Claire, jako osoba przybywająca z przyszłości i żona historyka, zna daty najważniejszych wydarzeń w dziejach Szkocji (a później także Stanów Zjednoczonych), wpływa na działania podejmowane przez parę protagonistów. Po uwolnieniu się od pragnącego ich śmierci kapitana Jacka „Czarnego” Randalła – dalekiego przodka pierwszego męża Claire – bohaterowie udają się do Francji, by zrobić, co w ich mocy, żeby nie dopuścić do bitwy pod Culloden<sup>19</sup>, jednego z najmroczniejszych momentów szkockiej historii. Owe dramatyczne próby zdominowały tematykę całego drugiego sezonu. Z kolei w trzeciej odsłonie produkcji odnaleźć można nawiązania do buntu niewolników na Karaibach, zaś w czwartym sezonie bohaterowie biorą udział w tworzeniu nowego państwa, jakim będą Stany Zjednoczone.

Leś zauważa, iż: „Podróż w czasie oferuje własny wariant – aktywność poznawczą sprzężoną z oddziaływaniem lub dokonywaniem zmian w przeszłości natywnej linii czasowej” (Leś 2018: 36). Antycypacja przyszłości implikuje w pewien sposób decyzje podejmowane przez Claire, Jamiego oraz Murdocha, krewnego Frasera, którzy próbują wpłynąć na określone wydarzenia, lecz nie sprawia ostatecznie, że do nich nie dochodzi. Jednak poprzez ingerencję owe zdarzenia pociągają za sobą określone skutki. Przykładowo, pani Fraser su-

<sup>18</sup> Co ponownie odsyła do kwestii seksualizacji męskiego ciała.

<sup>19</sup> Dramatyczne próby sprawienia, by bitwa pod Culloden nigdy się nie wydarzyła, dominują niemal cały drugi sezon serialu.

geruje rodzinie męża, by zasadzili ziemniaki, chroniąc się tym samym przed wielkim głodem, jaki zapanuje po bitwie pod Culloden – i rzeczywiście, kiedy Claire udaje się powrócić do ukochanego po dwóch dekadach rozłąki, jego siostra, Jane, dziękuje szwagierce za radę, która uratowała im życie (dochodzi do tego w odcinku *First Wife* z sezonu trzeciego).

W czasie rozpaczliwych prób zmiany historii Claire i Jamie podróżują po Szkocji (Inverness, Fort William, Castle Leoch, rejon Highlands, Lallybroch, Edynburg<sup>20</sup>; są to miejsca odwiedzone przez bohaterów w pierwszym sezonie), później uciekają do Francji, w której mieszkają przede wszystkim w Paryżu, by następnie wrócić do ojczyzny Frasera i walczyć pod Culloden (sezon drugi). Nim dochodzi do bitwy, ciężarna Claire wraca do właściwego jej czasu, by bezpiecznie urodzić dziecko i nie patrzeć na – nieuchronną, jak by się mogło wydawać – śmierć ukochanego. W dwudziestym wieku przenosi się wraz z Frankiem do Bostonu, gdzie kończy studia medyczne. Kiedy wiele lat później, podczas pobytu w Inverness, kobieta przekonuje się, iż jej mąż prawdopodobnie przeżył bitwę z Anglikami, postanawia wyjaśnić córce, kto naprawdę jest jej ojcem i udaje się do kręgu Craigh na Dunn, w którym szczęśliwie powraca do osiemnastego wieku i zmierza do Edynburga, by spotkać się z Jamiem. Małżeństwo wyjeżdża do Lallybroch, rodzinnego domu Szkota. Przez zbiór nieszczęśliwych wypadków, zapoczątkowanych porwaniem bratanka Frasera, para wyrusza w pościg na Wyspy Karaibskie, a po wielu perypetiach nieoczekiwanie zostaje wyrzucona na brzeg Stanów Zjednoczonych, w których osiada na stałe (trzeci sezon; w czwartym ukazano już życie Fraserów w roli pionierów). Jak widać, droga bohaterów jest skomplikowana nie tylko pod względem ścieżki czasowej, ale i geograficznej.

Warto również podkreślić, iż nieprzypadkowo akcja serialu (a wcześniej powieści) została osadzona właśnie w Szkocji. Pomijając aspekt malowniczości tamtejszego terenu i najogólniej pojętego folkloru<sup>21</sup>, pod szczególną rozwa-

<sup>20</sup> Niektóre z wymienionych miejsc są wyłącznie fikcyjne, a jako ich serialowy odpowiednik posłużyły konkretne, istniejące realnie miasteczka i ruiny zamków.

<sup>21</sup> Gabaldon jest pisarką amerykańską, nie brytyjską, co musiało mieć wpływ na jej postrzeganie Szkocji, szczególnie regionu Highland. O romantycznym ukazywaniu tej właśnie części Wysp Brytyjskich pisała Amy Clarke w publikacji *The „Outlander” Experience: Time-Travel, Literary Tourism and North American Perceptions of the Scottish Highlands* (2016: strony nienumerowane). Clarke pisze wprost, iż „Diana Gabaldon napisała *Obcą*, bez choćby podróży do Szkocji; była przy tym szczerą w kwestii jej braku [wiedzy na temat – B. Sz.-M.] szkockiego dziedzictwa [*Diana Gabaldon wrote Outlander without having ever visited Scotland, and she has been openabout her lack of Scottish ancestry*]”. Obca to polski tytuł pierwszego tomu serii, zatytułowanego właśnie *Outlander*.

gę należy wziąć szkockie przesady i tradycje. Nawiązanie do nich pojawia się bardzo szybko, bo już w szóstej minucie premierowego odcinka zatytułowanego *Sassenach*. Claire i Frank rozmawiają w nim o znakach widocznych na drzwiach domostw w Inverness:

[Frank] — Jak myślisz, co to jest?

[Claire] — Hm? O dobry Boże. Krew.

— Jesteś pewna?

— Myślę, że powinnam już wiedzieć, jak wygląda krew.

— W domu obok jest taka sama plama.

— Tam są jeszcze dwie.

— Wydaje się, że jesteśmy otoczeni domami oznaczonymi krwią.

— Być może faraon odmówił Mojżeszowi, a duch śmierci przemierzy dziś ulice Inverness, oszczędzając tylko tych, którzy nazaczyli drzwi krwią jagnięcia.

— Cóż, możesz być bliżej niż myślisz. Może to być jakiś rytuał ofiarny, ale podejrzewam, że raczej pogański niż hebrajski.

— Nie miałam pojęcia, że Inverness jest siedliskiem współczesnego pogaństwa.

— Och, moja droga, nie ma miejsca na ziemi z większą ilością magii i przesądów zmieszanych w codziennym życiu niż na wyspach szkockich [podkreślenie – B. Sz.-M.] (Moore 2014: 0:06:00-0:06:49)<sup>22</sup>.

Aby wyjaśnić społeczne uwarunkowanie owych przesądów obecnych w codzienności Szkotów, warto przytoczyć konstatację Kateryny Metelskiej, która podkreśliła, iż:

<sup>22</sup> Przekład własny za: „– What do you suppose that is?  
– Huh? Oh, good Lord. Blood.  
– You sure?  
– Think I should know the look of blood by now.  
– There's a stain just like it on the house next door.  
– There's two more over there.  
– We seem to be surrounded by homes marked with blood.  
– Perhaps pharaoh has refused Moses, and the spirit of death will travel the streets of Inverness tonight, sparing only those who mark their doors with lamb's blood.  
– Well, you may be closer than you think. Could well be some sort of sacrificial ritual, but I suspect Pagan rather than Hebrew.  
– I had no idea Inverness was a hotbed of contemporary paganism.  
– Oh, my dear, there's no place on earth with more magic and superstition mixed into its daily life than the Scottish islands”.

Przesady i obyczaje od dawna odgrywały ważną rolę w życiu ludzi i kulturze społeczeństwa. Kultura każdego narodu ujmowana z punktu widzenia dziedzictwa kulturowego jest jednym z aktualnych problemów badawczych etnografii. Funkcjonowanie i przystosowywanie się społeczeństwa do historycznych, ekonomicznych i kulturowych warunków rozwoju wspólnoty ludzkiej prowadzi do zachowania i wykorzystania twórczości kulturowej. Obyczaj jest formą postępowania przyjętą w danej zbiorowości i popartą uznawaną w niej tradycją (Metelska 2016: 167).

Biorąc zatem pod uwagę powyższą konkluzję, a także burzliwą historię Szkocji wielokrotnie dążącej do uzyskania – albo przynajmniej podkreślenia – odrębności kulturowej (Małecka 2017: 161-174), przywiązanie do rodzimych tradycji wydaje się logicznym następstwem owych, często brutalnie tłamszonych, dążeń. Wątek separatystyczny także jest widoczny w serialu *Outlander* – nie tylko poprzez ukazanie realiów bitwy pod Culloden, ale także w wypowiedziach współczesnych Claire i Frankowi Szkotów, wyraźnie odcinających się od Anglików.

### Efekt *Outlandera*

Niejako na drugim planie warto wspomnieć o wpływie, jaki najpierw publikacja książek Gabaldon, a następnie sukces serialu wywarły na szkocką turystykę. Od lat dziewięćdziesiątych przybywało zwiedzających ten kraj, zafascynowanych powieścią amerykańskiej pisarki, próbujących przemierzyć trasę, jaką pokonali ulubieni bohaterowie. Od roku 2014 – wraz ze wzrostem popularności serialu – napływ turystów ponownie znacznie się zwiększył, wywołując tym samym popyt na wycieczki inspirowane *Outlanderem*<sup>23</sup>. O tym, w jakim celu wielbiciele historii miłosnej Claire i Jamiego przybywają do Szkocji, można przeczytać w raporcie *Insight Department: The Outlander Effect & Tourism*:

Historia i krajobraz Szkocji odgrywają integralną rolę w fabułach. Od czasu publikacji [powieści – B. Sz.-M.] i następnie emisji [serialu – B. Sz.-M.] na małym ekranie, baza oddanych fanów się powiększyła. Podróżują oni do Szkocji, by odwiedzić loka-

<sup>23</sup> Biura turystyczne oferują wiele różnych możliwości. Warto odwiedzić między innymi strony internetowe, na których oferuje się trasy związane z konkretnym sezonem serialu albo z danym bohaterem (Outlandishjourneys.com 2019; Outlandishscotland.com 2019).



lizacje – zarówno opisane w fabule, jak i żeby zobaczyć miejsca, w których filmowano, aby być może odtworzyć sceny, w których pojawili się ich ulubieni aktorzy czy bohaterowie (Visitscotland.org 2019: 2)<sup>24</sup>.

W powyższym raporcie pojawia się wiele interesujących danych. Można w nim wyczytać, iż większość osób, które zostały zainspirowane do odwiedzenia Szkocji przez serial, to kobiety (Visitscotland.org 2019: 7). Najwięcej podróżujących zainteresowanych przemierzeniem szlaku *Outlandera* pochodzi ze Stanów Zjednoczonych, Australii i Chin, z Europy zaś – z Wysp Brytyjskich, Francji i Niemiec (Visitscotland.org 2019: 4-6). Jak się okazuje, turystyka filmowa (*screentourism, film tourism*) jest jednym z najczęstszych bodźców do odwiedzania Szkocji przez obcokrajowców.

Wielbiciele perypetii Claire i Jamiego odwiedzają przede wszystkim miejsca związane z fabułą powieści lub te, w których kręcono poszczególne odcinki serialu. Są to więc między innymi: Falkland (fikcyjne Inverness), Midhope Castle (Lallybroch), Doune Castle (Castle Leoch) oraz oczywiście Edynburg. Turystyka filmowa, związana z omawianą produkcją, ma niebagatelny związek z liczbą osób odwiedzających Szkocję i wybór konkretnych destynacji. Ukazuje to ogromny wpływ popkultury nie tylko na statystyki oglądalności czy poczytności, ale również na zaangażowanie odbiorców, którzy poświęcają swe zasoby (czasowe, finansowe *et cetera*), by na własne oczy zobaczyć widoki znane z ekranu bądź kart powieści. Oznacza to więc, iż popkultura oddziałuje w silny sposób na codzienne życie jej odbiorców, czego dowodem jest między innymi opisany tu pokrótce efekt *Outlandera* (*Outlander Effect*)<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Przekład własny za: „Scotland's history and landscape play an integral role in the storylines. Since their publication and subsequent broadcast on the small screen and committed fan base has developed. They travel to Scotland to visit the locations, both described in the story lines, but to also see the filming locations to perhaps re-enact the scenes their favourite actors or characters have appeared in”.

<sup>25</sup> Warto zaznaczyć, że podróżowanie inspirowane trasą przemierzaną przez ulubionych bohaterów czy twórców nie jest wynalazkiem ponowoczesności, lecz posiada wielowiekowe tradycje, czego dowodzą między innymi (niejako wtórne) opisy podróży wielbicieli *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona, do których zaliczała się także Izabela Czartoryska (Jurkowska 20013: 101-106).



## Refleksje końcowe

W kontekście serialu *Outlander* podróż należy rozpatrywać dwojako. W oczywisty sposób na pierwszy plan wysuwa się podróż w czasie i przestrzeni głównej bohaterki, Claire, która kilkakrotnie przebywa trasę pomiędzy osiemnastym a dwudziestym wiekiem, zmienia też często miejsca pobytu: najpierw znajduje się w Szkocji, następnie we Francji, ponownie w ojczyźnie Jamiego, by później wrócić do swoich czasów, a następnie wyjechać z pierwszym mężem do Stanów Zjednoczonych i dalej.

Serial *Outlander* od początku (2014) budził żywe zainteresowanie odbiorców, kształtując zbiorową wyobraźnię<sup>26</sup>, a także mając wpływ na wybór destynacji podróży widzów (bądź czytelników – w wypadku powieści Gabaldon). Pisarka w umiejętny sposób wykorzystwała pojawiający się często w literaturze *science fiction* topos podróży w czasie, co pozwoliło nie tylko na wykreowanie interesującej fabuły, lecz również na zderzenie ze sobą dwóch skrajnie różniących się mentalności: wychowanego w duchu tradycji osiemnastowiecznego Szkota oraz nowoczesnej, wyzwolonej Angielki urodzonej w pierwszych dekadach dwudziestego wieku. *Outlander*, jako romans paranormalny, podąża, co prawda, ścieżkami wyznaczonymi przez tradycję romansu w ogóle, lecz czyni to w sposób dostosowany do współczesnego odbiorcy. Produkcję charakteryzuje dbałość o szczegóły historyczne (jak choćby wykorzystanie języka gaelickiego), dalece posunięty naturalizm w scenach medycznych z udziałem Claire, bardzo dobra gra aktorska i dopracowane kostiumy, co znajduje bezpośrednie przełożenie na liczne nagrody przyznawane twórcom *Outlandera*.

W chwili złożenia do druku niniejszego rozdziału wyemitowano cztery sezony serialu<sup>27</sup>. Z każdym z nich rośnie fascynacja widzów miejscami akcji, szczególnie zaś samą Szkocją. Wpływa to bezpośrednio na turystykę i zainteresowanie dziedzictwem kulturowym tego kraju. W konsekwencji okazuje się, iż serialowe podróże stają się udziałem nie tylko postaci (aktorów), ale także oglądających ich widzów, co stanowi interesujący przykład turystyki filmowej.

Topos podróży jest wciąż aktualny, a jednocześnie oferuje wiele możliwości narracyjno-fabularnych zarówno twórcy dzieła (pisarzowi, a także pro-

<sup>26</sup> Dowodzi tego choćby tworzenie rozmaitych grafik fanowskich, filmików publikowanych na kanale YouTube czy opowiadań inspirowanych historią miłosną Claire i Jamiego.

<sup>27</sup> Sezon piąty planowany jest na rok 2020.

ducentom filmu, serialu czy gry), jak i odbiorcom (możliwość przeżywania, doświadczenia immersji, satysfakcja z obcowania w danym utworze czy obrazem i tak dalej). Połączenie podróży w ściśle określonej przestrzeni oraz chrononautyki pozwoliło na powstanie cieszącej się wielkim komercyjnym sukcesem produkcji. To z kolei pomogło w pewnego rodzaju odświeżeniu toposu podróży w czasie przedstawianego w dziełach filmowych. Rozwijające się nowe technologie (przywodzące na myśl nowoczesne rozwiązania, które doskonale nadają się do zastosowania w *science fiction*), powoli, lecz stale rosnąca popularność chrononautyki ukazywanej w tekstach kultury, a także sama tradycja opisywania podróży w czasie niosą ze sobą wiele możliwości interpretacyjnych i twórczych. Nie wydaje się więc, by ów topos miał w najbliższym czasie ulec wyczerpaniu – co najwyżej modyfikacji czy ekspansji.

## Źródła cytowań

- BAILEY, NORMA, reż. (2017), 'A. Malcolm', w: *Outlander*, Starz.
- CLARKE, AMY (2016), 'The Outlander Experience: Time-Travel, Literary Tourism and North American Perceptions of the Scottish Highlands', w: *Conference Proceedings: Transatlantic Dialogues on Cultural Heritage Conference* (Liverpool, UK, 13-16 July 2015), Birmingham: Ironbridge International Institute for Cultural Heritage, [strony nienumerowane].
- DE CARLI, EDUARDA, GABRIELA DIEHL LAGE (2016), 'Adapting Outlander: the matter of narration in the television series', w: João Claudio Arendt, Bruno Misturini, Aline Brustolin Cecchin, Karen Gomes da Rocha, Mariana Duarte, Emanuele Mendonça de Freitas (red.), *III Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais. Novas vozes. Novas linguagens. Novas leituras. Volume 2 – trabalhos completos*, ss. 635-643.
- FDB.PL (2019), *Outlander*, online: [https://fdb.pl/film/560320-outlander/award\\_nominations#](https://fdb.pl/film/560320-outlander/award_nominations#), [dostęp: 27.12.2019].
- JOHN, PHILIP, reż. (2016), 'Dragonfly in Amber', w: *Outlander*, Starz.
- JURKOWSKA, HANNA (2013), 'Nowe krainy osobliwości: preromantyczne wizje Szkocji i Szwajcarii u Izabeli Czartoryskiej i Ambrożego Grabowskiego', w: Anna Kołos, Tomasz Ewertowski, Kamil Szmida (red.), *Od Syberii po Amerykę. Geografia wyobrażona w literaturze polskiego romantyzmu*, Poznań: Pracownia Humanistycznych Studiów Interdyscyplinarnych, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, ss. 101-115.
- KISSEL, RICK (2014), 'Outlander Sets Starz Ratings Record for Multi-Platform Viewing', online: <https://variety.com/2014/tv/news/outlander-sets-starz-ratings-record-for-multi-platform-viewing-1201280319/>, [dostęp: 27.12.2019].
- LEŚ, MARIUSZ M. (2016), 'Podróż w czasie jako laboratorium narracji', *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*: 28 (48), ss. 35-51.
- LEŚ, MARIUSZ M. (2018), *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok: Temida 2.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2015), *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- MAŁECKA, ALEKSANDRA (2017), 'Odrębność kulturowa Szkotów i szkockie dążenia separatystyczne', w: Magdalena Żakowska, Agata Dąbrowska, Jakub Parnes (red.), *Europa swoich Europa obcych. Stereotypy, zderzenia*

*kultur i dyskursy tożsamościowe*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, ss. 161-174.

MARTUSZEWSKA, ANNA, JOANNA PYSZNY (2003), *Romanse z różnych sfer*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

METELSKA, KATERYNA (2016), 'Przesady i obyczaje jako czynniki sterujące zachowaniami społeczeństwa (na przykładzie ukraińskiego wesela)', *Acta Humana*: 7, ss. 157-169.

MOORE, ROGER D., reż. (2014), 'Sassenach', w: *Outlander*, Starz.

OLKUSZ, KSENIA (2014a), 'W objęciach kiczu, czyli co skrywa (lub odsłania) romans paranormalny / metafizyczny. Na przykładzie cyklu *Love at Stake* Kerrelyn Sparks', w: Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz (red.), *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, ss. 149-160.

OLKUSZ, KSENIA (2014b), 'Každy układ dozwolony: seks i miłość w serialu *Outlander* i powieści *Obca*', *Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki*: 4 (46), ss. 1-4.

OLKUSZ, KSENIA (2016), 'Romans paranormalny', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1, ss. 104-110.

OLKUSZ, KSENIA (2017), 'Wszechkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 15-51.

OUTLANDISHJOURNEYS.COM (2019), 'Outlander Tours', online: <https://www.outlandishjourneys.com/>, [dostęp: 27.12.2019].

OUTLANDISHSCOTLAND.COM (2019), 'Plan The Perfect Outlandish Scotland Journey', online: <https://outlandishscotland.com/>, [dostęp: 27.12.2019].

RUBIO-HERNÁNDEZ, MARÍA DEL MAR, RAYA BRAVO IRENE (2018), 'The Erotization of the Male Body in the Television Tiction. *Outlander* as a Case Study', *Oceánide*: 10, ss. 1-10.

VISITSCOTLAND.ORG (2019), 'Insight Department: The Outlander Effect & Tourism', online: <https://www.visitscotland.org/binaries/content/assets/dot-org/pdf/research-papers-2/20190314-outlander-effect-2019.pdf>, [dostęp: 27.12.2019].

# Budowanie świata w cyklu „Oko Jelenia” Andrzeja Pilipiuka

JOANNA BRÓŃKA

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie; Ośrodek Badawczy Facta Ficta  
bronkajonna@gmail.com

## Wprowadzenie

Budowanie i kreowanie świata w powieści fantastycznej można, uznać za jej dominantę. To właśnie realia wykreowane przez autora stają się nie tylko tłem, ale centrum wydarzeń narracji fantastycznej, co, jak twierdzi Krzysztof M. Maj, jest zgoła odmienne od klasycznie pojmowanej literatury. Badacz zauważa bowiem, że: „pisarz-realista może rozpocząć narrację *in medias res*, nie zastanawiając się nad tym, czy jego czytelnicy będą wiedzieć, czym jest krzesło, czym Londyn, a czym las” (Maj 2015: 20). Pisarz-fantasta natomiast, w zbudowanym przez siebie świecie już tej samej logice artystycznej podlegać nie może. Światotwórstwo jest szczegółowym prowadzeniem narracji (i jednocześnie budowaniem konkretnego konstruktury rzeczywistości), podczas czytania której:

[Czytelnik – J.B.] znacznie baczniejszą uwagę zwracać będzie na opisy otoczenia, szczegóły z historii fikcyjnego świata, niuanse polityczne, filozoficzne i naukowe, jak również na wszystko to, co może wymagać jakiegokolwiek uzupełnienia, sugerującego potencjał rozwoju danego systemu narracyjnego (Olkusz 2019: 34).

Budowanie różnorodnych światów jest całkowicie naturalne, o czym pisze Alison B. Kavey w książce o znamienym tytule *World-Building and the Early Modern Imagination*. We wstępie do tej publikacji czytamy:

Budowanie świata jest wszędzie, a przynajmniej tak się wydaje. Od odbudowy Haiti po niszczycielskim trzęsieniu ziemi po cyfrowe cuda na ekranach kin, wyobrażenia XXI wieku ma obsesję na punkcie naprawiania starych światów i wyczarowywania nowych. To nie jest nowa gra. We wczesnym okresie nowożytnym ludzie wymyślali nowe światy, tworzyli wyjaśnienia dla zamieszkanych przez nich ludzi i usprawiedliwiali swoje związki z innymi cywilizacjami, naturą i Bogiem poprzez kosmogoniczne wyobrażenia. Eksploracja i kolonializm, które eksplodowały w XVI i XVII wieku, są ewidentnie związane z budowaniem świata (Kavey 2010: 1)<sup>1</sup>.

Przy analizie kreacji świata należy zwrócić również uwagę na dwa rozbieżne terminy – wiarygodność i autentyczność. Nie są one tożsame bo, jak pisze Ksenia Olkusz, „wiarygodność kreacji świata nie jest [...] równoznaczna z jej autentycznością / prawdziwością” (Olkusz 2019: 57). Jednakże analiza powieści opartej na światotwórstwie, szczególnie w obrębie tych szeroko zbudowanych systemów narracyjnych, wymaga „paradoksalnie postrzegania rzeczywistości fikcyjnej jako faktycznej” (Maj 2015: 23). O analizie świata wykreowanego i odpowiedzi na pytanie, na ile pisarz-fantasta może zbudować własny świat i, tym samym, dla pokazania stopnia tożsamości tworu fikcyjnego i rzeczywistego, nie można mówić:

[...] nie przepracowawszy uprzednio problematycznej relacji fikcji i rzeczywistości – chyba że spróbować podważyć tę relację jako sztuczną opozycję binarną, uniemożliwiającą wypowiedanie się na temat literatury fantastycznej bez rozważenia jej związków z „obiektywną” rzeczywistością podług apriorycznie przyjętych kategorii prawdziwościowych (Maj 2015: 21).

<sup>1</sup> Przekład własny za: „World-building is everywhere, or so it seems. From rebuilding Haiti after its devastating earthquake to the digital wonder worlds on cinema screens, the twenty-first century imagination is obsessed with fixing old worlds and conjuring new ones. This is far from a new game. In the early modern period, people invented new worlds, created explanations for those they inhabited, and justified their relationships with other civilizations, nature, and God through their cosmogonical imaginations. Exploration and colonialism, both of which exploded during the sixteenth and seventeenth centuries, are evidently related to world building”.

Narracje o znacząco skomplikowanej fabule i misternym światotwórstwie bardzo często wychodzą zdecydowanie poza tomy czy cykle spajające historię. Można tu powołać się na przykłady wymienione przez wspomnianego już Maja, a więc choćby: *Encyklopedię Świata Lodu i Ognia*, której współautorem jest George R.R. Martin, czy *Quidditch przez wieki* i *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć* J.K. Rowling (Maj 2015: 31). Jednakże świat przedstawiony w powieści fantastycznej nie zawsze stanowi rozbudowane uniwersum, nie rzadko zdarza się, że autor porzuca wykreowany przez siebie świat po zakończeniu lub dokończeniu historii. Takim przykładem jest, będący przedmiotem analizy przeprowadzonej w niniejszym rozdziale, cykl Andrzeja Pilipiuka „Oko Jelenia”.

Świat stworzony przez – jak zwykł autor siebie nazywać – „wielkiego grafomana”, nie jest rozbudowanym uniwersum, wykraczającym poza siedem tomów, z których składa się „Oko Jelenia”. Pierwsze trzy wydane zostały w 2008 roku, czwarty w 2009, piąty w 2010, szósty w 2011, a ostatni w 2015 roku. Siedem tomów opowiadających historię przede wszystkim Marka, Staszka, Heli oraz – jako równoległą – historię Hanzy Transatlantyckiej<sup>2</sup>, jest zamkniętą całością, o której tworzeniu Pilipiuk pisze tak:

Wiele zmieniało się podczas pisania – pierwotnie „Oko Jelenia” miało stanowić trylogię – trzy tomy po sześćset stron. Później rozpisałam to sobie na siedem tomów. Wreszcie stanęło na sześciu po około trzysta stron – zatem można powiedzieć, że powróciłem do punktu wyjścia (Pilipiuk 2015: 401).

W przywołanym cytacie, pochodzącym z posłowania do szóstego tomu, brak jest wzmianki o ostatniej części cyklu. Zaznajomieni z opisywaną powieścią czytelnicy wiedzą, że narracja nie została zakończona, nie wskazywała na to bowiem fabuła szóstego tomu. Dlatego też na rynku wydawniczym pojawił się tom siódmy, którego powstanie wydawca tłumaczył następująco: „Andrzej Pilipiuk po czterech latach przerwy wraca do bestsellerowego uniwersum »Oka Jelenia«, by wreszcie opowiedzieć nam tę historię do końca (Pilipiuk 2015: okładka).

<sup>2</sup> Hanza Transatlantycka to średniowieczny związek miast handlowych Europy Północnej, których współpraca miała wymiar ekonomiczny, ale również polityczny i wojskowy.

## Wielki Grafoman i archeolog tropi historię

Świat przedstawiony w powieści oparty został na kilku elementach, wśród których istotną rolę kompozycyjną pełni zagłada świata i przeszłość, która staje się dla bohaterów rzeczywistością, gdzie rozpoczynają wędrówkę. Nie mniej istotne dla budowy fabuły „Oko Jelenia” są pewne szczególne inspiracje autora, które warto tu wskazać. Wspomniany już szeroko zakrojony koncept możliwy jest między innymi dzięki wykształceniu i pasjom pisarza, który w swoim imaginarium wykorzystuje wiedzę specjalistyczną – fakty historyczne – przywołując także zapomniane wynalazki czy odkrywców. Upodobanie do szczegółów i znamieny sposób budowania rzeczywistości przedstawionej wyjaśnia pisarz w posłowniu do szóstego tomu cyklu. Stwierdza: „początków cyklu trzeba szukać bardzo głęboko. Moja fascynacja Skandynawią poprzedziła o dekadę zainteresowanie Hanzą” (Pilipiuk 2015: 392). Tu warto nadmienić, że Hanza właśnie, a dokładniej Liga Hanzeatycka, stanowi jedną z osi powieści; opisana jest zresztą skrupulatnie i dokładnie na podstawie rozmaitych źródeł. Pracę nad tym elementem powieści wspomina autor tak: „czekało mnie sto czterdzieści centymetrów półki, na której latami gromadziłem publikację na temat historii Hanzy i Europy tego okresu, oraz albumy z przydatnymi reprodukcjami” (Pilipiuk 2015: 396). Pomysł napisania o Hanzie zrodził się zresztą podczas pierwszej podróży do Skandynawii, a Pilipiuk pisze o tym:

Już wówczas, zauroczony płataniną uliczek i pasaży, planowałem napisać coś o dzielnicy hanzeatyckiej, o epoce dzielnych żeglarzy i kupców żyjących niegdyś w tych domach [domach znajdujących się Bergen – J.B.]. W tej scenerii chciałem osadzić opowieść o walce z trądem (Pilipiuk 2015: 394).

Wspomniane inspiracje autora stanowią niezwykle interesujący materiał, obrazujący zarówno tworzenie świata przedstawionego w powieści, jak również skrupulatność, rzetelność i wytrwałość Andrzeja Pilipiuka; co warto przedstawić nieco dokładniej chociażby dlatego, że tekstów, szczególnie tych naukowych, na temat twórczości Pilipiuka do tej pory ukazało się bardzo niewiele<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Przeszukiwanie baz danych na potrzeby tego rozdziału pokazało, że publikacji o twórczości Pilipiuka jest niewiele, a konkretniej dwanaście. Z tego większość dotyczy zbiorów opowiadań o Jakubie Wędrowyczu (sześć) lub innych niż „Oko Jelenia” tomów lub powieści (dwie). Powstały również artykuły o fantastyce i Pilipiuku jako pisarzu, jednak ich



Fascynacja Andrzeja Pilipiuka Skandynawią rodziła się „w połowie lat osiemdziesiątych, z lektury książek Astrid Lindgren, z emitowanego w TV serialu o przygodach Pippi” (Pilipiuk 2011: 392). O ogromne znaczenie miała również pierwsza wyprawa do krajów Skandynawskich, która odbyła się w 1999 roku. Wspomina ją Pilipiuk następująco:

U progu tamtego lata, po raz pierwszy w życiu, dysponowałem jednocześnie czasem i pieniędzmi. Zabrałem ojca, wyciągnęliśmy namiot i plecaki kurzące się od kilku lat w garderobie i pojechaliśmy na trzytygodniową wólcę do Skandynawii (Pilipiuk 2015: 393).

Znaczenie dla stworzonego lub też, jak można powiedzieć, odtworzonego w „Oku Jelenia” świata miały odwiedzone wtedy i później miejsca. O tych zwiedzonych podczas pierwszej podróży pisze Pilipiuk następująco:

Odwiedziliśmy Bodo – krainę, w której rozgrywa się akcja *Norweskiego dziennika*. Na ścianie średniowiecznego kościółka Bodinkyrka ujrzałem epitafium osiemnastowiecznego mieszkańca tamtych stron, Huliera Hansavritsona. Wykuta w kamieniu podobna nieboszczyka ujęła mnie miną – jednocześnie chytrą i sympatyczną. Po latach wykorzystałem to imię i nazwisko, tworząc dwie postaci: bohatera mojej książki i jego brata.

Wracając na południe, obejrzelśmy katedrę Nidaros w Trondheim. Monumentalna budowla została straszliwie zniszczona w szesnastym stuleciu, a odbudowywana była przez całe dekady dziewiętnastego i dwudziestego wieku. W Bergen przeszliśmy się po Gale Bryggen, zwiedziliśmy muzeum hanzeatyckie i położone opodal muzeum archeologiczne. Co najważniejsze, odetchnęliśmy klimatem dawnych epok. Przeszedłem się zaułkami wśród domów zbudowanych w początkach osiemnastego stulecia na wzór wcześniejszych, strawionych przez pożar (Pilipiuk 2015: 393).

Trwająca od lat osiemdziesiątych fascynacja krajami Skandynawskimi nie mijała. Autor wraz z narzeczoną odwiedził te tereny po raz kolejny, tak wspominając:

autorzy nie analizowali wnikliwiej jego twórczości (dwa). Tylko dwie spośród znalezionych publikacji dotyczą bezpośrednio „Oka Jelenia” i pisarstwa autora.

Ponownie odwiedziłem Trondheim i Bergen. W Trondheim tym razem oprócz katedry zwiedziliśmy dokładnie muzeum archeologiczne. Urządzone w pałacu biskupim i dobudowanym budynku ekspozycyjnym pozwoliło poznać mniej więcej kulturę materialną tego zakątka świata (Pilipiuk 2015: 397).

Trzecia ze wspomnianych przez autora wypraw do Skandynawii odbyła się latem 2010 roku. W cytowanym posłowniu widać niesłabnące zainteresowanie Pilipiuka, co zresztą przełożyło się na rzetelnie i szczegółowo opisany w powieści świat. O trzeciej wyprawie pisze autor:

Wykorzystując, że chwilowo nie jestem uwikłany z żaden następny kredyt, wyrwałem się z żoną na Gotlandię. Odwiedziliśmy Visy. Jak się okazało, dawna nieformalna stolica Hanzy to dziś urocze, dziewiętnastowieczne szwedzkie miasteczko, wyrosłe na ruinach średniowiecznego emporium handlowego. Ujrzałem śliczne, małe, drewniane domki tonące w kwiatkach, i górujące nad nimi monumentalne ruiny kamiennych romańskich kościołów, spalonych podczas najazdu lubeczan w 1525 roku. [...] Obfotografowałem sobie trochę starych mebli. Obejrzałem pieczęć, kłódki, klucze, ozdoby, grzebień. To wszystko, co może się przydać przy pisaniu (Pilipiuk 2015: 397).

Zdobyta przez autora wiedza, zbiór fotografii i literatury, a także samodzielne podróże sprawiły, że świat stworzony jako tło i równocześnie centrum wydarzeń „Oka Jelenia” jest rzetelnie skomponowanym uniwersum.

Niemniej ważnym elementem światotwórstwa opisywanej powieści jest szczegółowe przedstawienie epoki, w której znaleźli się bohaterowie „Oka Jelenia”. To jednak nie byłoby możliwe bez różnorodnych prób rekonstrukcji i, jak pisze sam autor: „resztę rekonstruowałem tak, jak mnie tego uczył na studiach mój promotor, profesor Jerzy Kruppé. Życie codzienne i jego detale odgadywałem, analizując dzieła malarskie i rysunki z epoki. Wiele informacji dostarczyły obrazy Pietera Bruegla [...]” (Pilipiuk 2015: 397).

Gruntowne przygotowanie, pasja – którą dla Pilipiuka jest historia – a także skrupulatność nie pozwoliły ustrzec się od problemów natury technicznej. Całościowe odwzorowanie epoki, którą zresztą fantastycznie zmodyfikował Pilipiuk, nie było możliwe ze względu na brak źródeł, dlatego „tam, gdzie mogłem, unikałem opisów. Tam, gdzie mogłem, opierałem je na elementach, które przetrwały” (Pilipiuk 2015: 398). Co istotne, bohaterowie „Oka Jelenia” odbywają swoją podróż jako ludzie zepchnięci na dno drobin społecznej. Jak uzasadnia autor:

Konstruując fabułę, przede wszystkim postarałem się nie popełnić błędów, które zrobił K.T. Lewandowski, pisząc swój cykl kryminałów, czy Mariusz Wollny, tworząc powieści o dziejach Kacpra Ryxa. Ich bohaterowie, choć nie należą do elity społecznej, dziwnym trafem muszą dosłownie wpadać na wszystkich znaczniejszych ludzi żyjących w danym miejscu i epoce, gdy rozgrywa się akcja książki. Wydało mi się to głęboko nienaturalne (Pilipiuk 2015: 399).

Po wnikliwym przygotowaniu, zaznajomieniu się z ocalałymi źródłami i pokonawszy problemy natury technicznej, Pilipiuk był gotów do pisania i wspomina to następująco:

Wreszcie byłem gotów do pisania. Kończyłem jakąś wcześniejszą robotę, gdy przyszła pocztą paczka z wydawnictwa, a niej najnowsza publikacja – egzemplarz pierwszego tomu *Pana Lodowego Ogrodu*. Jako, że zawsze darzyłem prozę Jarosława Grzędowicza ogromnym szacunkiem, sięgnąłem, by zobaczyć, co też ciekawego naskrobał. Otworzyłem książkę... (Pilipiuk 2015: 401).

W ten sposób i „jakieś sześć godzin później” (Pilipiuk 2015: 401) wiedział już, że zarówno jego pomysł światotwórczy, jak i kwestia przygód oraz historii bohaterów muszą zostać obszernie zmodyfikowane, gdyż:

myśli Grzędowicza podążyły [...] bardzo podobnymi ścieżkami, co moje, i pierwotna koncepcja samotnego bohatera przedzierającego się przez wrogi świat musiała odejść w zapomnienie. Grzędowicz nie tylko wpadł na taki pomysł, ale w dodatku zrobił to z ogromną klasą. Musiałem przerabiać całą wypracowaną w pocie czoła koncepcję swojej powieści (Pilipiuk 2015: 401).

Pierwotna wersja „Oka Jelenia” uległa więc znacznej modyfikacji, autor zrezygnował z kilku elementów i motywów, jednakże światotwórczy szkielec się nie zmienił. Pozostała więc Skandynawia oraz historia Ligii Hanzeatyckiej, wiedza i pasja przeszłością, które czytelnik może poczuć zagłębiając się w lekturze powieści.

Budowanie i kreowanie świata w powieści fantastycznej jest co prawda jej dominantą, ale owo uniwersum nie może istnieć, jeśli twórca nie tchnie w niego życia. Zbudowanie nawet najbardziej misternego tła powieści, jeśli nie zostanie w nim osadzona historia bohatera (lub kilku), ich przygody albo, tak jak w wypadku analizowanego cyklu Pilipiuka, wędrowka.

## Toposy Wielkiego Grafomana

Pilipiuk tchnął życie w powieść za pomocą toposu niestanowiącego *novum* w literaturze fantastycznej czy – ogólniej – literaturze popularnej. Mowa tu o zagładzie Ziemi, bardzo powszechnej w budowaniu narracji fantastycznych. Jak pisze Lech M. Nijakowski: „koniec świata fascynował ludzkość od narodzin kultury. Wraz z mitem początku pozwalał na ujęcie uniwersum w ograniczone ramy, umożliwiające zapanowanie nad niebezpieczną ideą nieskończonego czasu” (Nijakowski 2018: 44). Tak popularnie wykorzystywana motywika apokaliptyczna może być traktowana jako „rozwiązanie wszystkich problemów społecznych i dylematów cywilizacyjnych. Życie w nowym raju może być postapokalipsą” (Nijakowski 2018: 73).

Warto przy tym zwrócić uwagę, że literatura popularna, do której niewątpliwie należy fantastyka, odzwierciedla niepokoje społeczne. We wstępie do książki *50 twarzy popkultury* Ksenia Olkusz pisze bowiem, że: „kultura popularna stanowi rezonator aktualnych problemów społecznych, ekonomicznych czy politycznych [...]” (Olkusz 2017: 15). W innym tekście słusznie również zauważa, iż „w ujęciu wielu badaczy narracje postapokaliptyczne i apokaliptyczne zaczęły ulegać szczególnej transformacji właśnie wskutek różnorodnych konsekwencji ataków z 11 września, jednocześnie zyskując na popularności, jako rezultat czy potrzeba kulturowego przepracowania traumy” (Olkusz 2019: 65). Zagładę ludzkości i apokalipsę Ziemi powodują różne czynniki, dokonuje się ona na przykład przez: „obcych, którzy przybywają w swych UFO, aby osiąść Ziemię i wytrzebić ludzkość. Sam opis inwazji kosmitów jest klasycznym [zresztą – J.B.] tematem kultury popularnej” (Nijakowski 2018: 70).

Po zaznajomieniu się z powieścią „Oko Jelenia” można wysnuć wniosek, że Pilipiuk skorzystał z podobnej topiki, nawet nieszczególnie ją modyfikując czy reinterpreterując. Następuje więc tu zagłada Ziemi, aktywowana dwoma czynnikami: gigantyczną asteroidą, lecącą nieuchronnie w stronę planety, oraz przybyciem obcego, którego pragnieniem jest zniszczenie ludzi i globu – po uprzednim zabranii wszystkiego, co dla niego cenne. Taką jest Biblioteka Narodowa, którą obcy wchłania w całości „wraz z opakowaniem” (Pilipiuk 2008: 21). Również sam obcy, który przybywa na trzecią planetę od Słońca, nie jest szczególnie barwną postacią. Opisuje ją bowiem Pilipiuk następująco:

Stał przed nami. Matowoszara, płamista skóra lśniła niczym naoliwiona. Stwór wspierał się na kilku mackach, podobnych ni to do trąby słonia, ni to do odnóży ośmiornicy. Ziemia wokół nich pokryta była śluzem, jak po przejściu gigantycznego ślimaka. Wokół ciała stwora ku ocalałym chaszczom ciągnęło się coś w rodzaju szarej pajęczyny. Stworzenie nie miało głowy, mimo to czułem, że widzi nas przed dziesiątki fosforyzujących dziurek pokrywających całą powłokę (Pilipiuk 2008: 22).

Sam koncept postaci pozaziemskiego przybysza nie jest wszelako istotny, ponieważ należy zwrócić uwagę na fakt, że w „Oku Jelenia” zagłada świata jest w pewnym stopniu jedynie szkicowa, jej opis nie zajmuje zbyt wiele miejsca i nie stanowi – poza informacyjnym – istotnego elementu fabularnego. Jest to jednak relewantne o tyle, iż dowodzi faktu, że świat stworzony w powieści nie jest w zasadzie wizją postapokaliptyczną, skoro autor przenosi bohaterów w czasie. Właśnie czas oraz rozpoczęta przez Marka i Staszka, a później Helę wędrówka są głównymi toposami „Oka Jelenia”.

Apokalipsa ma dla cyklu znaczenie o tyle, że w jej wyniku bohaterowie zostali przeniesieni w czasie, jednak *leitmotivami* stają się już między innymi aspekt czasu oraz wędrówki.

Słusznie pisze Mariusz M. Leś, powołując się na Marka Currie, że „współczesna powieść [...] uwielbia wędrować w czasie” (Leś 2018: 143). To uwielbienie do podróży w czasoprzestrzeni nie ominęło również, jak już wskazano, „Oka Jelenia”. Fabuła powieści opiera się właśnie na tym toposie, pierwszoplanowi bohaterowie bowiem – acz w różnych momentach narracji – zostają przeniesieni do Norwegii roku 1559. Czytelnik zaznajomiony z powieścią i podchodzący doń krytycznie, zauważy, że podróż w czasie jest w tym wypadku nierozzerwalnie związana z wędrówką. To oczywiście, podobnie jak zagłada Ziemi, nie jest *novum* literackim. Warto tutaj zwrócić uwagę na tekst Dariusza Piotra Klimczaka o tytule *Nietzscheańska topografia podróży*. Już we wstępie badacz pisze, że topos podróży jest powszechnie stosowany w literaturze, sztuce, sztukach wizualnych, nauce, w tym przede wszystkim w filozofii oraz religii. Tak samo zresztą czas, z którym człowiek, czy to rzeczywisty, czy ten fikcyjny, jest nierozzerwalnie związany. Czas oraz czasoprzestrzeń otacza nas, dlatego też nieustannie żyjemy w czasie, myślimy o czasie i go przeżywamy. Dodatkowo, równocześnie z rzeczywistym, przeżywamy czas przeszły, ponieważ umysł pozwala człowiekowi na wspomnienia, przypomnienia i powrót, chociażby wyobraźnią, do tego, co już było, a więc znajduje się w przeszłości. Z perspektywy

pisarza jednak literacka manipulacja czasem i czasoprzestrzenią, w tym retrospekcja, niesie ze sobą ryzyko. Słusznie zauważa Leś, pisząc, że:

*Analepsis* w science fiction [i nie tylko – J.B] wymaga od pisarzy czujności. Jeśli ukrywają oni motywację przeskoku czasowego w narracji, cień podejrzenia pada wówczas na najwyższy – autorski – poziom kompozycyjny, a autor jest – jak wiemy – uwikłany w paradoks temporalny narracji futurystycznej. Spada wówczas wiarygodność tekstowego świata. W podróży w czasie w związku z tym znowu pojawia się napięcie, bo podróżnik i jego czas personalny wprowadzają własne „zamieszanie”. Podróżnik „przeskakuje” wstecz i do przodu, a nierzadko też „w poprzek”, do światów równoległych. Fakty te dezorientują czytelnika i zmuszają do wzmożenia uwagi (Leś 2018: 148).

Równocześnie badacz dodaje:

Fantastyczne światy „uwodzą” czytelnika, demonstrując przy okazji światostwórczą moc słowa. Immersywna strategia podszyta jest emocjami, zderzaniem nadziei i lęków, wahaniem między postawą utopijną a dystopijną, między traumą a doświadczeniem budującym (Leś 2018: 151).

Wydaje się, że właśnie dlatego podróż w czasie jest motywem popularnym, który można wykorzystać do zaprezentowania i zobrazowania każdej idei oraz pomysłu artystycznego. Czas i podróże w czasoprzestrzeni są też tym, co człowiekowi do tej pory się nie udało, dlatego wciąż pozostaje tak popularnym elementem imaginarium artystycznego. Znany fizyk, Stephen Hawking, w słynnej popularnonaukowej książce *Krótką historią czasu* niejednokrotnie sarkastycznie wypowiadał się na temat czasu właśnie. Już we wstępie możemy przeczytać, że „tylko czas (czykolwiek on jest) pokaże” (Hawking 2015: 18). Przestały już odbiorców ekscytować literackie podróże na Księżyc czy inne planety, loty w przestrzeni kosmicznej, możliwości, jakie dają fale radiowe, nie wspominając już o internecie, dlatego właśnie, że wszystko to już się stało. Podróże w czasie są natomiast dla ludzi zagadką, bo tenże jest niezbadany, nie potrafimy go zmienić ani nad nim zapanować. Z dużą dozą pewności przypuszczać można, że dzięki temu podróż w czasie jest chętnie wykorzystywana jako składnik fabularny, z drugiej jednak strony Leś zauważa, że „podróż w czasie, mimo niezwyklej popularności, nie przyciąga dostatecznej uwagi badaczy fantastyki. Przeszkody, które wcześniej hamowały rozwój badań, mogą się jednak wkrótce okazać ich motorem” (Leś 2016: 35).

Nadmienić przy tym trzeba, że już sama twórczość Andrzeja Pilipiuka jest pokaznym materiałem do badań, o których wspomina Leś. „Oko Jelenia” nie jest bowiem jedyną powieścią, w której autor wykorzystał topos, który pojawia się chociażby w licznych zbiorach opowiadań.

Trzeba także dodać, że „Oko Jelenia” oparte jest na jeszcze jednym, stanowiącym tutaj główny aspekt, motywie, a mianowicie wędrownie. Rzecz jasna, to również nie stanowi *novum*, gdyż pojawia się on już w najwcześniejszej aktywności literackiej w dziejach. Podróż czy wędrownia pokazują przebytą drogę, jej trudy i niedogodności. Topos ten może stanowić również obraz wewnętrznego dojrzewania bohatera lub bohaterów i w tym kontekście chętnie bywa wyzyskiwany w tekstach kultury.

## Wielka podróż Wielkiego Grafomana

Po lekturze powieści analizowanego cyklu można zauważyć, że topos podróży Pilipiuk wykorzystał w ogromnym stopniu. Trudy wędrowni przez obcy kraj w XVI wieku to dla trojga bohaterów ogromne wyzwanie. Inne niż im znane jest wszystko. Dla Marka – nauczyciela informatyki z warszawskiego liceum – brak technologii i wygód z tym związanych stanowi duży problem. Podobnie zresztą dla drugiego z bohaterów – Staszka, ucznia klasy maturalnej. Można się jednak pokusić o stwierdzenie, że dla trzeciej z pierwszoplanowych postaci, Heleny Korzeckiej, Norwegia XVI wieku nie jest już tak obca. Hela bowiem jest dziewiętnastowieczną szlachcianką, obytą z niedogodnościami życia codziennego, chociażby dlatego, że była kurierką podczas powstania styczniowego. Niewątpliwie jednak protagonistom łatwiej jest poradzić sobie w niesprzyjających warunkach dzięki wiedzy z czasów, w których się urodzili. Wykorzystując doświadczenie i najbardziej nawet elementarną wiedzę zdobytą podczas nauki w szkole, starają się sprostać trudnościom i nieszczęściom, jakie ich spotykają. Opisuje to zresztą Pilipiuk w bardzo barwny sposób. Jako przykład może posłużyć fragment dotyczący prób wytworzenia penicyliny:

Poczułem, że moja nadzieja rozsypuje się w drobny mak. Z drugiej strony czego oczekiwałem? Przywykłem, że fajnie ze Staszkiem pogadać, że miewa czasem niezłe pomysły, ale w którymś momencie musieliśmy zderzyć się z rzeczywistością.

– Wiemy, jak to zrobić – powiedział. – A przynajmniej znamy z grubsza metodę. Powinno się udać. Tylko, że to może potrwać tygodnie, miesiące, a nawet lata. No i warto by popracować na lepszym sprzęcie... (Pilipiuk 2013: 69).



Nie sposób nie wspomnieć o tym, że bohaterowie Pilipiuka dojrzewają poprzez podróż, co stanowi niejako stałe połączenie o charakterze motywicznym. Jak słusznie zauważa Kinga Solewicz: „człowiek od najdawniejszych czasów podróżował i będzie to robił nadal” (Solewicz 2015: 87). Powody podróży są różne, zaś badaczka ujęła je w dość obszerne ramy, które jednak dają obraz głównych podwodów, dla których człowiek rozpoczyna wędrówkę. Solewicz pisze bowiem:

Podróżnik, wyruszając w drogę, chce zmienić miejsce swego pobytu w celu zdobycia doświadczenia życiowego, odnalezienia czegoś lub kogoś czy też odkrycia sensu egzystencji. Czasem podróż może być ucieczką od złych wspomnień, przeszłości lub niektórych osób. Dążenia osoby decydującej się na wyprawę w nieznaną mogą być związane z poszukiwaniem odpowiedniego miejsca na dalsze, nowe życie, a także chęcią spełnienia swoich marzeń. Podróżować można z wielu powodów i nie tylko fizycznie, ale także w wyobraźni lub w pamięci. Wędrówka może odbywać się w duchowy sposób, podczas której człowiek może odnaleźć odpowiedzi na nurtujące go pytania, zrozumieć, jaki sens ma jego istnienie lub zrozumieć przyczyny jakichś wydarzeń. Często odpowiedzi na wszelkie pytania egzystencjalne można znaleźć właśnie w podróży (Solewicz: 2015: 88).

Wędrówkę Marka, Staszka i Heli, co zostało już wskazane, rozpoczyna katastrofa, jednak to, czego doświadczają bohaterowie podczas podróży po Norwegii, można odnieść do kategorii wymienionych przez Solewicza. Wszyscy troje protagoniści podróżując zdobywają doświadczenie, którego nie posiadali w wiekach, z których się wywodzą.

Ich podróż w czasie nie jest przypadkiem, ponieważ obcy decyduje się ocalić im życie, aby odnaleźli dla niego tytułowe Oko Jelenia. Występuje tutaj zatem druga z wymienionych przez Solewicza kategorii, czyli odnalezienie czegoś lub kogoś. We wszystkich tomach opisywane są rozterki egzystencjalne i pojawia się – choć niewyłożone wprost – pytanie o sens misji, przetrwania czy w ogóle całej wyprawy. Rozmyślanie nad i analizowanie sensu istnienia dotyczy wszystkich głównych bohaterów, że aczkolwiek znaczna różnica wieku pomiędzy Markiem, Staszkiem i Helą sprawia, że są to rozterki od siebie odmienne. Wspólna jest jednak troska tych trojga o siebie nawzajem i częsta walka o życie i zdrowie przyjaciół. Sean Deskin, odnosząc się do entropiczności w powieściach drogi, stwierdził, że:



Powszechną postawą bohatera na początku powieści drogi jest alienacja lub marginalizacja w przestrzeni, która wydaje się rozpadać; w skrócie, świat wokół bohatera zmierza w kierunku entropii. W rzeczywistości ta środowiskowa entropia i wewnętrzny lęk bohaterów przed nią motywują protagonistów narracji drogi do wybrania się w drogę. Doświadczenie drogi, poprzez umiejscowienie głównych bohaterów w centrum sił entropicznych (umierający mit Zachodu lub postapokaliptyczny amerykański krajobraz niszczonego przez rabusiów i kanibali), działa jako metoda oczyszczenia bohaterów z ich alienacji (Deskin 2010: 3)<sup>4</sup>.

Obcość przestrzeni wpływa na zacieśnianie się więzi między protagonistami, ponieważ – mając wspólne doświadczenia – budują oni relację zarówno ze sobą nawzajem, jak i oswajają przestrzeń im nieznaną (w wymiarze materialnym i emocjonalnym). Potwierdza to w pewien sposób Olkusz, pisząc:

[...] protagoniści – pochodzący z różnych środowisk, o różnym wykształceniu, umiejętnościach, wieku czy płci – w pewien sposób stają się częścią własnego mikroświata, wyzwalają potrzebę trwałości więzi, są ostoją pośród rozpadającej się rzeczywistości. [...]. Wspólna podróż to doświadczenie kolektywne, polegające na zespołowym radzeniu sobie z problemami czy walce z zagrożeniem, a także kumulatywnym zmaganiu i podejmowaniu decyzji o tym, jak przetrwać, w jaki sposób ochraniać siebie i bliskich (Olkusz 2019: 119).

Kolejnym powodem podróży, jaki wymienia cytowana wcześniej Sołewicz, jest ucieczka. Ta również występuje w „Okno Jelenia”, przy czym nie chodzi o zdarzenia rozgrywające się już w Norwegii, a o elementy ze świata współczesnego, których unikają bohaterowie. Marek ucieka przed życiowymi problemami, jakie stanowią nużąca praca oraz problemy natury damsko-męskiej i niepowodzenie miłosne. Staszek, co można zauważyć już na początku powieści, szuka wytchnienia od braku akceptacji czy tolerancji ze strony ró-

<sup>4</sup> Przekład własny za: „A common posture of the protagonist at the outset of a road novel is one of alienation or marginalization framed in a space that seems to be decaying; in short the world around the protagonist is itself moving towards entropy. In fact, this environmental entropy and the protagonists' inner dread of entropy motivate road protagonists to take to the road. The road experience, by placing the main characters in the center of entropic forces (the dying myth of the West or a post-apocalyptic American landscape ravaged by marauders and cannibals), acts as a way of purging the characters of their alienation”.

wieśników. Trójka bohaterów poszukuje miejsca, które pozwoli im wieść nowe życie, jednak należy zaznaczyć, że warunkiem jest tutaj wykonanie zleconej misji. W powieści trudno znaleźć fragment potwierdzający, że po jej zakończeniu bohaterowie będą wiedli spokojny żywot.

W „Oku Jelenia” występują również elementy wędrówki duchowej, o której w cytowanym fragmencie wspomina Solewicz. Bardzo często do wspomnień ze współczesności powraca Marek, jednak najwyraźniej tendencja podobna ujawnia się w wypadku Heli. Liczne zdarzenia opisane w powieści doprowadziły do śmierci Heli, a następnie jej wskrzeszenia. W skutek tego, Helena Korzecka dzieli ciało oraz umysł z duszą Estery, Żydówki z warszawskiego getta. O tym, w jakim stopniu kobiety są ze sobą zespolone, niech świadczy choćby ten fragment powieści:

– Jestem Staszek – przedstawili się mój towarzysz.

– Estera – szepnęła i przymknęła oczy.

Oddech wyrównał się. Zapadła w sen. Wpatrywałem się w leżącą przede mną dziewczynę z rosnącym zdumieniem.

– Co jest? – syknął Staszek. – Jesteś pewien, że uwolniliśmy tę, o której mi opowiadałeś?

– Ciało jest ewidentnie to samo – powiedziałem. – Problem z osobowością.

– Miała być polska szlachcianka. A tymczasem mamy przedstawicielkę mniejszości...

– Mów po ludzku.

– No, Żydóweczkę znaczy. Co to za sztuczka? Na przykład wsadzili jej w mózg dwa scalaki naraz i przełączyło się? – zaniepokoił się. – Myślisz, że i nam to grozi?

– Chyba to nie tak... Poznała mnie, ale nie bardzo pamiętała. To może oznaczać, że coś przebija.

– A może reinkarnacja? (Pilipiuk 2013: 19).

Wspomnienia, myśli i rozterki Estery często zostają w powieści przywołane, a w pewnym momencie nawet doradza ona głównym bohaterom. Wszelako taki sposób współtrwania jest dla Heli obciążeniem. Dziewczyna wypowiada się następująco o napływających cudzych wspomnieniach:

Przez ostatnie dni nie zawsze byłam sobą – szepnęła. – Czasem patrzyłam jak przez mgłę. Czasem byłam... Żydówką. – Nagle, przechyliwszy się przez krawędź łóżka, zwymiotowała prosto na podłogę (Pilipiuk 2013: 22).

Ostatecznie jednak Hela godzi się z obecnością Estery, akceptuje jej towarzystwo w swoim umyśle. W pewnych momentach, podczas napływających wizji Żydówki, Hela wykazuje się empatią i zrozumieniem dla rówieśnicy, która zginęła tragicznie. Rozumie motywy, które kierowały Esterą podczas walk w getcie. Niewątpliwie w tych fragmentach powieści Hela pokazuje swoją dojrzałość emocjonalną, której nie posiadała na początku wędrówki po Skandynawii.

Takich przykładów, mieszczących się w kategoriach wskazanych przez Solewicz, jest bardzo wiele, szczególnie w pierwszych trzech tomach, które mają walory i zadanie światotwórcze. Ponadto zarówno w nich, jak i pozostałych wyraźnie widać dojrzewanie głównych bohaterów. Trudno tutaj nie zgodzić się ze stwierdzeniem Mai Krysztofiak, która pisze, że „podróż fizycznej towarzyszy podróż metafizyczna, pozwalająca odkryć najtajniejsze zakamarki własnego »ja«, własną siłę, rozpoznać zarówno swoje atuty, jak i wady, aby w wyniku tego osiągnąć dojrzałość i końcowy sukces” (Krysztofiak 2018: 264). Wędrówka i wspólna podróż bohaterów zmienia ich światopogląd, wartości i moralność. Warto również zwrócić uwagę, jak wiele jest aspektów, w których następuje to dojrzewanie. Słusznie zauważa przywołana już Krysztofiak pisząc, że:

Pokonując kolejne wyzwania i przeszkody, często mające charakter symboliczny, baśniowy tułacz przybliża się nie tylko do celu swojej podróży, lecz również do samopoznania, które ma kluczowe znaczenie dla ostatecznego triumfu (Krysztofiak 2018: 264).

Poznanie to ma wymiar zarówno fizyczny, jak i psychiczny. Bohaterowie dojrzewają również moralnie i społecznie. Nie sposób nie zgodzić się ze stwierdzeniem innego badacza, Łukasza Tkaczuka, który wskazuje, że „homo viator to topos o wielowiekowej tradycji, który ze względu na swoją pojemność semantyczną był często podejmowany we wszystkich epokach literackich” (Tkaczuk 2016: 7), a to oznacza, że będą motywem bardzo bogatym w znaczenia i możliwym do wyzyskania artystycznie, staje się częścią fantastycznej narracji Pilipiuka.

## Podsumowanie

Motywy i marzenia o podróżach w czasoprzestrzeni obecne są w wielu kulturach. Pisze o tym Leś następująco: „topika podróży w czasie osadzona jest w wielu tradycjach, z których najbardziej ekspansywna i produktywna pozostaje tradycja racjonalistyczna, w której manipulacja temporalnością służy argu-

mentacji dążącej do uniwersalnego uspołecznienia i przejrzystości” (Leś 2018: 138). Tworzenie fikcji, w tym tej literackiej, posiada wiele walorów, a jednym z nich jest wymiar poznawczy, powstały dzięki rozwijaniu światotwórstwa. Leś konstatuje: „wymiar mimetyczny nie opiera się tylko na odniesieniach bezpośrednich, lecz także na modelowaniu wiedzy upodmiotowionej, w tym w odniesieniu do podmiotów fikcyjnych” (Leś 2018: 12). Warto również zwrócić uwagę na dalsze spostrzeżenia badacza, który stwierdza:

Fantastycznonaukowe kreacje czasoprzestrzeni, a wśród nich zwłaszcza topika podróży w czasie, wobec swej fikcjonalności, transmedialności, wreszcie – niezwyklej popularności i kontrowersji jej towarzyszącym, wobec bogactwa ujęć konwencjonalnych i daleko posuniętej samoświadomości paradoksów, nie powinna być testowana i wartościowana wyłącznie w odniesieniu do teorii nauk fizycznych i logiki dwuwartościowej (Leś 2018:12).

W kontekście przytoczonego cytatu warto zwrócić uwagę na fakt, że Andrzej Pilipiuk sam siebie ironicznie przy wielu okazjach nazywa „Wielkim Grafomanem”, zdając sobie sprawę z warsztatowych pisarskich niedoskonałości. Jednakże nie może umknąć uwadze fakt, że autor ten tworzy dobrze rozbudowane, pełne szczegółów i spójne światy, w których osadza barwnych bohaterów. Pomysły światotwórcze Pilipiuka są dość solidne, zaś w połączeniu ze skłonnością do detalizowania, dokładnością w pracy nad wiernością odtwarzania realiów historycznych, a także skrupulatnością i fantastycznym imaginariem, tworzą interesujący konglomerat literacki. Dzięki takim zabiegom powszechne i banalne toposy pokazane zostają w nieco odmienny sposób .

Jednocześnie nie można zapominać, że Andrzej Pilipiuk wciąż jest pisarzem nieopracowanym, niezinterpretowanym i pomijanym w badaniach naukowych, co, zdaniem autorki rozdziału, jest rezultatem kilku czynników. Po pierwsze, Pilipiuk tworzy literaturę popularną, niecieszącą się uznaniem filologów akademickich. Po drugie, pisarz nie wykorzystuje światotwórczego potencjału w pełni, co obrazuje spora liczba jego utworów, w których wyraźnie widać, że potencjał tworzonego świata nie został w pełni zaprezentowany.

## Źródła cytowań

- DESKIN, SEAN (2010), *Entropy in Two American Road Narratives*, online: <https://scholarworks.uno.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2226&context=td>, [dostęp: 20.08.2020].
- HAWKING, STEPHEN (2015), *Krótką historia czasu*, przekł. Piotr Amsterdamski, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- KAVEY, ALLISON B. (2010), “‘Think you there was, or ever could be’ a world such as this I dreamed”, w: Allison B. Kavey (red.), *World-Building and the Early Modern Imagination*, New York: Palgrave Macmillan, ss. 1-4.
- KRYSZTOFIK, MAJA (2018), ‘„W siną dal, dokąd oczy poniosą...” – motyw wędrówki w baśniach polskich i węgierskich’, *Orbis Linguarum*: 51, online: [https://www.researchgate.net/publication/339956287\\_W\\_sina\\_dal\\_dokad\\_oczy\\_poniosa\\_-\\_motyw\\_wedrowki\\_w\\_basniach\\_polskich\\_i\\_wegierskich](https://www.researchgate.net/publication/339956287_W_sina_dal_dokad_oczy_poniosa_-_motyw_wedrowki_w_basniach_polskich_i_wegierskich), [dostęp: 18.07.2020], ss. 267-280.
- LEŚ, MARIUSZ M. (2016), ‘Podróż w czasie jako laboratorium narracji’, *Poznańskie Studia Polonistyczne*: 28, ss. 35-51.
- LEŚ, MARIUSZ M. (2018), *Fantastycznonaukowe podróże w czasie. Między logiką a emocjami*, Białystok: Temida 2.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2015), *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- NIJAKOWSKI, LECH M. (2018), *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów popularnej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- OLKUSZ, KSENIA (2017), ‘Wszekultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji’, w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 5-51.
- OLKUSZ, KSENIA (2019), *Narracje zombiecentryczne. Literatura – Teoria – Antropologia*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- PILIPUK, ANDRZEJ (2008), *Oko Jelenia. Droga do Nidaros*, Lublin: Fabryka Słów.
- PILIPUK, ANDRZEJ (2013), *Oko Jelenia. Srebrna Łania z Visby*, Lublin: Fabryka Słów.
- PILIPUK, ANDRZEJ (2015), *Oko Jelenia. Sowie Zwierciadło*, Lublin: Fabryka Słów.
- PILIPUK, ANDRZEJ (2015), *Oko Jelenia. Strefa Armilarna*, Lublin: Fabryka Słów.

SOLEWICZ, KINGA (2015), 'Poszukiwanie, dojrzewanie, wtajemniczenie. Różne ujęcia motywu podróży w literaturze i filmie', *Zeszyty Studenckiego Ruchu Naukowego UJK*: 23, ss. 87-95.

TKACZUK, ŁUKASZ (2016), 'Kordian jako romantyczny homo viator', *Do Źródeł. Rocznik Humanistyczny*: 12 (14), ss. 7-21.

# Wędrówka Daenerys Targaryen wewnątrz Domu Nieśmiertelnych w „Pieśni Lodu i Ognia” George’a R.R. Martina

MONIKA KOWALSKA

Uniwersytet Jagielloński  
mon.kowalska@interia.pl

## Wprowadzenie

Podróż jako kluczowa osnowa fabularna oraz figura poznania i oswojenia nieznanego pojawia się w literaturze od wielu tysięcy lat. Źródła toposu wędrówki należy upatrywać w starożytnych mitycznych opowieściach i tekstach religijnych basenu śródziemnomorskiego oraz Bliskiego Wschodu. Podróż, jako niezmienna część składowa mitu o bohaterze (herosie), pojawia się między innymi w sumeryjskim eposie *Gilgamesz*, *Iliadzie* i *Odysei* Homera, *Pismie Świętym* (*Księga Wyjścia*), mitycznych dziejach Heraklesa, Jazona oraz Tezeusza (Kowalski & Krzak 1989: 22; Kierkuś-Iwanicka 2001: 166). Wędrówka antycznego herosa ma najczęściej charakter inicjacyjny. W wypadku Tezeusza dochodzi kolejny, istotny dla tematyki niniejszego rozdziału, wątek labiryntu jako przestrzeni tajemniczej, obcej, groźnej i nieujarzmionej, w której łatwo się zagubić (Kowalski & Krzak 1989: 46-53; Głowiński 1994: 129-135).

Motyw podróży zajmuje szczególnie miejsce w literaturze *fantasy* i *fantastyce* zarówno światowej, jak i polskiej, pozwala bowiem na przedstawienie procesu dojrzewania bohatera, a opis jego niecodziennych przygód stanowi osnowę fabuły powieści. Ursula LeGuin stwierdziła wręcz, że „*fantasy* jest naturalnym i właściwym językiem dla opowiadania o duchowej podróży i walce

dobra ze złem [*Fantasy is the natural, the appropriate language for the recounting of the spiritual journey and the struggle of good and evil in the soul*]” (LeGuin & Wood 1979: 68).

Wykorzystanie motywu wędrówki umożliwia również czytelnikom przemierzanie razem z opisywanym bohaterem nieistniejących krain i światów – za pomocą wyobraźni. Wątek podróży i poszukiwania pojawia się w najbardziej znanych cyklach powieściowych *fantasy*; najczęściej ukazuje bohatera opuszczającego znany, bezpieczny świat i wychodzącego naprzeciw nieznanemu, czego najlepszym przykładem mogą być takie utwory, jak chociażby *Władca Pierścieni* Johna R.R. Tolkiena i *Opowieści z Narnii* Clive’a S. Lewisa (Mendlesohn 2013: 2-3). Toposu wędrówki nie mogło więc zabraknąć w kolejnej słynnej sadze *fantasy* – „Pieśni Lodu i Ognia” autorstwa George’a R.R. Martina.

Amerykański pisarz George R.R. Martin, tworząc monumentalny cykl *fantasy*, czerpał inspiracje z wielu elementów związanych z historią, mitologią, sztuką i wierzeniami świata pozatekstowego. Stały się one częścią jego własnego, fikcyjnego i unikalnego uniwersum. Autor, kreując literacki świat, nie mógł również zapomnieć o ponadczasowym i chętnie wykorzystywanym w piśmiennictwie motywie drogi oraz toposie *homo viator*, człowieka w podróży i wiecznego tułacza.

„Pieśń Lodu i Ognia” klasyfikowana jest przez badaczy jako tak zwane średniowieczne *fantasy* (*medieval fantasy*) z uwagi na *quasi*-średniowieczny charakter świata przedstawionego oraz inspiracje pisarza romansami rycerskimi i *chansons de geste*. Nawiązania ze strony Martina do kultury Europy wieków średnich szczególnie widoczne są w tytule cyklu oraz w jego strukturze narracyjnej (Błaszkiwicz 2014a: 15-17; Kokot 2014: 49-50; Fowler 2014: 71; Sapa 2016: 11-28; Starowicz 2017: 96-97). W utworze można wskazać co najmniej kilku wędrujących bohaterów, jednak najbardziej znacząca wydaje się podróż Daenerys Targaryen przez Essos, która stanowi jeden z ważniejszych motywów całej sagi, i o której będzie mowa w dalszej części rozdziału. Oczywiście podróżują również inni bohaterowie, na przykład Ned Stark z wiernej sobie i swojskiej Północy Westeros udaje się na groźne i podstępne Południe. W późniejszych tomach zmuszony do tułaczki po Essos zostaje Tyrion Lannister jako *persona non grata* w Westeros. Wędruje także Arya Stark, przemieszczając się, ale również transformując się pod względem umysłowym i duchowym, chociażby podczas treningu pośród kapłanów Boga o Wielu Twarzach. Trudną drogę przebywa również Sansa Stark – tak pod względem topograficznym, jak i psychologicznym, bowiem dojrzewa, zmienia się pod wpływem wydarzeń;



zresztą podobnie dzieje się w wypadku najmłodszego z rodzeństwa Starków, Brana, którego podróż oznacza również wewnętrzną przemianę.

Postać księżniczki Daenerys Targaryen, która utraciła swoje królestwo, jest szczególnym przykładem bohaterki przebywającej w podróży ustawicznie. Jej dzieje są bowiem ściśle związane z przemieszczaniem się po świecie Lodu i Ognia. W wyniku tak zwanej rebelii Roberta Baratheona, która miała miejsce w latach 282-283 o.P.<sup>1</sup> Aerys II, ojciec Daenerys, zwany Szalonym Królem, jej najstarszy brat Rhaegar, następca tronu oraz jego żona Elia Martell i ich dzieci stracili życie. Z kolei Daenerys wraz ze starszym bratem Viserysem zdołali uniknąć śmierci dzięki ofiarności ser Willema Darry'ego i osiedlili się w Bravos na zachodnim wybrzeżu Essos (Martin, García & Antonsson 2014: 127-129). Kilkanaście lat po tym wydarzeniu Viserys zginął z woli khala Drogo, wskutek czego prawa do tronu Westeros przeszły na Daenerys, jako ostatnią żyjącą osobę z królewskiej gałęzi rodu Targaryenów<sup>2</sup>.

Stan badań dotyczący „Pieśni Lodu i Ognia” jest stosunkowo niewielki. Ogromna popularność serialu *Gra o tron*, emitowanego od 2011 roku (Całek 2016: 67-68) przyczyniła się do wzrostu zainteresowania cyklem ze strony badaczy, a zwłaszcza literaturoznawców, historyków, filmoznawców czy medioznawców – autorów i redaktorów monografii wieloautorskich (Jacoby 2012; Błaszkievicz 2014b; Larrington 2016; Gontarz 2016) oraz analiz (Meyer 2012: 57-64; Massie & Meyer 2014: 45-60; Marynowska 2014: 29-39; Całek 2016: 64-80; Suski 2016: 177-205). Dotyczą one różnorodnej tematyki: prehistorii, magii, wojny i etyki w uniwersum wykreowanym przez George'a R.R. Martina oraz zależności pomiędzy cyklem powieści a serialem. Zawierają jednak niewiele rozważań poświęconych Daenerys Targaryen, a do wyjątku należą rozdziały autorstwa Marcusa Schulzke'go (2012: 33-48), Christophera Romana (2014: 61-68) i Katherine Tullman (2012: 194-204) oraz artykuł

<sup>1</sup> O.P. oznacza „od Podboju [Aegona – M.K.]”, zaś w wersji angielskiej AC – „After the Conquest”. To rachuba upływu czasu wprowadzona do kalendarza Siedmiu Królestw: lata liczone są od momentu podbicia Westeros przez przybysza z dawnej Valyrii Aegona, zwanego od-tąd Zdobywcą. Został on pierwszym królem Westeros z rodu Targaryenów (Martin, García & Antonsson 2014: 31).

<sup>2</sup> Daenerys była uznawana za jedyną żyjącą spadkobierczynię Aerysa II do momentu ujawnienia się Aegona, zwanego Młodym Gryfem. Jeśli rzeczywiście jest on cudownie ocalałym z pogromu księciem Aegonem, wówczas, jako syn Rhaegara Targaryena, ma bardziej uzasadnione prawa do tronu niż Daenerys (co jednak jeszcze nie zostało ostatecznie rozstrzygnięte, gdyż nie ukazały się dotąd dwa ostatnie tomy cyklu).

Justyny Skrzybnik (2016: 89-119). W żadnym z wymienionych studiów nie jest szczegółowo omawiana tematyka wątku podróży Daenerys ani jej pobytu w Domu Nieśmiertelnych, mająca istotne znaczenie dla całości cyklu „Pieśni Lodu i Ognia”.

### Tułacze życie Daenerys Targaryen

Topos wędrówki wiąże się nierozdzielnie z problematyką przestrzeni, która jest pojęciem wieloznacznym; Janusz Sławiński wyodrębnił kilka poziomów rozumienia tego terminu w badaniach literaturoznawczych. Dla kwestii podejmowanej przez autorkę niniejszego rozdziału, istotna jest przestrzeń przedstawiona, wewnątrztekstowa, będąca wedle słów Sławińskiego „jedną z zasad organizacji jego [dzieła literackiego – M.K.] planu kompozycyjno-tematycznego (rzeczywistości przedstawionej)” oraz „składnikiem morfologii utworu” (Sławiński 1978: 11-15). Przestrzeń tę można podzielić na realistyczną, fantastyczną, alegoryczną, wizyjną oraz śnioną (Sławiński 1978: 15).

Można wyróżnić co najmniej kilka poziomów wędrówki Daenerys w ramach struktury narracyjnej cyklu „Pieśni Lodu i Ognia”. Pierwszym typem jest realne przemieszczanie się księżniczki wewnątrz wykreowanego przez Martina świata. Podróż ta odbywa się na obszarze Essos (od Pentos aż po Meeren) w okresie około trzech lat. Od momentu zaślubin z dothrackim khallem Drogo życie Daenerys staje się ustawiczną wędrówką. Księżniczka podróżuje najpierw wraz z khalassarem, a następnie, już po śmierci swojego małżonka – po całym Essos. Najpierw kieruje się przez Czerwone Pustkowia na południe do Vaes Tolorro, a potem do Qarthu, Astaporu, Yunkai i wreszcie do Meereen. Ostatecznym celem peregrynacji Daenerys Targaryen jest Westeros, kontynent na Zachodzie, oddzielony Wąskim Morzem od Essos (lądu na Wschodzie), gdzie księżniczka dąży do odzyskania Żelaznego Tronu, zapewniającego panowanie nad Siedmioma Królestwami, utracone przez króla Aerysa II Targaryena i należne jego córce z racji urodzenia.

Drugim typem podróżowania, ujętego metaforycznie, jest ukazany w cyklu proces dojrzewania emocjonalnego i psychicznego księżniczki, zbieżny i nierozdzielnie związany z jej wędrówką po Essos. Na początku sagi „Pieśni Lodu i Ognia”, w 297 roku o.P. Daenerys liczy sobie trzynaście wiosen, natomiast w ostatnim wydanym tomie cyklu *Taniec ze smokami*, obejmującym 300 rok o.P. ma już szesnaście lat (Martin 2011). W tym okresie zachodzi w jej

życiu wiele zmian i wydarzeń, które nie pozostają bez wpływu na osobowość bohaterki. Zaliczyć do nich należy małżeństwo z khalem Drogo, morderstwo brata Viserysa, a następnie śmierć męża i synka oraz narodziny smoków.

Trzecim typem podróży jest wykraczanie poza czasoprzestrzeń tekstową w stronę nieistniejących (z perspektywy fikcyjnego świata) lub odległych topograficznie miejsc; to wędrowka w ramach iluzji magicznej, która odbywa się wewnątrz Domu Nieśmiertelnych (*The House of the Undying*)<sup>3</sup>: przestrzeni fantastycznej, alegorycznej i wizyjnej zarazem, ulokowanej w Qarthu na południowo-wschodnim wybrzeżu Essos. Została ona szczegółowo opisana w *Starciu Królów*, drugim tomie cyklu „Pieśni Lodu i Ognia” (Martin 2012: 703-715). Ze względu na tematykę rozdziału, na szczególną uwagę zasługuje właśnie ten ostatni typ podróży Daenerys Targaryen, niejednoznaczny i tym samym najbardziej interesujący, bowiem łączący w sobie obecne w kulturze od wielu wieków dwie koncepcje – labiryntu i pałacu pamięci, o których będzie mowa w dalszej części rozważań.

### Magiczna siedziba czarodziejów Qarthu

Qarth przedstawiony został jako prastare i bogate miasto na południu Essos, leżące przy Nefrytowej Cieśninie, łączącej Morze Nefrytowe z Letnim, na skrzyżowaniu szlaków handlowych i kulturowych między Północą i Południem oraz Wschodem i Zachodem. Władzę nad nim sprawuje wieloosobowe gremium, zwane Radą Trzynastu. W mieście tym znajdowała się pradawna siedziba qartheńskich czarnoksiężników opisana w *Starciu Królów* następująco:

Dany spodziewała się, że w tym pełnym splendoru mieście Dom Nieśmiertelnych będzie najwspanialszy ze wszystkich, gdy jednak wyszła z palankinu, ujrzała przed sobą starożytne, stare ruiny. Były długie i niskie, nie było w nich wież ani okien. Owijały się niczym kamienny wąż wokół gaju drzew o czarnej korze. Z ich granatowych jak inkaust liści produkowano czarodziejski napój, który Qartheńczycy zwali cieniem wieczoru. W pobliżu nie było żadnych innych budynków. Dach pała-

<sup>3</sup> Bardziej właściwe byłoby tłumaczenie angielskiego słowa „Undying” jako Nieumarli – zarówno w kontekście lingwistycznym, jak i z uwagi na opis qartheńskich magów. Jednak w niniejszym rozdziale zachowane jest oficjalne polskie tłumaczenie nazwy omawianej budowli.

cu pokrywały czarne dachówki. Wiele z nich pękło lub odpadło, a zaprawa między kamieniami była sucha i osypywała się. Dany wreszcie zrozumiała, dlaczego Xaro Xhoan Daxos nazwał ten budynek Pałacem Pyłu. Nawet Drogon zaniepokoił jego widok. [...]

— Jesteśmy krwią twojej krwi — ciągnął Aggo — i poprzysięgliśmy żyć i umrzeć razem z tobą. Pozwól nam wejść ze sobą do tego mrocznego domu, abyśmy chronili cię przed niebezpieczeństwem. — W niektórych miejscach nawet *khal* musi być sam — odparła Dany (Martin 2012: 703-704).

Dom Nieśmiertelnych wzbudzał zatem grozę nie tylko w Daenerys i jej towarzyszach, ale nawet w jej nieustraszonym smoku Drogonie. Bohaterka podkreślała, że musi samotnie wejść do Domu Nieśmiertelnych i wędrówkę wewnątrz przeżyć bez niczyjej pomocy. Samotność jest stałą cechą bohaterów mitycznych lub legendarnych, z założenia potężniejszych od zwykłych śmiertelników, którzy mają do wykonania wyjątkowe zadanie. Dlatego też nikt nie mógł wyręczyć księżniczki, samodzielnie przechodzącej próbę, jaką stworzyli dla niej magowie qartheńscy.

Niemalą rolę odgrywał tu lęk przed destrukcyjnym działaniem prastarej magii, zaklętej w budowli, a także sam wygląd ruin, z pozoru zwyczajny, lecz kryjący w sobie zagadkę. Dom Nieśmiertelnych, postrzegany jako labirynt architektoniczny, wzbudzał strach przed zbłądzeniem i kontaktem z nieznanym. Można go uznać za strukturę wyrosłą na gruncie estetyki dziewiętnastowiecznych powieści grozy (Kusek 2016: 152). Budowla ta została wykreowana jako przestrzeń fantastyczna, alegoryczna, a także labirynt o wielu rozgałęzieniach.

Dom Nieśmiertelnych, chociaż utkany z magii, był również fizycznie umiejscowiony w świecie przedstawionym, a jego materialne zakotwiczenie stanowiły ruiny, będące zarazem konstrukcją i osnową dla magicznej iluzji. Zanim Daenerys została dopuszczona do wejścia, musiała jeszcze wypić przygotowany przez czarnoksiężników z Qarthu eliksir, dzięki właściwościom którego stała się wrażliwa na magię i była w stanie dostrzec rzeczy niedostępne dla zwykłych śmiertelników (Martin 2012: 706). Wypicie czarodziejskiego napoju to klasyczny element obrzędu przejścia (*rite de passage*), obecny w różnych mitologiach i wierzeniach, wiążący się z inicjacją i przemianą bohatera (Gluckman 1962; Van Gennep 2006). Rytuał przejścia odbywa się również podczas przekraczania granicy oddzielającej dwie przestrzenie. Skosztowanie eliksiru przez Daenerys ma w tym wypadku dwojakie znaczenie: po pierwsze, staje się cezurą wyznaczającą jej przejście ze strefy bezpieczeństwa, gdzie pozostaje ser Jorah

i inni jej towarzysze, na teren nieznanego jej i obcego Domu Nieśmiertelnych, a po drugie, powoduje u bohaterki wewnętrzną przemianę, otwiera jej oczy i umożliwia świadomy kontakt z magią.

Głównym celem, dla którego Targaryenówna zdecydowała się wkroczyć do Domu Nieśmiertelnych, była nadzieja, że magowie mieszkający w budowli odpowiedzą na nurtujące protagonistkę pytania związane z jej rodzinną przeszłością oraz niepewną przyszłością. W ocenie dziewczyny, czarnoksiężnicy stanowili klucz do zagadki, zaś wędrówka przez korytarze i komnaty – krętą drogę, prowadzącą do rozwiązania problemu. Po Domu Nieśmiertelnych jako labiryncie należało poruszać się w określony sposób, wybierając zawsze drzwi po prawej stronie, co wyjaśnił bohaterce Pyat Pree, jeden z magów. Celem było dotarcie do komnaty audiencyjnej. Nie można było również zbaczać z obranej drogi lub wchodzić do pokoi innych niż te znajdujące się po prawej (Martin 2012: 705-706). Komnaty miały różną formę i kształt, a niektóre z nich także okna, zaś korytarze nieustannie wznosiły się w górę. Wędrówka po labiryncie oznaczała zatem pokonywanie kolejnych komnat w drodze do sali audiencyjnej. W niektórych z nich rozgrywały się różnorodne sceny: jedne rodem z koszmarów, inne bardzo piękne. Część z tych wizji niosła ze sobą znaczenie symboliczne lub antycypowała wydarzenia rozgrywające się w dalszych tomach. W jednej z komnat Daenerys zobaczyła piękną, nagą kobietę wykorzystywaną seksualnie przez czterech mężczyzn niewielkiego wzrostu<sup>4</sup>; w kolejnej sali ujrzała ucztę zmarłych, pokrytych krwią i z widocznymi obrażeniami. Tej makabrycznej biesiadzie przewodniczył trup z głową wilka zamiast ludzkiej. Na czerepie nosił żelazną koronę i spoglądał błagalnie na targaryeńską księżniczkę (Martin 2012: 707)<sup>5</sup>. Za następnymi drzwiami kryła się komnata do złudzenia przypominająca mieszkanie w Braavos. Wewnątrz znajdował się

<sup>4</sup> Nieznane jest oficjalne wytłumaczenie sensu tej sceny, gdyż George R.R. Martin nie wypowiedział się w tej kwestii. Budzi jednak ona żywe zainteresowanie fanów na forach internetowych. Według najczęściej przywoływanej przez czytelników interpretacji kobieta napastowana przez czterech karłów to symbol Westeros, cierpiącego z powodu tak zwanej wojny pięciu królów, która w omawianym momencie sagi była już walką tylko czterech królów. Renly Baratheon bowiem zginął, a przy życiu pozostali Robb Stark, Stannis Baratheon, Joffrey Lannister i Balon Greyjoy (Asoiaf.westeros.org 2014: post 1-16).

<sup>5</sup> Tę scenę interpretuje się jednoznacznie jako zapowiedź słynnego wydarzenia, które miało miejsce w następnym tomie *Pieśni Lodu i Ognia* – tak zwanych Krwawych Godów (*Red Wedding*). Wówczas w rodowej siedzibie Freyów został podstępnie zamordowany Robb Stark wraz ze swoją żoną podczas uczyty wieńczącej ich zaślubiny. Wyobrażenie króla z wilczą głową, obecne w wizji Daenerys, odnosiło się najpewniej do niego.

ser Willem Darry, który powitał Daenerys ciepłymi słowami, kusząc, żeby weszła do środka (Martin 2012: 707-708). Niewiele brakowało, żeby księżniczka wpadła w pułapkę, jednak w porę się opamiętała i odeszła od drzwi<sup>6</sup>.

Następnie jej oczom ukazała się scena sprzed kilkunastu lat, rozgrywająca się w czasie rebelii Roberta Baratheona. Bohaterka ujrzała mianowicie salę ozdobioną smoczymi czaszkami, a wewnątrz niej mężczyznę przypominającego jej ojca, króla Aerysa II Obłąkanego. Zasiadał on na Żelaznym Tronie i w tym momencie wydawał rozkaz spalenia Czerwonej Twierdzy w Królewskiej Przystani. Daenerys nie mogła być świadkiem tego zdarzenia, ale magia czarnoksiężników z Qarthu umożliwiła jej zobaczenie ojca i uchwycenie momentu wydania przez niego owego straszliwego rozkazu. Było to zatem spełnienie pragnienia księżniczki, która chciała poznać przeszłość swojego rodu.

W kolejnej komnacie Daenerys zobaczyła następującą wizję:

Nieznamy miał włosy jej brata, był jednak wyższy, jego oczy nie były liliowe, lecz miały barwę ciemnego indygo. Aegon — powiedział do kobiety, która leżała w wielkim, drewnianym łożu, karmiąc piersią noworodka. — Jakie imię może być lepsze dla króla? — Czy ułożysz dla niego pieśń? — zapytała. On już ma pieśń — odparł mężczyzna. — Jest księciem, którego obiecano, a jego pieśń to pieśń lodu i ognia. — Gdy to powiedział, uniósł wzrok i spojrzał w oczy Dany. Wydawało się, że ją zobaczył, chociaż stała za drzwiami. — Potrzebne jest jeszcze jedno — rzekł, nie wiedziała, do niej czy do kobiety leżącej na łożu. — Smok ma trzy głowy (Martin 2012: 709).

Opisanym w wizji mężczyzną jest zmarły starszy brat Daenerys, Rhaegar Targaryen, a leżąca w łożu kobieta to jego żona, Elia Martell. Oboje rozmawiają o swoim synu, Aegonie<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Być może ta scena wyraża głęboko skrywaną tęsknotę targaryeńskiej księżniczki za miejscem, które mogła nazwać swoim domem i bezpiecznym schronieniem (Asoiaf.westeros.org2014: post 1).

<sup>7</sup> Słynne słowa Rhaegara o trzygłowym smoku wzbudzają wiele zrozumiałych kontrowersji i spekulacji wśród fanów „Pieśni Lodu i Ognia”. Jak się przypuszcza, wypowiedziane przez Rhaegara zdanie, ze względu na swój profetyczny charakter, może mieć kluczowe znaczenie w odniesieniu do późniejszych wydarzeń, które nastąpią w cyklu. Prawdopodobnie dotyczy osoby, która ostatecznie zasiądzie na Żelaznym Tronie i będzie miała w sobie krew Targaryenów. Ponadto wspomniany cytat zawiera słowa „pieśń lodu i ognia” stanowiące tytuł sagi George’a R.R. Martina.

Elementem próby, poza odnalezieniem drogi przez kolejne sale, była także konfrontacja z iluzjami. Na tym polegało spotkanie w przestrzeni Domu Nieśmiertelnych Pyata Pree, który chciał zmylić Daenerys i wyprowadzić ją na manowce. Podobnie złudne było też wrażenie wznoszenia się w górę, jakby księżniczka znajdowała się wewnątrz wieży<sup>8</sup>. Na jej „szczycie” znajdowały się kunsztownie wykonane z czardrewna i hebanu drzwi, które prowadziły do sali, gdzie obradowało gremium bogato ubranych magów. Również to okazało się wyrafinowaną pułapką, kolejną iluzją magiczną, mającą na celu omamienie księżniczki. Daenerys, ignorując nawoływania zjaw, przeszła do właściwej komnaty audiencyjnej, gdzie znajdowała się prawdziwa rada czarodziejów. Przedstawiała ona widok dalece mniej ponętny niż poprzednie grono: zasuszone trupy oraz wielkie, zgniłe serce w kolorze indygo. Pytanie zadane czarnoksiężnikom przez księżniczkę dotyczyło właśnie doświadczonych wizji:

— Przyszłam tu po dar prawdy — oznajmiła Dany. — To, co widziałam w długim korytarzu... czy to były prawdziwe wizje, czy kłamstwa? Przeszłość czy przyszłość? I co to wszystko znaczy? [...] *...trzy głowy ma smok... [...] trzy ognie musisz zapalić... jeden dla życia i jeden dla śmierci i jeden dla miłości... [...] na trzech wierzchołkach musisz pojechać... na jednym do łoża i na jednym do strachu i na jednym do miłości... [...] trzy zdrady cię spotkają... jedna za krew i jedna za złoto i jedna z miłości* [wykursywienie oryginalne] (Martin 2012: 713).

Omawiana wizja ma podwójny charakter – retrospekcyjny i profetyczny, dotyczy przeszłości i przyszłości Daenerys Targaryen<sup>9</sup>. Ostatnia próba polega bowiem na zwyciężeniu obrazów przeszłości, które księżniczka pragnęła zrozumieć, a ukazały się jej w postaci widm otaczających ją ze wszystkich stron. Widziała wśród nich Viserysa oblewanego płynnym złotem, Rhaegara, ginącego

<sup>8</sup> Było to jednak złudzenie wytworzone przez czary qartheńskich magów, gdyż Dom Nieśmiertelnych widziany z zewnątrz nie posiadał żadnych baszt.

<sup>9</sup> Podczas gdy trzy ognie następczą trudności interpretacyjnych, trzy wierzchołce i zdrady umożliwiają postawienie pewniejszych hipotez. Rumaki mogą odnosić się w sensie alegorycznym do ludzi albo w sensie dosłownym do zwierząt. Pierwszym wierzchołcem może być kochanek Daenerys, Daario albo jej niekochany drugi mąż Hizdahrzo Loraq, drugim zapewne jej trudny do okiełznania smok Drogon, a trzecim „jej słońce i gwiazdy”, khal Drogo (Asoiaf.westeros.org 2014: post 1-16). Z kolei zdrada za krew to być może zemsta Mirri Maz Duur, a za złoto – zdrada jej najwierniejszego sługi, ser Joraha Mormonta. Zdrada z miłości również może odnosić się do ser Joraha albo też do innej osoby, jeszcze niezna-



w bitwie pod Tridentem oraz Mirri Maz Duur i niewolników z Zatoki Niewolniczej. Pokonując tę ostatnią iluzję, Daenerys dostrzegła, że w rzeczywistości są to zimni nieśmiertelni magowie, którzy chcą ją unicestwić i wyssać jej siły życiowe, potrzebne im do przetrwania.

Ostatecznie księżniczkę ocalił jej smok Drogon, pałac i spopielając wszystko, co znajdowało się w komnacie, a tym samym umożliwiając Daenerys opuszczenie Domu Nieśmiertelnych. Nieczyste intencje qartheńskich magów potwierdza również zachowanie Pyata Pree, który – widząc wybiegającą bohaterkę – chciał uśmiercić ją przy użyciu noża. Ponownie przeciwdziałał temu czynowi smok, a także ser Jorah i towarzysze (Martin 2012: 713-715).

Przyjęta przez George'a Martina koncepcja topograficzna i chronologiczna Domu Nieśmiertelnych wskazuje na inspirację dwoma istotnymi dla historii kultury i literatury ideami, a mianowicie koncepcją labiryntu oraz pałacu pamięci, w świetle których warto uzupełnić dotychczasowy opis o nowe konteksty tej fantastycznej przestrzeni, wykreowanej na potrzeby literackiego cyklu.

## Dom Nieśmiertelnych jako labirynt

Labirynt wymyka się wszelkim próbom semantycznego uporządkowania. Według Małgorzaty Czapigi (2013: 9-24) nie jest ani toposem, ani archetypem, a ujęcie go jako obrazu albo symbolu również nie wyczerpuje wszystkich możliwości interpretacyjnych. Zasadniejszą hipotezą wydaje się potraktowanie go jako wyobrażenia, a zwłaszcza – figury ludzkiego losu. Podobnie czyni Barbara Lewicka (2017: 38-53), omawiając rozwój labiryntu jako figury od starożytności po ponowoczesność.

Termin „labirynt” wywodzi się ze starożytnej greki – *labýrinthos* (λαβύρινθος) – aczkolwiek nie jest znana dokładna etymologia tego pojęcia (Mariotti 2013: 45). Wiadomo jednak, że w starożytności mianem *λαβύρινθος* określano niektóre muszle o spiralnym kształcie, a szczególnie szkielety głowonogów z rzędu łodzików, rodzaju *nautilus*, według klasyfikacji biologicznej Karola Linneusza (Mariotti 2013: 46). Definicji terminu „labirynt” jest wiele – rozpatrywał je, w klasycznej już dla tej problematyki pozycji, włoski uczoney Paolo Santarcangeli (1982). Zgodnie z jego definicją labirynt to: „kręta trasa, na której czasem bez przewodnika łatwo jest zgubić drogę” (Santarcangeli 1982: 41). Podobne wyjaśnienie tego pojęcia przywołał Giovanni Mariotti: „Stosuję tutaj słowo »labirynt«



w szerokim znaczeniu, jako miejsce, gdzie ktoś się gubi lub przynajmniej odnosi takie wrażenie” (Mariotti 2013: 46, przypis 14). Natomiast w *Słowniku Języka Polskiego PWN* widnieje kilka definicji labiryntu, między innymi taka: „w starożytności: budowla o bardzo zawiłym układzie sal i korytarzy; skomplikowany układ dróg, przejść lub pomieszczeń; skomplikowana sytuacja, z której trudno znaleźć wyjście; [...] rysunek lub przyrząd przedstawiający system splecionych dróg, z których tylko jedna prowadzi do celu, stosowany w badaniach eksperymentalnych procesu uczenia się” (Sjp.pwn.pl 2019). Przytoczone wykładnie, chociaż różnie sformułowane, w podobnym stopniu kładą nacisk na istotną cechę labiryntu, niezależną od jego formy i techniki wykonania, a zatem na zawiłość i splecanie jego ścieżek, wśród których łatwo zmylić drogę.

Siedziba qarthęskich magów to figura labiryntu na wielu płaszczyznach. Po pierwsze, wskazuje na iluzoryczny charakter Domu Nieśmiertelnych, który wewnątrz przypominał labirynt o niezliczonej ilości korytarzy i komnat. Łatwo było osobie nieznającej jego topografię zabłądzić i zniknąć na zawsze. Pyat Pree pełnił zatem rolę analogiczną do Ariadny, która pomogła Tezeuszowi (w powieści tożsamego z Danaerys) znaleźć wyjście z labiryntu. Jego pomoc miała jednak charakter mocno ambiwalentny (i odbiegający tym samym od mitologicznego), gdyż oprócz cennych rad udzielonych księżniczce, przekazywał jej także fałszywe wskazówki. Wędrówka Daenerys wewnątrz budowli, podobnie jak u Tezeusza, miała też charakter inicjacyjny (Czapiga 2013: 51) i nie pozostała bez wpływu na jej osobowość: pozwoliła bohaterce dostrzec magiczne wizje związane z historią i możliwą przyszłością Westeros.

Odwołując się do typologii labiryntów sporządzonej przez Paola Santarcangeliego (1982: 42-56), należy stwierdzić, że utkany z magii Dom Nieśmiertelnych miał formę labiryntu celowego, nieregularnego, o wielu rozgałęzieniach, monocentrycznego<sup>10</sup>. Zawierał jeden punkt centralny, który stanowiła komnata Rady Nieśmiertelnych. Wskazówki przekazane Daenerys przez Pyata Pree oznaczałyby, że właściwa droga do centrum odbywała się po spirali, skręconej w prawo i wznosiła się w górę. Dom Nieśmiertelnych był labiryntem iluzorycznym, stworzonym za pomocą magii, który nagiął prawa czasoprze-

<sup>10</sup> Z kolei Umberto Eco (2009), podążając między innym za pracą Santarcangeliego, wyróżnia trzy główne typy labiryntów: (1). Jednokierunkowy, którego przykładem jest słynny labirynt z Knossos; (2). Manierystyczny, tak zwany Irrweg, który zawiera w sobie kilka możliwych dróg do wyboru, natomiast tylko jedna prowadzi do celu (wyjścia); (3). Sieć, w której istnieje możliwość połączenia każdego punktu z wszelkim innym punktem (Eco 2009: 47-51).

strzenne; jego wnętrze nie odpowiadało wyglądowi zewnętrznemu. Budowała magów prezentowała się postronnemu obserwatorowi w postaci długich i niskich ruin, pozbawionych wież oraz okien (Martin 2012: 703), natomiast widziany od wewnątrz Dom Nieśmiertelnych posiadał okna i wieżę, w której znajdowała się komnata audiencyjna, czyli centrum labiryntu.

Kolejnym podkreślanym przez badaczy aspektem labiryntów jest ich empiryczność; bohater osobiście doświadcza kontaktu z nieznaną i groźną dlań przestrzenią: nieujarzmioną, pierwotną, niezbadaną, chtoniczną, stanowiącą antytezę swojskości domu (Głowiński 1994: 129-134). Labirynt to również przestrzeń o charakterze eschatologicznym, w której bytują zmarli. Zejście mitycznego bohatera do labiryntu i wydostanie się zeń symbolizuje jego odrodzenie i zwycięstwo nad śmiercią (Kowalski & Krzak 1989: 70-91). Wszystkie te warunki spełnia Dom Nieśmiertelnych w Qarthu. Jest to przestrzeń wroga, wzbudzająca grozę w Daenerys i jej towarzyszach, nasycona magią. Wędrówka księżniczki przez sale i korytarze iluzorycznej budowli jest podróżą do świata umarłych, którymi okazują się Nieśmiertelni; Daenerys odnosi tam zwycięstwo nad czyhającą nań śmiercią, zaś światło (ogień Drogon) triumfuje nad mrokiem (ciemność korytarzy i upiorność wizji magicznych).

### Dom Nieśmiertelnych jako pałac pamięci

Inspiracją autora cyklu „Pieśni Lodu i Ognia” mogła być również – obok figury labiryntu – idea pałacu pamięci. Jest to jedna z najstarszych metod mnemotechnicznych (rozumianych jako *ars memoriae*, czyli sztuka zapamiętywania, służąca uporządkowaniu i pamięciowemu przyswojeniu pojęć oraz rzeczy), szczególnie przydatna w retoryce, przy układaniu przemów i wystąpień publicznych (Lauer 2004: 23-24). Pojawia się już w grecko-rzymskiej starożytności i zwana była systemem miejsc (*loci*)<sup>11</sup> lub rzymskim pokojem. Warto nadmienić, że w mne-

<sup>11</sup> Dzięki opowieści Cyceronu, zawartej w *De Oratore*, znana jest treść legendy, na podstawie której pierwszeństwo w praktycznym zastosowaniu tej metody mnemotechnicznej przypisuje się Symonidesowi z Keos, greckiemu poecie, żyjącemu na przełomie VI i V wieku p.n.e. (Yates 1977: 14). Symonides, dzięki swojej pamięci, zdołał zidentyfikować personalia uczestników uczyty u Skopasa, którzy zginęli wskutek zawalenia się stropu domostwa gospodarza. Wcześniej bowiem zapamiętał, w jakim porządku i w których miejscach komnaty siedzieli poszczególni uczestnicy. Wykorzystał w swojej metodzie pamięciowej zarówno miejsca (*loci*), jak i umieszczone w nich wyobrażenia (*imagines*; Yates 1977: 13).

motechnice i sztuce pamięci stosuje się ją nadal (Spence 1984; Buzan 2006; Carruthers 2010; 2013). Polega ona na wizualizacji w umyśle wyimaginowanej budowli, wypełnionej miejscami i wyobrażeniami, usytuowanymi według ścisłych reguł. Dzięki tej mentalnej strukturze można w każdej chwili przypomnieć sobie określone pojęcia, słowa, obrazy i przedmioty.

Bardziej szczegółowe informacje na temat konstrukcji pałacu pamięci znajdują się w zachowanym do dziś traktacie *Rhetorica ad Herennium*, napisanym przez nieznanego autora około 86-82 roku p.n.e. Do początków XX wieku autorstwo tego podręcznika retoryki i sztuki wymowy przypisywane było Cynceronowi, lecz obecnie odchodzi się od tego założenia (Yates 1977: 16, 29; Carruthers 2013: 394). Autor *Rhetorica ad Herennium* wyróżnia dwa istotne elementy, które składają się na tę metodę zapamiętywania: miejsca (*loci*) oraz wyobrażenia (*imagines*). Miejsca służą usytuowaniu wyobrażeń wewnątrz mentalnej struktury, która może, ale nie musi, mieć formę architektoniczną (wówczas można mówić o pałacu pamięci). Twórca *Rhetorica ad Herennium* zaleca, aby umieścić miejsca wewnątrz pustej budowli. Należy pamiętać, aby były one jak najbardziej różnorodne i umieszczone w odstępach średniej wielkości. Termin „wyobrażenia” odnosi się do wizerunków, znaków, przedmiotów, które są związane z rzeczą, pojęciem, ideą, którą człowiek w danym momencie pragnie zapamiętać (Yates 1977: 18; Carruthers 2010: 20). Ważne jest, żeby *imagines* posiadały cechy charakterystyczne. Unikalne właściwości wizerunków umożliwiają ich łatwą identyfikację oraz szybkie przypomnienie (*recollectio*) w razie potrzeby.

Porównując klasyczne zasady konstrukcji mentalnych struktur architektonicznych, zawarte w traktacie *Rhetorica ad Herennium*, oraz plan i schemat Domu Nieśmiertelnych w Qarthu, można zauważyć pewne analogie pomiędzy tymi dwiema iluzorycznymi budowlami. Poszczególne komnaty siedziby qartheńskich czarnoksiężników pełniły funkcję miejsc – *loci* – natomiast sceny i wizje, które się w nich rozgrywały, można uznać za odpowiedniki wyobrażeń – *imagines*. Wydarzenia, zaprezentowane w poszczególnych salach, były bardzo wyraziste i namacalne, trudne do wymazania z pamięci. Oddziaływały na zmysły i uczucia Daenerys Targaryen. Co więcej, niosły ze sobą mniej lub bardziej zawoalowane przesłanie. Większość wizji ukazanych księżniczce była ściśle powiązana z historią rodu Targaryenów, a szczególnie z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością Daenerys (dom w Braavos, Aerys II na Żelaznym Tronie, Rhaegar z Elią i małym Aegonem, śmierć Rhaegara pod Tridentem, Mirri Maz Duur, niewolnicy z Zatoki Niewolniczej).

Dom Nieśmiertelnych nie stanowił jednak typowego pałacu pamięci, gdyż celem jego istnienia nie było umożliwienie Danaerys odzyskanie wspomnień, lecz poznanie przeszłości własnej rodziny. Ta nieistniejąca w rzeczywistości świata wewnątrztekstowego budowla była stworzona wyłącznie za pomocą magii i dlatego pełna różnych obrazów, rzeczy, scen oraz wydarzeń, które albo miały miejsce naprawdę, albo nigdy się nie zdarzyły, ewentualnie miały się ziścić w przyszłości. Na poziomie zewnętrznym i pozatekstowym jedynym twórcą koncepcji Domu Nieśmiertelnych jest autor cyklu „Pieśni Lodu i Ognia”, George R.R. Martin, który wykorzystał ten motyw jako okazję do fabularnego przemieszczania się po osi czasu (w postaci wizji, będących konstrukcyjnie retrospekcjami oraz antycypacjami). Natomiast w ramach świata przedstawionego i w warstwie fabularnej magowie z Qarthu za pomocą swoich zdolności magicznych stworzyli iluzję Domu Nieśmiertelnych między innymi po to, aby taka osoba, jak Daenerys Targaryen mogła przejść próbę i dowieść swojego dziedzictwa oraz uzyskać odpowiedzi na interesujące ją zagadnienia. Mieli oni też ukryty cel, chcieli bowiem wykorzystać siły życiowe księżniczki, uwięzić ją wewnątrz pałacu i doprowadzić do jej śmierci (Martin 2012: 714-715). Jej energia pozwoliłaby im na dalsze przetrwanie.

Warto również zwrócić uwagę na kolejną cechę, odróżniającą Dom Nieśmiertelnych od typowego pałacu pamięci. Otóż osoba znajdująca się wewnątrz iluzorycznej siedziby magów i wędrująca przez jej korytarze, nie jest tożsama z twórcą tej wymyślonej konstrukcji, którym w warstwie wewnątrztekstowej są qartheńscy magowie. Zazwyczaj pałac pamięci jest nierozzerwalnie związany z jego kreatorem – tylko on zna rozkład *loci* i *imagines*. Miejsca i wyobrażenia służą tylko potrzebom autora tego wyobrażenia, a osoby postronne nie mają do tej mentalnej struktury dostępu. W tym wypadku Daenerys była odbiorcą wizji magicznej, utworzonej przez magów z Qarthu. Paradoksalnie jednak można uznać, że miała swój udział w tworzeniu tej iluzorycznej konstrukcji. Czytając opisy scen rozgrywających się w obrębie Domu Nieśmiertelnych, można przypuszczać, że w umyśle Daenerys dokonała się internalizacja *loci* i *imagines* wykreowanych przez magów. Sceny, które stanowiły dla niej pułapkę, były bardzo plastyczne i odpowiadały jej wspomnieniom oraz wydarzeniom, które rzeczywiście miały miejsce w przeszłości, i o których słyszała z opowieści. Daenerys, klucząc ścieżkami labiryntu, nieświadomie wywoływała wizje związane nierozzerwalnie z jej rodziną i przeszłością. Jakkolwiek magowie z Qarthu byli potężni, trudno przypuścić, aby tak dobrze znali wnętrze jej domu w Braavos i zachowanie ser Willema Darry’ego, a także mogli zapanować nad niektórymi wizjami o charakterze profetycznym, na przykład wypowiedzią księcia Rhaegara.

## Podsumowanie

Wędrowka Daenerys po Domu Nieśmiertelnych wykraczała poza rzeczywistość wewnątrztekstową świata wykreowanego przez Martina, nie ograniczała się też jedynie do przestrzeni, ale stanowiła również odwołanie do zmienności czasu, wydarzeń przeszłych i przyszłych, a przede wszystkim – była iluzją magiczną. Dom Nieśmiertelnych został wykorzystany przez magów z Qarthu jako narzędzie służące do unicestwienia Targaryenówny pod pozorem przeprowadzenia próby siły jej charakteru oraz obietnicy udzielenia informacji.

Przestrzeń wykreowana w postaci Domu Nieśmiertelnych w Qarthu, zaprezentowana w *Starciu Królów*, stanowi interesujący przykład połączenia idei labiryntu z motywem pałacu pamięci. George R.R. Martin, tworząc własną wizję siedziby qartheńskich magów, wykorzystał na potrzeby cyklu oba wyżej wspomniane elementy, trwale obecne w kulturze światowej. Dzięki temu stworzył mikroświat w obrębie własnego uniwersum, niczym w powieści szkatułkowej – kolejną opowieść (czy raczej opowieści) ukrył wewnątrz innej, znacznie obszerniejszej. Taka konstrukcja narracji umożliwiła pisarzowi wykreowanie scen, pełniących w cyklu funkcję retrospekcji lub antycypacji wobec toczących się w „Pieśni Lodu i Ognia” wydarzeń fabularnych.

W wypadku figury labiryntu, autor „Pieśni Lodu i Ognia” nie wprowadził istotnych zmian, bowiem Dom Nieśmiertelnych jest przykładem niereczywistego i wyobrazonego labiryntu, opartego na iluzji magicznej. Ma cechy charakterystyczne dla niektórych labiryntów, omówionych w typologii Santarcangeliego (1982: 42-56). To przestrzeń nieujarzmiona, obca i wroga wobec Daenerys. Podróż bohaterki przez korytarze i sale Domu Nieśmiertelnych ma również charakter eschatologiczny, staje się zwycięstwem księżniczki nad śmiercią i przygotowaniem do nowego życia (Kowalski & Krzak 1989: 70-91; Głowiński 1994: 129-134; Czapiga 2013: 57). Odstępstwa od tradycyjnych, utrwalonych w kulturze wyobrażeń można natomiast zauważyć w wypadku wykorzystania koncepcji pałacu pamięci. Dom Nieśmiertelnych zawiera miejsca i wyobrażenia dotyczące przeszłości, terażniejszości i przyszłości Daenerys Tarygen powiązane z historią jej rodu. Księżniczka natomiast nie jest autorką tej iluzorycznej struktury, za jej twórców na poziomie wewnątrztekstowym trzeba uznać magów z Qarthu. Jednak wizje i wspomnienia wykreowane przez kogoś innego stały się udziałem protagonistki być może z powodu jej własnej, silnej mocy magicznej. W ten sposób Daenerys nieświadomie stała się współtwórczynią ulotnej koncepcji Domu Nieśmiertelnych.

## Źródła cytowań

- ASOIAF.WESTEROS.ORG (2014), 'The House of the Undying (Visions Explained)', online: <https://asoiaf.westeros.org/index.php?/topic/106656-the-house-of-the-undying-visions-explained/>, [dostęp: 27.12.2019].
- BŁASZKIEWICZ, BARTŁOMIEJ (2014a), 'George R.R. Martin's *A Song of Ice and Fire* and the Narrative Conventions of the Interlaced Romance', w: Bartłomiej Błaszkiwicz (red.), *George R.R. Martin's „A Song of Ice of Fire” and the Medieval Literary Tradition*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 15-48.
- BUZAN, TONY (2006), *Use Your Memory. Understand Your Mind to Improve Your Memory and Mental Power*, Harlow: BBC Active.
- CAŁEK, AGNIESZKA (2016), 'Serial „Gra o tron” i jego literacki pierwowzór – „Pieśń Lodu i Ognia” jako filary opowiadania transmedialnego', *Zeszyty Prasoznawcze*: 1 (59), ss. 64-80.
- CARRUTHERS, MARY (2010), 'How to make a Composition: Memory-Craft in Antiquity and in the Middle Ages', w: Susannah Radstone, Bill Schwarz (red.), *Memory: Histories, Theories, Debates*, New York: Fordham University Press, ss. 15-29.
- CARRUTHERS, MARY (2013), *The Book of Memory. A Study of memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CZAPIGA, MAŁGORZATA (2013), *Labirynt: inicjacja, podróż i zbłądzenie. Figura ludzkiego losu w kulturze europejskiej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- ECO, UMBERTO (2009), *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- FOWLER, REBEKAH M. (2014), 'Sansa's Songs: The Allegory of Medieval Romance in George R.R. Martin's *A Song of Ice an Fire Series*', w: Bartłomiej Błaszkiwicz (red.), *George R.R. Martin's „A Song of Ice of Fire” and the Medieval Literary Tradition*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 71-93.
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ (1994), *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marchott – labirynt*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GLUCKMAN, MAX (1962), 'Les rites de passage', w: Max Gluckman (red.), *Essays on the Ritual of Social Relations*, Manchester: Manchester University Press, ss. 1-52.



- GONTARZ, BEATA, red. (2016), *Kulturowe gry w „Grze o tron”*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- JACOBY, HENRY, red. (2012), *Game of Thrones and Philosophy: Logic Cuts Deeper Than Swords*, New York: Wiley.
- KIERKUŚ-IWANICKA, KRYSZYNA (2001), ‘Dosłowne i przenośne znaczenie podróży – wędrówek w wybranych utworach literatury pięknej’, w: Olga Czerniawska, Barbara Juraś-Krawczyk (red.), *Podróże jako projekt edukacyjny*, Łódź: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej, ss. 166-178.
- KOKOT, JOANNA (2014), ‘The Text and the World. The Convention of Interlacement and its Functions in George R.R. Martin’s *Game of Thrones*’, w: Bartłomiej Błaszkiwicz (red.), *George R.R. Martin’s „A Song of Ice of Fire” and the Medieval Literary Tradition*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 49-69.
- KOWALSKI, KRZYSZTOF, ZYGMUNT KRZAK (1989), *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- KUSEK, MONIKA (2016), ‘Gotycka architektonika labiryntów w polskich powieściach grozy początku XIX wieku’, *Irydion. Literatura – Teatr – Kultura*: 2, ss. 151–170.
- LARRINGTON, CAROLYNE (2016), *Winter is Coming: The Medieval World of Game of Thrones*, London – New York: J.B. Tauris & Co. Ltd.
- LAUER, JANICE M. (2004), *Invention in Rhetoric and Composition*, West Lafayette: Parlor Press.
- LE GUIN, URSULA, SUSAN WOOD, red. (1979), *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York: Putnam.
- LEWICKA, BARBARA (2017), ‘Labirynt – od starożytności do ponowoczesności. Figura uniwersalna’, w: Piotr Skudrzyk, Małgorzata Suchacka, Marek S. Szczepański (red.), *W sieci i matni społecznej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 54-67.
- MARIOTTI, GIOVANNI (2013), ‘De labyrinth en labyrinthe’, w: Franco Maria Ricci (red.), *Labyrinthes*, New York i in.: Rizzoli International Publications Inc., ss. 43-196.
- MARTIN, GEORGE RAYMOND RICHARD (2011), *Taniec ze smokami*, cz. 2, przekł. Michał Jakuszewski, Poznań: Zysk i S-ka.
- MARTIN, GEORGE RAYMOND RICHARD (2012), *Starcie Królów*, przekł. Michał Jakuszewski, Poznań: Zysk i S-ka.
- MARTIN, GEORGE RAYMOND RICHARD, ELIO MIGUEL GARCÍA, LINDA ANTONSSON (2014), *Świat Lodu i Ognia. Nieznana historia Westeros oraz*

- „*Gry o Tron*”, przekł. Michał Jakuszczyński, Poznań: Czwarta Strona Grupa Wydawnictwa Poznańskiego.
- MARYNOWSKA, ANNA (2014), ‘The Cities and Aliens in George RR Martin’s „A Song of Ice and Fire”’, *Maska*: 4 (24), ss. 29-39.
- MASSIE, PASCAL, LAURYN S. MEYER (2014), ‘Bringing Elsewhere Home: A Song of Ice and Fire’s Ethics of Disability’, w: Karl Fulgelso (red.), *Studies in Medievalism*, Vol. XXIII: *Ethics and Medievalism*, Cambridge: Boydell & Brewer, ss. 45-60.
- MENDLESOHN, FARAH (2013), *Rhetorics of Fantasy*, Middletown: Wesleyan University Press.
- MEYER, S. LAURYN (2012), ‘Unsettled Accounts: Corporate Culture and George R.R. Martin’s Fetish Medievalism’, w: Karl Fulgelso (red.), *Studies in Medievalism*, Vol. XXI: *Corporate Medievalism*, Cambridge: Boydell & Brewer, ss. 57-64.
- ROMAN, CHRISTOPHER (2014), ‘The Ethical Movement of Daenerys Targaryen’, w: Karl Fulgelso (red.), *Studies in Medievalism*, XXIII: *Ethics and Medievalism*, Cambridge: Boydell & Brewer, ss. 61-68.
- SANTARCANGELI, PAOLO (1982), *Księga labiryntu*, przekł. Ignacy Bukowski, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- SAPA, MICHAŁ (2016), ‘Tworzenie quasi-średniowiecznego świata w cyklu *Pieśni Lodu i Ognia* G.R.R. Martina’, w: Beata Gontarz (red.), *Kulturowe gry w „Grze o tron”*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 11-28.
- SCHULZKE, MARCUS (2012), ‘Playing the Game of Thrones: Some Lessons from Machiavelli’, w: Henry Jacoby (red.), *Game of Thrones and Philosophy: Logic Cuts Deeper Than Swords*, New York: Wiley, ss. 33-48.
- SJP.PWN.PL (2019), *Labirynt*, online: <http://sjp.pwn.pl/szukaj/labirynt.html>, [dostęp: 27.12.2019].
- SKRZYPNIK, JUSTYNA (2016), ‘Archetypy (nie)kobiecości w uniwersum *Pieśni Lodu i Ognia*’, w: Beata Gontarz (red.), *Kulturowe gry w „Grze o tron”*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 89-120.
- SŁAWIŃSKI, JANUSZ (1978), ‘Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości’, w: Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska (red.), *Przestrzeń i literatura*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 9-22.
- SPENCE, JONATHAN D. (1984), *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York: Viking Penguin.



- STAROWICZ ALEKSANDRA (2017), 'Triumf (anty)rycerza? Gra ze średniowiecznością w *Grze o tron* G.R.R. Martina', w: Teresa Banaś-Korniak, Beata Stuchlik-Surowiak, *Ethos rycerski w kulturze. Tradycje i kontynuacje*, t. 1: *W kręgu średniowiecza*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 96-116.
- SUSKI, ROBERT (2016), 'Opowieści Starej Niani. Piśmienność i literatura oralna w sadze *Pieśni Lodu i Ognia* G.R.R. Martina', *Quaestiones Oralitatis*: 2, ss. 177-205.
- TULMANN, KATHERINE (2012), 'Dany's Encounter with the Wild: Cultural Relativism in *A Game of Thrones*', w: Henry Jacoby (red.), *Game of Thrones and Philosophy: Logic Cuts Deeper Than Swords*, New York: Wiley, ss. 194-204.
- VAN GENNEP, ARNOLD (2006), *Obrzędy przejścia*, przekł. Beata Biały, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- YATES, FRANCES AMELIA (1977), *Sztuka pamięci*, przekł. Witold Radwański, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.



## Podróżowanie we śnie i poza śmierć w powieściach Bernarda Werbera *Tanatonauci* i *Szósty sen*

ANITA CAŁEK

Uniwersytet Jagielloński  
anita.calek@uj.edu.pl

### Wprowadzenie

W mitologii greckiej nieprzypadkowo bratem Hypnosa, boga snu i ojca Morfeusza (odpowiedzialnego za marzenia senne), był Tanatos (Piszczek 1983: 331; 724). Jak w *Panu Tadeuszu*, w którym uczestników zajazdu na dwór w Soplicowie „zwyciężył w końcu sen, brat śmierci” (*Księga ósma*, w. 805), tak i w kulturze od początku łączono ze sobą codzienne doświadczenie snu, traktując je jako pokrewne umieraniu. Trudno się zatem dziwić podobieństwom między literackimi wyobrażeniami podróży po krainie snu oraz śmierci, które w niniejszym rozdziale będą głównym przedmiotem zainteresowania.

„Żeby przejść przez bramę na dnie jeziora, trzeba stanąć między dwoma braćmi: Hypnosem i Tanatosem, tam Morfeusz ukrył swoją najgłębszą jaskinię” – mówi jeden z bohaterów powieści Bernarda Werbera (2018: 348), którego twórczość od niemal trzydziestu lat publikowana jest we Francji i przekładana na wiele języków; jest on autorem obu wybranych do analizy powieści: *Tanatonautów* (*Les thanatonautes*, 1994, polskie wydanie 2009) oraz *Szóstego snu* (*Le sixième sommeil*, 2015, polskie wydanie 2018).

Werber jest autorem bardzo płodnym: do roku 2019 wydał cztery trylogie i dwie dylogie, napisał też sześć jednotomowych powieści, dwie sztuki, trzy utwory eksperymentalne (w tym dwa tomy fikcyjnej *Encyklopedii wiedzy*

względnej i absolutnej<sup>1</sup>, której fragmenty pojawiają się w różnych jego powieściach) oraz dwa tomy opowiadań (Werber 2019: *Livres*). Ten urodzony w Tuluzie pisarz pochodzenia żydowskiego, od wczesnej młodości zajmował się literaturą fantastyczną; z pisaniem związał swe losy, studiując dziennikarstwo w École supérieure de journalisme w Paryżu, a następnie – jako dziennikarz naukowy – współpracując z tygodnikiem „Le Nouvel Observateur” oraz magazynem paryskiego muzeum nauki „Eureka” (*Encyklopedia fantastyki* 2019). Jego powieści rzadko są przedmiotem literaturoznawczych analiz. Wciąż rosnąca popularność pisarza na razie nie przełożyła się na liczbę studiów nad jego tekstami: w Polsce ukazały się nieliczne recenzje (Rotter 2009; Bachorski 2019); w zasadzie pozostaje on zatem pisarzem mało znanym polskiemu odbiorcy<sup>2</sup>, chociaż przekłady jego książek wydawane są regularnie od 2003 roku<sup>3</sup>.

Pisarstwo Werbera nie poddaje się łatwym klasyfikacjom: co prawda krytycy powszechnie twierdzą, że jego utwory lokują się na pograniczu różnych konwencji i dziedzin (Rotter 2009; Bachorski 2019), stanowiąc hybrydy gatunkowe, łączące style (naukowy i literacki) oraz rozmaite formy podawcze (*Encyklopedia fantastyki* 2019), jednak sam autor postrzega swoją twórczość w ramach znacznie szerszych niż tylko fantastyka naukowa:

- <sup>1</sup> Niestety ani wcześniejsze, ani późniejsze wydanie *Encyklopedii wiedzy względnej i absolutnej* nie zostało jeszcze przełożone na język polski (można się jednak zapoznać z cytowanymi w innych dostępnych po polsku powieściach fragmentami tejże).
- <sup>2</sup> Chociaż za granicą powstają już pierwsze prace magisterskie poświęcone jego twórczości (Després 2007; Ruperti 2015; Sebbfolk 2019) oraz pojedyncze interpretacje trylogii poświęconej mrówkom (Millet 2007; Shelomi 2013; Kryvenets 2019), to jednak wciąż Werber pozostaje pisarzem rzadko przywoływanym w rozprawach literaturoznawczych. Annie Sebbfolk zaznacza jednak, że francuski prozaik osiągnął sukces nie tylko we Francji, ale także w takich krajach, jak Korea Południowa czy Rosja („Werber est quand même devenu un auteur à succès, dans des pays tels que la Corée de sud et la Russie sinon en France, mais où qu'il soit dans le monde, il reste ignoré comme auteur d'écofiction”; Sebbfolk 2019: 15). Sama proponuje analizy jego twórczości w perspektywie ekokrytycznej – jako przykłady ekofikcji, dostrzegając obszar dotąd nieanalizowany (Sebbfolk 2019: 15).
- <sup>3</sup> Pierwszym przełożonym na język polski cyklem francuskiego pisarza była *Trylogia mrówek* (*Trilogie des Fourmis*, 1991-1996, polskie wydanie 2003-2008); do roku 2019 czytelnicy mogli poznać w całości także *Trzecią ludzkość* (*Troisième Humanité*, 2012-2014, polskie wydanie 2016-2017), cykl *Anioły* (*Cycle des Anges*, 1994, 2000; polskie wydanie 2009-2010), w którego skład wchodzi omawiana powieść *Tanatonauci*, oraz cykl *Bogowie* (*Cycle des Dieux*, 2004-2007, polskie wydanie 2006-2007, 2015), a także pojedyncze tomy innych serii: *Jutro należy do kotów* (*Demain les chats*, 2005, pol. 2018) czy *Ścisłą tajemnicę* (*L'Ultime Secret*, 2001, polskie wydanie 2003) oraz powieści wydane poza serią – jak *Gwiazdny motyl* (*Le papillon des étoiles*, 2006, polskie wydanie 2009).

Pragnę przechodzić swobodnie między różnymi gatunkami, a później łączyć je w systemy. Zamknięcie się na jeden wybrany styl wydaje się dla mnie zbyt limitujące. Ja nie tworzę science-fiction, a raczej philosophy fiction, ponieważ zależy mi na zmianie mentalności, a nie technologii (Werber & Gardziński 2015: 19)<sup>4</sup>.

W podobny sposób powieści Werbera charakteryzuje Patrick Bergeron (2019: 26), który uznaje, że więcej w nich filozofii niż prawdziwej fantastyki naukowej; wskazuje też, że pisarz sięga do różnych źródeł kulturowych i gatunków literackich (mitologia, fantastyka, thriller, ezoteryzm, powiastka filozoficzna, romans historyczny) oraz tworzy typową dla postmodernizmu przestrzeń gier intertekstualnych. Z kolei Annie Sebbfolk (2019) podkreśla wyjątkowość autora na tle współczesnej literatury francuskiej ze względu na promowane przez niego idee utopijne, stojące w sprzeczności z typowym dla francuskiej fantastyki naukowej dystopijnym ujęciem świata. Dodaje też, że krytykom nie zawsze podoba się nadmierna prostota stylu Werbera, mocno kontrastująca z głównym nurtem literatury francuskiej i charakterystycznym dla niej wyszukaniem sposobem ekspresji<sup>5</sup>. Niektórzy jednak – jak Valerie Susset (2015) – doceniają strategię komunikacyjną autora, uznając ją za świadomy wybór z racji jego doświadczeń zawodowych w roli dziennikarza naukowego: pisarz stawia na dobrą opowieść, która może czegoś odbiorcę nauczyć, kosztem literackiego stylu<sup>6</sup>. Do tych obserwacji warto dodać, iż Werber lubi w powieściach używać dialogów, wprowadzane przez siebie pojęcia, zwłaszcza neologizmy, zawsze definiuje (wykorzystując do tego różne formy podawcze),

<sup>4</sup> Z logiki całokształtu wypowiedzi Werbera wynikałoby, że zdanie po polsku powinno było brzmieć: „Zamknięcie się w ramach jednego wybranego stylu wydaje się mi zbyt ograniczające”, jednak z racji braku dostępu do wersji oryginalnej trudno ostatecznie potwierdzić, czy istotnie nastąpił błąd w przekładzie.

<sup>5</sup> Parafraza własna za: „Werber devient ainsi une voix particulière dans la littérature française, d'un côté parce que sa vision utopique s'oppose aussi bien à la science-fiction française antérieure qu'à la littérature contemporaine, dont tous les deux partagent une vision beaucoup plus dystopique, de l'autre côté parce qu'il présente la nature d'une manière chaleureuse. [...] ce n'est pas seulement dans la science-fiction que Werber se distingue d'autres auteurs français: son choix même de genre va à contre-courant des belles lettres françaises, et son écriture simpliste gagne peu de faveurs chez les critiques fidèles à la tradition d'un style plus sophistiqué”.

<sup>6</sup> Parafraza własna za: „L'ancien journaliste scientifique a toujours revendiqué de privilégier la qualité de l'histoire au style littéraire. Son truc, depuis l'énorme succès remporté avec «Les Fourmis» en 1991, c'est le divertissement scientifique. Et pour lui, «un livre est fait pour apprendre quelque chose». Donc, c'est réussi!”.

a z chwytów literackich korzysta oszczędnie i tylko wówczas, gdy służą one lepszemu budowaniu świata narracji.

Mimo iż pisarz bierze na warsztat rozmaite kwestie, nieraz pozornie dość odległe od siebie, to jednak bliższa analiza jego powieści, zarówno tych autonomicznych, jak i stanowiących ogniwa kolejnych cykli, wskazuje na wyraźne pokrewieństwo idei. Wspólnym mianownikiem pozostaje nauka i jej możliwości oddziaływania na kształt przemian społecznych. Bergeron, charakteryzując zainteresowania omawianego autora, pisze:

Co tak naprawdę bada? Wiedzę absolutną i względną; możliwość zastąpienia Ziemi [jej alternatywą – A.C.]; panowanie nad snem; poznanie poprzednich wcieleń; komunikację międzygatunkową zwierząt; dostępność niewidzialnych światów, a to wszystko wśród wielu innych tematów. Na drugim planie snuje mroczną wizję ludzkości, której przeciwstawia wyobrażenie idealnej społeczności, które niestety często zamienia się w cukierkowo-różową utopię (Bergeron 2019: 26)<sup>7</sup>.

Pomimo różnorodności tematycznej problematykę jego twórczości łączy też nieustanne odwoływanie się do tych samych bohaterów i fragmentów własnych tekstów, które wyznaczają myślowe uniwersum; Bergeron nazywa ten zabieg „łatwo rozpoznawalną »sygnaturą Werbera« [*la »signature Werber« est facilement reconnaissable*]” (Bergeron 2019: 26).

Wśród głównych problemów pojawiających się w utworach francuskiego prozaika temat podróžowania należy do najczęściej podejmowanych. Podróż mrówek rudnic reprezentujących mrowisko w świecie ludzi stają się wątkiem przewodnim *Trylogii mrówek*; w poszukiwaniu nowej Ziemi podróżują także bohaterowie *Gwiezdnego motyla*. Jednak najbardziej nietypowe kreacje podróżników i nowych lądów występują w pierwszym tomie cyklu „anielskiego”, zatytułowanym *Tanatonauci* oraz w jednotomowej powieści *Szósty sen*, dlatego też to właśnie te utwory staną się przedmiotem dalszych rozważań.

Motyw podróżników, którzy poszukują nowych, nieodkrytych lądów, stanowiący temat przewodni obu powieści Werbera, ewokuje trzy główne

<sup>7</sup> Przekład własny za: „Qu'explore-t-il au juste? Le savoir absolu et relatif; une solution de rechange à la Terre; la maîtrise du sommeil; la connaissance des vies antérieures; la communication entre les espèces animales; l'accession à des mondes invisibles, parmi bien d'autres sujets encore. En arrière-plan, il tisse une vision noire de l'humanité à laquelle il oppose le fantasme d'une société idéale qui verse souvent, hélas, dans une utopie rose bonbon”.

modele dyskursu, sięgające po gotowe, zakorzenione kulturowo wzorce, zbudowane na fenomenie wielkich odkryć geograficznych, doświadczeniu kolonizacji oraz mocarstwowej rywalizacji w podbijaniu kosmosu. Wzorce te stanowią poznawczy fundament kształtujący językowe i obrazowe sposoby opisu nowych światów, a równocześnie stoją w jawnej sprzeczności z rzeczywistym charakterem „wędrowek po nieznanach łąkach” podejmowanych przez bohaterów omawianych powieści. Paradoks podróży w *Tanatonautach* i *Szóstym śnie* polega bowiem przede wszystkim na tym, że bohaterowie nie przemieszczają się w przestrzeni ani w czasie, lecz doświadczają odmiennych stanów świadomości.

### Podróże po nieznanach terytoriach: mapowanie kontynentu zmarłych

Tanatonautyka ufundowana jest na przeżywaniu stanów z pogranicza życia i śmierci (*Near Death Experience*, NDE<sup>8</sup>), wzmocnionych odpowiednio dobranymi środkami farmakologicznymi pozwalającymi na przedłużenie trwania stanów klinicznego przebywania „pomiędzy” światem żywych i umarłych. Odwołanie do szeroko obecnych w świadomości kulturowej wyobrażeń owej granicy, takich jak, przykładowo, „życie po życiu” czy „pójście tunelem w stronę światła” odsyła czytelnika do wiedzy pozatekstowej, indeksowanej jednakże

<sup>8</sup> Powiązanie z tym modnym tematem wyrażone jest w powieści wprost, chociaż opatrzone ironicznym komentarzem: „Każdy wiedział doskonale, czym jest NDE. Było to bardzo modne w swoim czasie. Wydano też kilka bestsellerów na ten temat, o czym pisano w wielu czasopismach i reklamowano na okładkach. [...] Czyżby Raoul wierzył w podobne bajki? Rozłożył przede mną kilka wycinków z gazet i ukłękliśmy, by się im lepiej przyjrzeć. Te fragmenty nie zostały wycięte z pism uznawanych za poważne albo za takie, które starannie dobierają informacje. Tytuły napisane wielkimi grubymi literami od razu jasno stawiały sprawę: »Podróż poza granice śmierci«, »Świadectwo po śpiączce«, »Życie po życiu«, »Wróciłem stamtąd i polubiłem to«, »Śmierć i co dalej...« (Werber 2009: 47-48), [Tout le monde savait ce qu'étaient les NDE. Elles avaient été très à la mode, un moment. Il y avait eu plusieurs bestsellers sur ce thème. Des hebdomadaires les avaient mises en couverture. Et puis, comme toutes les modes, celle-là aussi avait fini par s'estomper. Après tout, on ne disposait d'aucune preuve, d'aucun indice tangible, juste de quelques jolies histoires recueillies de bric et de broc. Raoul croirait-il à pareilles fables? Il étala devant moi plusieurs coupures de journaux et nous nous agenouillâmes pour mieux les examiner. Ces extraits n'étaient pas tirés de magazines réputés pour leur sérieux ou la rigueur de leurs enquêtes. Des titres en caractères gras et baveux annonçaient la couleur : »Voyage au-delà de la mort«, »Témoignage d'après-coma«, »La vie après la vie«, »J'en suis revenu et j'aime ça«, »La mort et puis après«] (Werber 1994: 39).

jako niewiarygodna lub pozanaukowa (metafizyka, wierzenia, spekulacje filozoficzne i wyobrażenia o życiu pozagrobowym powszechnie obecne w kulturze). Z drugiej strony stylizowany na naukowy język opisu, szczegóły na temat używanych substancji oraz obserwacje badawcze wprowadzają kontekst eksperymentu naukowego, który mocno kontrastuje z upowszechnionym, negatywnym obrazem NDE.

Dlatego też w podróż przez kulturę wyrusza najpierw czytelnik, który musi sprawnie poruszać się w całkiem sporym obszarze przywołań tekstów filozoficznych, religijnych i literackich (obecnych w postaci omówień lub parafraz, a nawet cytatów<sup>9</sup>) tworzących encyklopedię wiedzy o świecie tekstowym<sup>10</sup> a równocześnie do spójnej opowieści stylizowanej na „pamiętnik odkrywcy”, wprowadzających polifoniczność oraz wielogatunkowość<sup>11</sup>. Warto przy tej okazji zaznaczyć, że autor świadomie zrywa więzi z kulturowo zakorzenionymi opowieściami o „krajnie zmarłych”, umiejscawiając ją w niedostępnej dla człowieka przestrzeni fizycznej (czarna dziura znajdująca się w centrum galaktyki) i równocześnie dając do niej dostęp poprzez podróż duszy w innym, metafizycznym wymiarze, który znosi wszystkie ograniczenia czasoprzestrzenne<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Cytaty te funkcjonują niemal autonomicznie w postaci przeplatających narrację pamiętnikarską mini-rozdziłów pozbawionych komentarza; jedynym sposobem ich włączenia w fabułę jest sugestia, iż cytowane są one za fikcyjną pracą ojca jednego z głównych bohaterów powieści, Francisa Razorbaka, zatytułowaną *Śmierć, ta nieznaną* (Werber 2009).

<sup>10</sup> Chodzi o encyklopedię w sensie używanym przez Umberta Eco (1994) i poszerzonym przez Richarda Saint-Gelais (1999), do którego odwoływał się Krzysztof M. Maj (2015). Zagadnienie to w odniesieniu do *Trylogii mrówek* analizuje Elaine Després (2007).

<sup>11</sup> Pojawiają się zatem fikcyjne cytaty ze słownika, podręcznika szkolnego, notatek badawczych, kartoteki policyjnej, reklamy, cytowane są też przeglądy prasy; obok nich mini-rozdziały tworzą sparafrazowane fragmenty mitów (pozbawione jednak dokładniejszych odsyłaczy poza ogólnym określeniem geograficznym typu „mitologia mezopotamska” czy „lapońska”) oraz fragmenty różnych dzieł świata pozatekstowego (Werber 2009). O wadze kategorii literatury skonstruowanej dla budowania światów w fantastyce pisałam więcej przy okazji omawiania tematu bibliotek widmowych (Całek 2018).

<sup>12</sup> Ten zabieg wprowadza do powieści kolejne dwie dziedziny, czyli fizykę i astronomię, a równocześnie pozwala pisarzowi uniknąć wykorzystania dotychczasowego, archetypowego obrazu podziemnego „świata zmarłych”, zastępując go zlokalizowanym w przestrzeni kosmicznej „niebem” (Werber 2009: 287). Równocześnie umiejscowienie obszaru dotąd traktowanego metaforycznie lub metafizycznie pozwala na snucie rozważań na temat istoty pośmiertnej egzystencji i hipotezy reinkarnacji oderwanych od istniejących dyskursów kulturowych i religijnych. Podobnie zresztą czyni Werber w wypadku kreowania świata snu, nie wykorzystując tradycji oniryzmu (ani w aspekcie literackim, ani też kulturowym), a nawet rezygnując z tekstowych nawiązań do snienia i snu w literaturze lub kulturze; tym razem paradygmatem rozważań stylizowanych na naukowe staje się psychologia (z psy-



Wraz z rozwojem fabuły w „podróż świadomości” ruszają tytułowi tanatonauci, czyli pionierzy odkrywający topografię krainy śmierci: rezultatem kolejnych udanych eksperymentów jest tworzona kraina po krainie mapa kontynentu zmarłych (Werber 2009: 164). Szkicowany po powrocie każdego podróżnika (a raczej odzyskaniu przez niego pełnej świadomości po doświadczeniu śmierci klinicznej) kolejny fragment mapy Ostatecznego Kontynentu dzieli terytorium na część już odkrytą oraz obszar nazwany *Terra incognita*, ograniczony przerywaną linią określaną jako „bariera komatyczna” (zwana inaczej „barierą śmierci” lub „Moch”); jest nią: „Granica, której nie można na razie pokonać, nie narażając się na niebezpieczeństwo. Teraz, kiedy już mamy zarys tej mapy, możemy sobie także postawić cel, jakim jest przekroczenie tej linii” (Werber 2009: 170).

Jean Bresson, kolejny z tanatonautów, do eksploracji Ostatecznego Kontynentu wprowadza ład i porządek:

Jean Bresson był prawdziwym profesjonalistą. Z dużą dokładnością wskazywał na mapie strefę, w którą celował, a potem wykonywał bardzo dokładne rysunki tego, co zaobserwował. [...] Jean Bresson był precyzyjny i metodyczny. Krok po kroku, rygorystycznie i z pełną dyscypliną posuwał się coraz dalej na kontynencie umarłych. Odmówił udzielania jakichkolwiek wywiadów dla prasy. Zrezygnował z życia prywatnego, żeby całkowicie poświęcić się działalności zawodowej. Każdego dnia zapisywał postępy w zeszytach i z małym kalkulatorem w ręce wyznaczał rozsądny cel na dzień następny [...]. — Jutro dojdę do poziomu „koma plus dwadzieścia minut” (Werber 2009: 215-216, 218)<sup>13</sup>.

W wyniku eksplorowania Ostatecznego Kontynentu okazuje się, że śmierć nie kończy istnienia duszy, lecz staje się początkiem długotrwałego procesu, dro-

choanalizą włącznie), neurobiologia i antropologia.

<sup>13</sup> Przekład Oskara Hedemanna za: „Jean Bresson était un vrai professionnel. Il indiquait sur la carte très précisément la zone qu'il visait puis nous rapportait des croquis extrêmement précis de ses observations. [...] Jean Bresson était méticuleux et méthodique. Pas à pas, avec rigueur et discipline, il progressait sur le continent des morts. Il refusait toute interview à la presse. Il avait renoncé à toute vie sentimentale pour se consacrer uniquement à ses activités professionnelles. Chaque jour, il consignait ses progrès dans un cahier, et avec une petite calculette décidait d'un objectif raisonnable pour le lendemain” (Werber 1994: 181-182, 184). Polski przekład pierwszego z fragmentów jest niedokładny: „Profesjonal” w tym kontekście oznacza „zawodowca” („profesjonalista” wydaje się określeniem nazbyt szerokim), „rapporter” nie oznacza „wykonywać”, lecz „raportować / składać raport” lub „przynosić”, a „croquis” to „szkice”, a nie „rysunki”.

gą do pokonania, podzieloną na siedem etapów, pełną wyzwań i prób, których szczęśliwe przejście doprowadza duszę na sąd, w wyniku którego albo kończy ona definitywnie dotychczasowy byt, albo też rozpoczyna nowy w kolejnym wcieleniu. Zmiany perspektywy narracyjnej (relacje kolejnych tanatonautów, opis podróży samego Michaela, który przeżywa śmierć kliniczną, by jak Orfeusz sprowadzić z zaświatów swoją Eurydykę, czyli Rose) uzupełniony zostaje o fragment podręcznika historii, w którym już bez narracyjnego komentarza – jako fakty – zostają podane dane topograficzne i szczegóły podsumowujące charakterystykę i specyfikę każdego z miejsc (metaforycznie ujmowanych jako „nieba” ze względu na symboliczną liczbę siedem), przez które trzeba przejść.

Pierwsze z terytoriów (niebieskie) przyciąga dusze i zachęca do dalszej drogi, co skutkuje przerwaniem więzi między duszą a ciałem (upostaciowionej za pomocą srebrnej pępowiny; jej zerwanie oznacza definitywną śmierć). Drugie terytorium (czarne) to obszar konfrontacji z traumatycznymi wspomnieniami; aby sobie poradzić, należy zrozumieć przeszłość i stawić czoło konsekwencjom swoich czynów. Trzecie miejsce (czerwone) pozwala zwizualizować fantazje seksualne i wypierane pragnienia; celem jest pogodzenie się z tymi wyobrażeniami i zdystansowanie do nich. Od czwartego terytorium wyzwania mają inny charakter: to walka z czasem (kolor pomarańczowy), która przybiera symboliczny kształt kolejki dusz ciągnącej się w nieskończoność; uwolnienie się wymaga rezygnacji z pośpiechu, wyzwolenia od presji oraz zgody na trwanie w bezruchu. Piąte terytorium, w kolorze żółtym, jest miejscem wiedzy absolutnej i odkrycia sensu każdej egzystencji; wyzwanie polega na uzyskaniu wolności od pragnienia, by wszystko poznać i zrozumieć. Terytorium kolejne (zielone) to konfrontacja z niezwykłym pięknem, w świetle którego wszystko inne wydaje się brzydkie, a najbardziej – dusza dla samej siebie; konfrontacja z własną niedoskonałością kończy się akceptacją siebie. Celem wędrówki jest jednak terytorium siódme w kolorze białym, na którego terenie znajduje się „światlista góra Sądu Ostatecznego”; tu odbywa się ważenie zasług i błędów, które decyduje o dalszych losach duszy (Werber 2009: 480-483).

Tym samym topografia kontynentu śmierci odzwierciedla los umarłych: ich wędrówka metaforycznie wyraża szereg przeszkód do pokonania na drodze ku coraz większej dojrzałości: osiągnęte etapy rozwoju wewnętrznego uobecniają kolejne miejsca, czyli „nieba”, do których wchodzi dusza, pokonując trasę w zaświatach. Każde „niebo” umiejscowione jest w określonym punkcie tej drogi, zajmuje przestrzeń, którą należy bezpiecznie przebyć, mimo iż charakter prób nie wymaga konkretnej lokalizacji, dusza walczy bowiem z samą sobą i konsekwencjami własnych błędów oraz wad, podlega pokusom (rozkoszy, absolutnego piękna, pełnej

wiedzy i zrozumienia). W ten sposób podróż po zaświatach zyskuje sens figuratywny, stając się odbiciem egzystencji ziemskiej, chociaż już na innym poziomie.

### Podróże we śnie i w czasie: onironautyka

*Szósty sen* wprowadza z kolei koncept podróży nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie, oczywiście pozostawiając w mocy wyjściowy paradoks: bohater przemieszcza się w przestrzeni onirycznej, powiązanej z paradoksalną fazą snu (podczas której tworzą się marzenia senne), chociaż jego ciało pozostaje w miejscu. Różnica między onironautą a tanatonautą jest jednak zasadnicza: tym pierwszym może stać się każdy, ćwicząc świadomy sen i wykorzystując naturalny rytm dobowy organizmu, natomiast przygody drugiego podróżnika niosą ze sobą ryzyko śmierci i są efektem działania szeregu substancji chemicznych, wywołujących stan NDE.

Edukację onironautyczną czytelnik poznaje z perspektywy głównego bohatera powieści Jacquesa Kleina. Kiedy był w wieku szkolnym, jego matka Caroline, specjalistka w zakresie neurofizjologii i zaburzeń snu, nauczyła Jacquesa świadomie pokonywać poszczególne fazy zasypiania i docierać do wyobrażonej Wyspy Różowego Piasku (*l'île de Sable rose*), stanowiącej „miejsce bezpieczne” i stabilny punkt docelowy marzeń sennych (Werber 2018: 24-25; 29; 54-55). To przy tej okazji pojawia się pierwszy raz w fabule ujęcie snu jako „innego świata”, w który matka wprowadza syna:

— „Innego świata”?

— Tego, w który zagłębiasz się co wieczór.

Jacques zamknął oczy na kilka sekund, a kiedy znów je otworzył, matka ciągnęła swe wyjaśnienia.

— Po zanurzeniu się w wodzie trzeba oddalić się od powierzchni. [...] Gdyby założyć, że sen jest jak wirtualna kąpiel, można porównać zaśnięcie – od momentu, w którym zamykasz oczy – do zanurzenia się w wodzie. [...] Oddychaj głęboko, żeby się rozluźnić, zamknij oczy, zanurzymy się w morzu w pobliżu Wyspy Różowego Piasku (Werber 2018: 28-29)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Przekład Marty Turnau za: „– L'«autre monde» ?

– Celui où tu plonges tous les soirs.

Il referma quelques secondes les yeux et, quand il les eut à nouveau grands ouverts, elle

Jak w *Tanatonautach*, tak i w *Szóstym śnie* sen przedstawiany jest przestrzennie: chociaż zasypianie ma charakter fazowy, który odzwierciedlają zmiany w częstotliwości fal mózgowych, to jednak Caroline, ucząc Jacquesa świadomego śnienia, przedstawia mu zapadanie w sen jako podróż w głąb siebie. Senny bezruch (a nawet paraliż, bo końcowe partie powieści są poświęcone śpiączce, w którą zapada Caroline na skutek wypadku podczas epizodu somnambulizmu) skontrastowany zostaje z wyobrażonym ruchem wertykalnym, a pozorna bezczynność – z aktywnością podejmowaną w marzeniach sennych, traktowanych jako realny odpowiednik czynności na jawie<sup>15</sup>.

Po wielu latach praktykowania świadomego śnienia starszy i młodszy Jacques (postaci dzieli dwadzieścia lat życia i doświadczeń) spotykają się we śnie właśnie na tej wyspie, dzięki czemu starszy Jacques może kilkakrotnie zaingerować w bieg życia młodszego i spowodować zmiany, które wpłyną na wynalezienie w przyszłości metody poruszania się w czasie za pomocą butelki Kleina<sup>16</sup>. Spotkania bohaterów mogą odbywać się wyłącznie w przestrzeni onirycznej, gdyż tylko ona jest w stanie zniwelować efekt przesunięcia w czasie; mechanizm wynalazku, nazwanego przez bohatera ATON (Aczasowy Transport Oniryczny i Naturalny, Werber 2018: 149<sup>17</sup>), zostaje wyjaśniony w odrębnym rozdziale – opisie próby przekroczenia granicy snu do stadium szóstego, nazywanego *Somnus incognitus* (Werber 2018: 348-385). W tym miejscu wiedza naukowa spotyka się z wyobraźnią pisarską; takich miejsc wspólnych jest w tej powieści o wiele więcej, pokazuje ona bowiem

continua son explication.

– Après être entré dans l'eau, il faut s'éloigner de la surface. [...] Si le sommeil est comme une baignade virtuelle, on pourrait comparer l'endormissement, à partir du moment où tu fermes les yeux, à l'entrée dans l'eau. [...] Respire profondément pour te détendre, ferme les paupières, nous allons plonger dans la mer près de l'île de Sable rose" (Werber 2015: 19-20).

<sup>15</sup> Gdy Jacques przebywa w wiosce plemienia Senoi, dowiaduje się, że w społeczności tej odpowiada się również za czyny popełnione we śnie: sen o zranieniu towarzysza w czasie walki powoduje, że trzeba go na jawie przeprosić i ofiarować podarek (Werber 2018: 239).

<sup>16</sup> Jest to trójwymiarowa figura, której wewnątrz płynnie przechodzi w zewnątrz, dlatego ma tylko jedną stronę, w czym podobna jest do wstęgi Möbiusa; kształtem przypomina butelkę z uchem (stąd jej nazwa); jej ilustracja oraz opis stanowi ważny element fabularny *Szóstego snu* (Werber 2018: 45, zdjęcie: 369). O znaczeniu strukturalnym tej figury dla powieści postmodernistycznej pisał Brian McHale (2012: 20-21), omawiając twórczość Alaina Robbe-Grilleta.

<sup>17</sup> Polski przekład zachowuje skrót (ATON), chociaż jego składowe słowa są nieco inne: Ascenseur temporel onirique naturel; gdyby tłumaczyć go dosłownie, brzmiałby raczej: „Naturalna oniryczna winda czasowa” (Werber 2015: 110).

nie tylko rzeczywistość, lecz ekstrapoluje obecne w niej możliwości, co we współczesnych powieściach zaliczanych do konwencji fikcji spekulatywnej jest zjawiskiem powszechnym<sup>18</sup>.

Powieść otwiera i zamyka ta sama wypowiedź matki głównego bohatera, Jacquesa, i lekarki specjalizującej się w zakresie zaburzeń snu, tworząc ramę kompozycyjną spinającą w całość wewnętrzną opowieść o onironautyce. Wypowiedź początkowa ma charakter manifestu naukowego i wygłaszana jest do syna oraz jego partnerki; jej powtórzenie na końcu ma już formę cytatu i przytoczone zostaje bez fabularnego uzasadnienia; może być interpretowane jako wspomnienie Jacquesa Kleina (na co wskazywałby bezpośredni kontekst) lub autonomiczna całość kompozycyjna (tworzy bowiem odrębny rozdział o numerze siedemdziesiąt siedem; Werber 2018: 386). Wypowiedziane w pierwszym rozdziale słowa stają się ważne dla zrozumienia konceptu „krajiny snu”:

Świat snu to nowy kontynent wymagający odkrycia, równoległy wszechświat pełen skarbów, które zasługują na to, aby je wydobyć i wykorzystać. Kiedyś będzie się uczyło dzieci w szkołach, jak dobrze sypiać. Kiedyś na uniwersytecie będzie uczyło się studentów śnić. Pewnego dnia marzenia senne staną się dziełami sztuki oglądanymi przez wszystkich na wielkim ekranie (Werber 2018: 11).

Ich powtórzenie w finale powieści uzyskuje nowy sens, gdyż wszystko, co przewidywała Caroline, realizuje się w powieści: onironauci podróżują po krainie snu, prowadzone są lekcje świadomego śnienia (nazywane „edukacją onironautyczną”, Werber 2018: 33), a syn Jacquesa, Ikar tworzy technologię pozwalającą na wyświetlanie w postaci filmu onirycznych wizji śniącego.

<sup>18</sup> Zagadnienie to z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań jest poboczne i z tego względu nie będzie rozwinięte; warto jednak wspomnieć, że podobnie opisywane są utwory Margaret Atwood (zwłaszcza trylogia *MaddAddam*) oraz niektóre powieści Jacka Dukaja czy Neala Stephensona.

## Rywalizacja odkrywców: pionierzy i konkwistadorzy

Perspektywę geograficznych podbojów Werber czyni jednym z kluczy interpretacyjnych, rozpoczynając *Tanatonautów* od definicji słownikowej<sup>19</sup> oraz fragmentu podręcznika historii dla szkoły podstawowej:

KILKA DAT, KTÓRE WARTO ZAPAMIĘTAĆ:

1492: Pierwszy krok na kontynencie amerykańskim

1969: Pierwszy krok na Księżycu

2062: Pierwszy krok na kontynencie zmarłych

2068: Pierwszy krok na drodze do reinkarnacji (Werber 2009: 9).

Przywołane daty sugerują od początku historyczne i polityczne znaczenie odkrycia nowych terytoriów, nieprzypadkowo więc to polityk musi dokonać pierwszego, językowego przededefiniowania problemu:

— „Cudowny kontynent”? – Jill zmarszczyła brwi. – Dziwne, bo dokładnie takich samych słów użyli pierwsi żeglarze z Europy, gdy odkryli kontynent, na którym się urodziłam: Australię.

— Ale jaki to ma związek? – zapytał, nalewając sobie kieliszek wina.

— Masz za zadanie zbadać nowy kontynent. Powinieneś więc osiągnąć taki sam stan ducha i przyjąć to samo podejście, co odkrywcy w szesnastym wieku. Nie wiedzieli, że istnieje jakiś ląd na wschód od Indonezji. A ci, którzy tak twierdzili, mogli zostać uznani za niegroźnych wariatów [...]. Mówienie o południowych ziemiach było czymś równie dziwnym jak opowieści o kontynencie w zaświatach (Werber 2009: 75-76).

Fabularnym uzasadnieniem dla projektu badań nad życiem po śmierci jest doświadczenie stanu NDE przez prezydenta Francji Jeana Lucindera, który nakazuje swojemu ministrowi nauki Benoît Mercassierowi zorganizowanie ośrodka badawczego. W ten sposób Francuzi, nieobecni podczas wyścigu o podbój Kosmosu, mogą stać się pionierami innej dziedziny, odkrywcami Ostatecznego Kontynentu: w tej perspektywie zmiana myślenia

<sup>19</sup> Brzmi ona następująco: „TANATONAUTA r. m. (z greckiego: *thanatos*, śmierć i *nautes*, żeglarz) badacz śmierci.” (Werber 2009: 9).

o pośmiertnej egzystencji staje się warunkiem brzegowym rozpoczęcia poważnych analiz naukowych nad tym zagadnieniem.

Przejście od wyobrażeń pozanaukowych do wytworzenia wiedzy i technologii pozwalającej odkrywać „kontynent śmierci” umożliwia zmiana języka opisu, co wyjaśnia przyczynę tak licznych cytatów obecnych w powieści: zderzenie religijnego i kulturowego wyobrażenia życia po śmierci odbywa się bowiem na poziomie przywoływanych schematów poznawczych. Zmiana dotyczy najpierw pojęć i wyobrażeń, a dopiero – w konsekwencji – paradygmatów naukowych:

— Wystarczy, że nazwiesz tę swoją krainę umarłych Nową Australią i że zaczniesz myśleć jak odkrywca. Wyzwanie jest naprawdę godne naszych czasów. Wyobrażasz sobie w trzydziestym pierwszym wieku ludzi, którzy żartować będą w taki oto sposób: „I pomyśleć, że te ciemniaki nie wiedziały kompletnie nic o kontynencie umarłych!”. W roku trzytysięcznym być może będzie rządził prezydent, który spróbuje pójść jeszcze dalej w poszukiwaniach i zechce na przykład cofnąć czas. A minister, któremu powierzona zostanie ta misja, zazdrościć będzie niegdysiejszemu Mercassierowi, któremu zlecono znacznie łatwiejsze zadanie: odwiedzenie krainy umarłych... (Werber 2009: 76-77).

We francuskim oryginale Werber używa określenia *adopter ensuite une mentalité d'explorateur*, które polski tłumacz oddał nie do końca trafnie jako „zaczniesz myśleć jak odkrywca”, gubiąc w przekładzie określenie „mentalność odkrywcy”, czyli całokształt sądów, przekonań i postaw – to o wiele więcej niż tylko zmiana myślenia zaproponowana przez Oskara Hedemanna<sup>20</sup>.

Poszukiwania krainy umarłych (której wyobrażenie jest mocno zakorzenione kulturowo w mitologii i religii, a dodatkowo upostaciowione jako – na przykład – Tartar, Elizjum czy Valhalla) po redefinicji i ujęciu w kategoriach języka pionierów zdobywających nowe lądy i żeglarzy kreślących mapę Nowego Świata doprowadziło do przekształcenia sytuacji wyjściowo przegranej w zadanie możliwe do rozwiązania. Przekodowanie doświadczenia pochodzą-

<sup>20</sup> Wskazuje na to bardzo wyraźnie definicja francuskiego rzeczownika „mentalité”, który oznacza „mentalność”, rozumianą z jednej strony socjologicznie jako „całokształt przekonań i przyzwyczajzeń, które kształtują i kierują myśleniem określonej społeczności i które są wspólne dla każdego jej reprezentanta”, a z drugiej – psychologicznie, jako „stan ducha, dyspozycje [czyli stałe cechy –A.C.] psychologiczne albo moralne” (Le Petit Robert 1993: 1385).

cego z obszaru niemożliwego i niesprawdzalnego (symboliczne ujęcie życia po śmierci) na pojęcia pozwalające ująć wyobrażenie pośmiertnej egzystencji w ramy topograficzne „świata” (wprowadzającego wymiar przestrzenny do początkowo abstrakcyjnego obrazu, takie jak konkretne miejsca, dzielące ich odległości, podział na obszary i inne podobne właściwości) przeddefiniowało zadanie z niemożliwego do spełnienia w ekspedycję, którą można zaplanować i zrealizować na wzór wypraw dawnych odkrywców, których *expressis verbis* przywołała zresztą Jill, małżonka ministra. Pomogła mu ona nie tylko przeformułować problem, ale także zrelatywizować istniejące obiektywnie przeszkody, znów poprzez dobór określeń przekształcając język i sposób mówienia o poszukiwaniu kontynentu śmierci. Projektując reakcję kolejnych pokoleń, nazwała postawę „niewiary w życie po śmierci” dwuznacznym określeniem „zapóźniona” w znaczeniu „nie na czasie”, lecz także „opóźniona w rozwoju” (w domyśle – niespełna rozumu, szalona)<sup>21</sup>. Z perspektywy XXI wieku, w którym toczy się akcja, szalona wydaje się raczej wiara w realne istnienie świata zmarłych.

Także Raoul Razorbak, pomysłodawca badań nad doświadczeniami granicznymi związanymi ze śmiercią, używa podobnych nawiązań do odkryć geograficznych, gdy angażuje do pracy swojego przyjaciela (i głównego bohatera powieści) Michaela Pinsona, który stanie się anestezjologiem ekipy badawczej, odpowiedzialnym za podawanie leków umożliwiających doświadczenie śmierci klinicznej:

— Będziesz się uczył tak samo jak my. Wszyscy razem wkraczamy na nieznaną ziemię. Nie mamy żadnych poprzedników. Jesteśmy jak ci pierwsi ludzie, którzy postawili niegdyś stopę w Ameryce czy Australii. Do nas należy odkrycie „Nowej Australii” i zatknięcie tam naszej flagi! (Werber 2009: 101).

<sup>21</sup> W tym miejscu znów polski tłumacz użył niezbyt trafnego i potocznego wyrażenia „te ciemniaki”, wykorzystując odmianę według paradygmatu nieosobowego dla mocniejszego wyrażenia pogardy, podczas gdy Werber posłużył się pejoratywnym, ale standardowym określeniem osoby zapóźnionej w rozwoju, spóźnionej z czymś lub o przestarzałym sposobie myślenia (Petit Robert 1993: 125). „Zagubiona w przekładzie” dwuznaczność tego określenia osłabia wydźwięk słów bohaterki, która próbuje z perspektywy przyszłości przewartościować postawę wiary / niewiary w życie po śmierci, doceniając tę pierwszą i odbierając jej posmak szaleństwa. Szalona – z perspektywy wieku XXXI – będzie właśnie niewiara w życie po śmierci.



Kwestia języka opisu powraca w narracji wielokrotnie: początkiem werbunku ochotników – pionierów podróży na kontynent umarłych – staje się znalezienie odpowiedniej nazwy dla nich, co ostatecznie udaje się właśnie Raulowi. Akt nadania nazwy nie tylko powołuje do istnienia nową dziedzinę wiedzy, ale kreuje równocześnie jej odpowiednie znaczenie i rangę:

— [...] Ci właśnie panowie są naszymi pilotami w zaświatach. To... hm... — Zastanawiał się przez chwilę, jakby szukał natchnienia. — To... — I nagle twarz mu się rozjaśniła:

— To ta-na-to-nau-ci. Z greckiego, *tanatos*, śmierć i *nautes*, żeglarz. A zatem tanatonauci. Całkiem ładne określenie, prawda? Tanatonauta. [...] A więc słowo z tej samej rodziny co kosmonauta albo astronauta. To określenie będziemy stosować. Wreszcie udało nam się znaleźć odpowiedni termin. Wykorzystujemy tanatonautów, żeby uprawiać ta-na-to-nau-ty-kę.

Teraz wsłuchiwał się z zachwytem w wypowiedane przez siebie słowa.

— W związku z tym nasz hangar jest tanatodromem, ponieważ stąd startują nasi... tanatonauci.

W podziemiach Fleury-Mérogis [jednego z paryskich szpitali – A.C.] narodził się nowy język. Raoul promieniał (Werber 2009: 85).

Chwył, który skupia uwagę czytelnika na samym dyskursie i jego uwarunkowaniach, jest charakterystycznym elementem powieści postmodernistycznej (McHale 2012: 231-250).

W ten sposób pojawia się w narracji drugie ważne pole semantyczne, związane z podbojem Kosmosu. Leksemy *tanatonautyka*, *tanatonauta* i *tanatodrom* to zaledwie początek budowania kolejnej opowieści o zdobywaniu nowych terytoriów; narracja ta łączy kolonizatorskie zapędy Francji z wielkościami fantazmatami jej obywateli oraz pozwala skompensować traumę nieuczestniczenia w wyścigu o palmę pierwszeństwa podczas lądowania na Księżycu (do czego nawiązaniem był także akt zatknięcia flagi, pojawiający się w poprzednim zacytowanym fragmencie powieści). „Maszyna do umierania”, czyli fotel wyposażony w szereg podajników i rurek z substancjami powodującymi śmierć kliniczną, przez Michaela została nazwana *boosterem*: włącznik, który automatycznie uruchamiał dozownik tych środków, spoczywał w dłoni tanatonauty (który sam decydował o momencie jego naciśnięcia<sup>22</sup>),

<sup>22</sup> Michael Pinson w pewnym momencie fabuły, stając wobec oskarżeń o dokonywanie eksperymentów medycznych na więźniach (co oczywiście przywołuje kolejne pole znaczeniowe, powiązane tak z drugą wojną światową i obozami koncentracyjnymi, jak i zjawiskiem

eksperyment nazywano *odlotem*, a poprzedzało go odliczanie – jak w przypadku startu promu kosmicznego (Werber 2009: 101-104; 155).

Félix Kerboz, pierwszy tanatonauta, który powrócił z podróży po zaświatach cały i zdrowy, po wybudzeniu również wypowiada frazę będącą czytelnym nawiązaniem do historii kosmicznych wypraw na Księżyc: „ — Był to malutki krok dla mojej duszy, ale wielki krok dla ludzkości [— *C'est un petit pas pour mon âme, mais un grand pas pour l'humanité*]” (Werber 2009: 163; Werber 1994: 139); nieprzypadkowo też pojawia się ono w tekście kursywą (co niestety nie zostało odzwierciedlone w polskim przekładzie). Innym charakterystycznym cytatem jest ukryta aluzja do kultowej frazy rozpoczynającej każdy odcinek serialu *Star Trek*: „— Prosto przed siebie, wciąż prosto w nieznanne [— *Tout droit, toujours tout droit vers l'inconnu*; podkreślenie – A. C.]” (Werber 2009: 171; Werber 1994: 139); o świadomym nawiązaniu świadczy powtórzenie pojawiające się dwa zdania dalej: „Ruszajmy więc ku Nieznanemu” (Werber 2009: 171), które po francusku brzmi „**En avant vers l'Inconnu** [podkreślenie – A.C.]”. Uchwycenie cytatu możliwe jest tylko poprzez odwołanie się do francuskiej wersji tego zdania:

Espace, frontière de l'infini vers laquelle voyage notre vaisseau spatial. Sa mission de cinq ans: explorer de nouveaux mondes étranges, découvrir de nouvelles vies, d'autres civilisations et au mépris du danger, **avancer vers l'inconnu** [podkreślenie – A.C.] (Guédon 2016)<sup>23</sup>.

Obok semantyki podboju w opisach tanatonautycznych wypraw pojawia się też język procedur naukowych: kontrolowane są warunki eksperymentu, eliminowane czynniki ryzyka, dopracowywane substancje chemiczne. Podróżnika od świata zewnętrznego izoluje szklana bańka; śmierć nazywana jest „wypadkiem”, a odcieleśnienie (czyli stan NDE) następuje „przy dźwiękach muzyki liturgicznej lub sakralnej” odtwarzanej w „najwyższej jakości systemie

współczesnego, nielegalnego eksperymentowania z niezatwierdzonymi farmaceutykami), informuje media: „Wszyscy więźniowie, którzy uczestniczyli w projekcie »Raj«, zgłosili się do nas na ochotnika. Wiedzieli, jakie ryzyko niesie eksperyment i każdy własnoręcznie naciskał guzik, który włączał procedurę odlotu” (Werber 2009: 150).

<sup>23</sup> Francuski przekład tego zdania cytuje Claire Guédon przy okazji świętowania jubileuszu pięćdziesięciolecia emisji pierwszego odcinka serialu *Star Trek* w amerykańskiej telewizji NBC 8 września 1966 roku.

polifonicznego udźwiękowania” (Werber 2009: 273). Wyniki doświadczeń są przekazywane zagranicznym ośrodkom w ramach internalizacji badań. Dołączenie do zespołu astrofizyczki Rose staje się fabularnym pretekstem do wprowadzenia w narrację zagadnień naukowych, takich jak emisja fal radiowych podczas odcieleśniania i ich rejestracja za pomocą oscyloskopu oraz radiotele-skopu (już w przestrzeni) oraz możliwość eksploracji czarnej dziury.

Także *Szósty sen* dostarcza pisarzowi licznych pretekstów do włączania w fabułę utworu informacji o charakterze naukowym. W powieści wyjaśnione zostały fazy snu (wraz z wizualnym przedstawieniem, nazywanym hipnogramem), historia badań nad snem, problem snu świadomego, znaczenie fazy snu paradoksalnego, mechanizm działania leków nasennych (zwłaszcza benzodiazepinów); pojawiły się też własne koncepty autora, stworzone na potrzeby fabuły, takie jak sen akompaniowany (*rêve accompagné*)<sup>24</sup>, dośniewanie (*jubjotage*)<sup>25</sup> czy wiadomość przekazywana we śnie.

Relacją z przebiegu eksperymentu naukowego jest też cały końcowy fragment powieści – od rozdziału siedemdziesiątego – w którym Jacques „podróżuje” do miejsca, z którego nie może wydostać się Caroline, pozostająca w śpiączce (Werber 2018: 348-385). Jego wędrówka wymaga odpowiedniego ekwipunku, w czym *Szósty sen* przypomina *Tanatunautów*: mężczyzna przebywa w plastikowej wannie w kształcie sarkofagu, wypełnionej słoną wodą izolującą onironautę od otoczenia, której temperatura jest regulowana<sup>26</sup>. Wizualiza-

<sup>24</sup> Polega on na śnieniu scenariusza opowiadanego przez osobę towarzyszącą, która wydaje polecenia, prosząc o wizualizację kolejnych elementów: miejsc, osób, wydarzeń. Śniący udziela odpowiedzi, poruszając poziomo gałkami ocznymi: jeden raz na tak, dwa razy na nie (Werber 2018: 46, 53).

<sup>25</sup> „Dośniewanie” opisane jest w powieści jako kontynuowanie snu z dnia poprzedniego lub powrót do własnego snu po jego przerwaniu w fazie snu paradoksalnego (Werber 2018: 60-61). Zaproponowany przez polską tłumaczkę neologizm „dośnienie” dość dobrze oddaje słownikowy status rzeczownika „jubjotage”, który wbrew sugestiom fabularnym nie znajduje się w słownikach języka francuskiego. Dociekliwi czytelnicy francuscy w rozmaitych dyskusjach na forach internetowych nie dochodzą w kwestii samej definicji do spójnych konkluzji; termin można odnaleźć na nielicznych stronach poświęconych ezoteryce i wróżbiarstwu, zatem być może jest używany, ale jego pole znaczeniowe wydaje się niedookreślone. Chociaż w fabule Jacques odnajduje definicję tego pojęcia za pomocą zwykłej wyszukiwarki internetowej, to w rzeczywistości pozatekstowej większość wskazywanych w wyszukiwarce definicji *jubjotage* odsyła właśnie do *Szóstego snu*, co w świetle rozważań McHale’a (2012) nad dominantą ontologiczną w powieści postmodernistycznej wydaje się kolejnym chywytem, charakterystycznym dla współczesnej fantastyki światotwórczej.

<sup>26</sup> Opis ten przypomina nieco badania nad zjawiskiem deprywacji sensorycznej; w polskiej literaturze fenomenem tym interesował się również Stanisław Lem, który opisał takie do-

cja tej podróży możliwa jest za pomocą stworzonego przez Ikara urządzenia o znaczącej nazwie *Dream Catcher*, identycznie jak kamera rejestrującego pojawiające się w mózgu obrazy. Narracja poprowadzona jest najpierw z perspektywy zewnętrznych obserwatorów, którzy dzięki kamerze widzą stadia snu Jacquesa oraz jego przejście do szóstej fazy snu (w stanie głębokiej hipotermii i katalepsji). Następnie perspektywa zostaje zogniskowana na przeżyciach Jacquesa: w jego obrazowaniu szóstej fazy snu jako schodzenia do głębokiej studni (odpowiednika miejsca, w którym mężczyzna wcześniej nurkował z delfinami), przez którą dociera do przestrzeni symbolizującej nieświadomość.

Przywołane wyobrażenie nieświadomości spójne jest z najnowszymi odkryciami neurobiologii i koncepcją umysłu ucieleśnionego (Całek 2019: 176-181), a dodatkowo Werber wykorzystuje przestrzenne ujęcie umysłu do zobrazowania najbardziej wewnętrznej sfery podmiotowości, dzięki której możliwe staje się przemieszczanie w czasie po trajektorii własnego biegu życia (Werber 2018: 356-371). Koncepcja nieświadomości umysłu ucieleśnionego jako miejsca dającego dostęp do najbardziej wewnętrznej prawdy podmiotu o sobie samym, chociaż wynika z założeń psychoanalitycznych teorii znaczenia marzeń sennych, wykracza poza nie w stronę teorii najnowszych, oderwanych od koncepcji Freuda: „Sen jest niczym prezent, który we wszystkim nam pomaga. Wiadomość przekazywana jest nam w formie symboli, alegorii, osobliwych obrazów. Przemawia nieświadomość. A nieświadomość rozumie więcej niż świadomość. Ufaj jej, ufaj swoim snom i nie wierz nikomu, nawet mnie” (Werber 2018: 52).

Drugim wspólnym dla obu powieści polem semantycznym jest kontekst odkryć geograficznych; chociaż w *Szóstym śnie* nawiązań jest mniej, to jednak topograficzne wyobrażenie sfery onirycznej oraz materializowanie drogi do niej pojawia się w postaci ważnych fabularnie wzmianek. Powraca idea „świata dusz”, znana już z *Tanatonautów*, ale są to dusze śniących, które wspólnie tworzą „noosferę”<sup>27</sup>. Obraz snu jako specyficznego uniwersum od-

świadczanie w *Odruchu warunkowym*, piątym rozdziale *Opowieści o pilocie Pirxie* (1968). Taka deprywacja w eksperymencie Werbera umożliwia szybkie przechodzenie faz snu w poszukiwaniu owego tytułowego „szóstego snu”, czyli fazy dotąd nieosiągalnej w doświadczeniach onironautycznych.

<sup>27</sup> „Noosfera” jest terminem zaproponowanym przez Teilharda de Chardin na określenie sfery duchowej; Werber uznaje ją jednak za sferę „zbiorowego umysłu gatunku”, która przypomina

działuje na wyobraźnię i emocje głównego bohatera: „Pasja Caroline jest zaraźliwa, a kiedy mówi o tym kontynencie do zbadania, jego przesywają dreszcze” (Werber 2018: 19); pojawia się też zdanie, że „geografia może czasami odblokować sytuację [*la géographie peut parfois aider à débloquer les choses*]” (Werber 2015: 53). W innym momencie Caroline cytuje swego męża i jego powiedzenie „Większość problemów rozwiązuje geografia”, które następnie komentuje tak: „Kiedy coś nie gra, przede wszystkim nie można siedzieć w miejscu, trzeba podróżować, nabierać dystansu” (Werber 2018: 110).

Bohater określa siebie jako „dziecko żeglarza i pionierki nauki”, mówiąc o pragnieniu badania nowych światów. Ojciec Jacquesa był żeglarzem, zginął w morskiej katastrofie podczas samotnego rejsu, ale jego życie nieustannie inspirowało syna i zachęcało do podejmowania podróży mimo istniejącego ryzyka śmierci. Matka z kolei nazywała siebie Krzysztofem Kolumbem, który chce odkryć nowy kontynent (Werber 2018: 99), a ponieważ w tajemnicy wyjechała na poszukiwania plemienia snów, a następnie sfingowała własną śmierć, to właśnie jej działania miały kluczowe znaczenie dla decyzji porzucenia Paryża i wyruszenia na wyprawę do Malezji. Dzięki naukom tamtejszego plemienia Senoi Jacquesowi udaje się dotrzeć do noosfery i ją zobaczyć:

Jest to swego rodzaju rozległa biała równina, niczym gigantyczna płyta złożona z twarzy o zamkniętych powiekach. Na czole każdej z tych twarzy widnieje mały krzaczek, również biały. Jego liście reprezentują poszczególne sny. O tym wspominała Shambaya: Internet żywych myśli. Można przemierzać noosferę **tak, jak się zwiedza jakiś kraj** [podkreślenie – A.C.]. [...] Wreszcie Jacques opuszcza noosferę i, pod chmurą, odkrywa dusze zmarłych, które chciały włóczyć się po ziemi. Astralna nizina... Trzyma się jednak od nich z daleka, po czym postanawia wynurzyć się ze snu (Werber 2018: 257-258).

Noosferę można zatem przemierzać, „stąpać po białej posadzce” (Werber 2018: 272).

Trzecim równoległe wykorzystywanym w *Szóstym śnie* polem semantycznym jest szeroko rozumiana twórczość: aby mieć piękne sny, należy czytać do-

infosferę oraz „chmurę danych”. „Teilhard de Chardin uważał, że noosfera stanowi zbiorową myśl ludzkości, sumę wszystkich snów i wszystkich wyobraźni” (Werber 2018: 256).

brą literaturę<sup>28</sup>, oglądać dzieła malarskie<sup>29</sup> i słuchać muzyki klasycznej<sup>30</sup> – jednym słowem onironauta byłby równocześnie wszechstronnie wykształconym odbiorcą kultury wysokiej:

— Powieści, poezja, malarstwo i muzyka to najlepsze składniki pozwalające na przygotowanie twoich własnych dań onirycznych – wyjaśniła mu matka. – To „świeże” produkty. Ale nie oglądaj telewizji. To fast food, który sprzyja produkcji „przeżutych” snów o sztucznym smaku, nie wspomaga naturalnej kreatywności ani wycucia estetyki, odwołuje się jedynie do podstawowych emocji. Niech przyświeca ci ta główna zasada: w snach twórz własne filmy, nie odtwarzaj cudzych (Werber 2018: 39).

Celem tej szerokiej kulturowej edukacji są umiejętności światotwórcze: z jednej strony należy doceniać książkowe światy cudze, z drugiej – w snach budować oniryczne światy własne. Wyspa Różowego Piasku jest przykładem takiego wewnętrznego świata, który bohaterowi wydaje się równie realny co dzielnice Paryża czy wyspa zamieszkiwana przez plemię Senoi.

### Pośrednik a konkwistador: integracja *versus* kolonizacja

W podróż, z racji jej ścisłego powiązania z odmiennymi stanami świadomości, bohaterowie Werbera wyruszają samotnie, nawet jeśli łączą siły i poruszają się w grupie. Sytuacja bycia „pomiędzy” światami, niezależnie od ich nieokreślonego statusu ontologicznego, wytwarza zatem specyficzną rolę pośrednika (Greenblatt 2006), w którą każdorazowo wchodzi postać podróżująca do krainy śmierci lub snu. Dzieje się tak dlatego, iż podróżnik Werbera musi porzucić dotychczasowe uniwersum, a przebyte doświadczenie zmienia go raz na zawsze (Całek 2016).

<sup>28</sup> Wśród rekomendacji przygotowanych przez Caroline znalazły się dzieła z różnych epok (między innymi: Rabelais, Jonathan Swift, Edgar Allan Poe, Wiktor Hugo, Charles Baudelaire, Artur Rimbaud) oraz sporo fantastyki takich autorów jak Lewis Carroll, Juliusz Verne, Isaac Asimov czy Philip K. Dick (Werber 2018: 39). W powieści pojawiają się też nawiązania do Herberta George'a Wellsa, cytaty z Edgara Allana Poe'go czy Hermanna Hessego.

<sup>29</sup> Jacques miał zatem oglądać dzieła Hieronima Boscha, Francisca Goi, Rembrandta, Petera Paula Rubensa, Jana Vermeera, Williama Turnera, Johna Martina czy Salvadora Dalego (Werber 2018: 39).

<sup>30</sup> Po literaturze i malarstwie Klein słuchał muzyki Vivaldiego, Mozarta, Beethovena, Griega, Faurégo i Debussy'ego (Werber 2018: 39).

Kontakt z obcym i obcością – a tak przedstawiają się bohaterom Werbera światy snu i śmierci – wymaga, według Greenblatta (2006: 202), „dawania świadectwa”, przez które rozumie on „formę szczególnego i reprezentatywnego widzenia”, której prawdziwość zasadza się na osobistej gwarancji wynikającej z roli naocznego świadka. Należy jednak pamiętać o ograniczonej perspektywie, którą przyjmuje odkrywca: widząc jedynie fragment, „wyobraża sobie resztę w akcie zawłaszczania” (Greenblatt 2006: 203). Dlatego też świadek staje się pośrednikiem, dzięki któremu reprezentacja świata, wytworzona przez niego, jest przenoszona i przekazywana innym, natomiast akt jej wytwarzania powoduje zawsze „odkrycie siebie w innym i innego w sobie” (Greenblatt 2006: 213).

Temat ten w zasadzie nie został szerzej rozwinięty w *Tanatonautach*, jest natomiast ważnym zagadnieniem w wątku *Szóstego snu*, który dotyczy kontaktów Francuzów z przedstawicielami malezyjskiego plemienia Senoi. Małżeństwo Jacquesa i Shambai, symbolicznie wyrażające połączenie zaawansowanej wiedzy technologicznej oraz naukowej zachodnioeuropejskiego społeczeństwa z pokoleniowym doświadczeniem plemiennym, zdobywanym kosztem ofiar<sup>31</sup> i poprzez kolejne etapy wtajemniczenia stanowi nie tylko katalizator rozwoju badań onironautycznych, ale jest też wyrazem etycznego zaangażowania, wejścia w obcą społeczność.

Jacques i Shambaya stają się pośrednikami, gdyż oboje przekraczają granice swoich światów: najpierw czyni to mężczyzna, który odnajduje koczownicze plemię i pomaga mu osiąść na stałe na wykupionej ze środków Caroline samotnej wysepce oraz zaadaptować się do potrzeb turystyki onironautycznej. Rzykuje życie, aby uratować wszystkich przed wspólnym wrogiem, jakim staje się korporacja, pragnąca wybudować na wyspie ośrodek obserwacji delfinów. Rolę pośrednika przyjmuje też Shambaya: znając język francuski, uczy Jacquesa dialektu plemiennego, a następnie jest jego przewodniczką i nauczycielką świadomego snienia. Wreszcie zgadza się razem z Ikarem opuścić wyspę i wyjechać do Francji: oboje odkrywają cywilizację zachodnioeuropejską, której ucieleśnieniem staje się Paryż jako stolica kultury, główny ośrodek przełomowych badań i symbol zwycięstwa oświeconej myśli nad przesądami i zabobonami (za takie uważa Werber wszelkie religie i wyznania, jest to jednak wątek poboczny powieści). Tylko połączenie obu perspektyw – swojej i obcego – gwarantuje

<sup>31</sup> Shambaya zostaje oślepią po to, by mogła całkowicie skoncentrować się na świecie snu jako przedstawicielka swego plemienia odpowiadająca za kultywowanie tradycji przodków.



sukces, czego wyrazem staje się wyciągnięcie matki ze śpiączki w rytm muzyki Antonína Dvořáka i pieśni Senoi (Werber 2018: 377).

Przeciwieństwem pozytywnie wartościowanych postaw Caroline (która jako pierwsza dociera do malezyjskiego plemienia snów) i Jacquesa (który na różne sposoby integruje się z „obcym”, ucząc się języka, żeniąc się z Shambayą, praktykując sny i mieszkając przez wiele lat na wyspie poza Francją) są postawy konkwistadorów zobrazowane w *Tanatonautach*, które wprowadzają do powieściowych rozważań kontekst postkolonialny. Paradygmat podboju, uruchomiony w początkowej fazie badań nad Ostatecznym Kontynentem, odsyła do politycznej wartości eksplorowania nowych ziem: we francuskim prezydentcie budzi się dawny kolonizator, łaknący dla kraju sławy, nowych terytoriów i zwycięstwa w wyścigu o odkrycie Ostatecznego Kontynentu.

Szef państwa wyjaśnił nam, że od tej chwili powinniśmy zdecydowanie przyspieszyć. Uporaliśmy się już przecież ze sceptykami, ale pojawili się nowi przeciwnicy, mianowicie naśladowcy. Rzeczywiście, zazdroszcząc nam sławy, jaką zdobyliśmy, w różnych zakątkach na świecie budowano teraz tanatodromy (Werber 2009: 179).

Skojarzenie z epoką kolonializmu nie jest przypadkowe; o francuskich marzeniach imperialnych mówi prezydent Lucinder na konferencji prasowej zorganizowanej po oficjalnym otwarciu pierwszego francuskiego tanatodromu:

Przywódca państwa wygłosił krótkie przemówienie, gratulując nam dotychczasowych osiągnięć i zachęcając nas, byśmy nadal pozostawali na czele wyścigu o podbój „Ostatecznego Kontynentu”. Stojąc na podium otoczonym bujnymi roślinami, ze smutkiem wymieniał kolonie: Kanadę, Indie, Afrykę Zachodnią, które Francja utraciła tylko dlatego, że nie potrafiła utrzymać swojej przewagi.

— Tym razem pozostaniemy pierwsi – zakończył dobitnie (Werber 2009: 190).

Atmosfera rywalizacji szybko przekształca się w światowy konflikt: najpierw religijny, a następnie polityczny, zakończony „Bitwą o Raj” w roku 2065 pomiędzy dwiema stronami – Koalicją i Przymierzem. Relacja o wojnie, przedstawiona w formie autonomicznego sprawozdania autorstwa fikcyjnego dziennikarza Maxime’a Villaina (Werber 2009: 332-335; 339-342) obrazuje temperaturę sporów politycznych wokół statusu kontynentu zmarłych. Napięcia w środowisku międzynarodowym doprowadzają w końcu do angażowania w spór asasynów i aranżowania zabójstw tanatonautów. Ostatecznie Kontynent



Śmierci – na wzór porządku obowiązującego w świecie pozatekstowym – staje się domeną działań dyplomatycznych i terenem chronionym przez pokojową misję ONZ.

Odkrycie nowego świata, niezależnie od tego, że należy on do zmarłych, wyzwała w ludziach procesy społeczne wymodelowane na wzór zjawisk znanych i powszechnie występujących w świecie pozatekstowym: matka Michaela obok tanatodromu otwiera sklepik z mapami Ostatecznego Kontynentu, sprzedaje zestawy małego tanatonauty, odpowiednie pamiątki i stroje. W zaświaty ruszają także turyści (głównie japońscy ze względu na kulturę czci wobec przodków), osoby uprawiające medytację zen wysyłają na kontynent zmarłych plakaty reklamowe, które ustawia się na trasie dusz. Satyryczne obrazowanie Ostatecznego Kontynentu sprawia, iż świat początkowo metafizyczny przybiera z czasem coraz bardziej realne i znane, a w konsekwencji – groteskowe kształty:

Po coma-coli i LUG [Londyńskie Ubezpieczenia Globalne, które oferowały „bezpieczeństwo we wszystkich wcieleniach” – A.C.] zjawili się touroperatorzy organizujący podróże ektoplazmiczne („Z Air-Zgonem gwarancja podróży w jedną i drugą stronę”), producenci pieluszek („Żeby dobrze się czuć w przyszłej skórce noworodka, stosujcie pamperodloty, pieluchy, które łączą popuszczających starców z przeszłymi popuszczającymi noworodkami”), nabiału („Dzięki jogurtom transit wyruszyście lekko ku naturalnym rajom”), materacy („Materac Wieczny Sen, tajemnica udanych medytacji”), pojawiły się też fotele startowe produkowane przez mojego brata Conrada („Cesarski tron: marzenie każdego umrzyka – katapultą w zaświaty”), grupy rockowe („Muzyka Dead-Stroyów, ekstaza aniołów”), a nawet producenci alkoholu („Lucillius, aperitif tak mocno owocowy, że i serafin by się napił”). [...] Zbliżając się do czarnej dziury Raju można było odnieść wrażenie, że jesteśmy tuż obok wielkiego supermarketu (Werber 2009: 524).

Polski przekład nie oddaje obecnego w tym miejscu lekkiego, żartobliwego stylu oryginału: rymowanych wierszyków reklamowych, fraz zasłyszanych w reklamach radiowych oraz telewizyjnych. Kolonizację terytorialną zastępuje kolonizacja kulturowa, czego najpełniejszym wyrazem staje się zbiór zasad ustanowionych przez Narody Zjednoczone, wydrukowany na billboardzie usytuowanym przy wejściu do Raju (Werber 2009: 540-542).

Sytuację degradacji zmierzającej ku katastrofie porządkuje dopiero anielska interwencja „z góry”, doprowadzająca do śmierci wszystkich bohaterów,

zniszczenia tanatodromu i usunięcia wszelkich wzmianek o tanatonaucy (powieść kończy fragment podręcznika historii, z którego zniknęły dwie daty spośród wymienionych na początku utworu). Następuje zatem postmodernistyczne „wymazanie” wykreowanego wcześniej świata (McHale 2012), którego egzystencja zostaje przekreślona mimo wytworzenia tekstowej, wiarygodnej relacji o nim.

Podsumowanie. Po co Werberowi onironautyka i tanatonaucyka?

Na koniec warto zapytać o sens podróżowania w krainę snów lub na kontynent zmarłych. Fabuły zrealizowane w obu powieściach nie są bowiem specjalnie odkrywcze, znacznie większy potencjał kryją w sobie natomiast wyobrażenia obu światów, przedstawianych za pomocą relacji naocznych świadków, którzy tam podróżowali. Nawet najwięksi krytycy Werbera, którzy zarzucają mu niekonsekwencje fabularne, błędy konstrukcyjne lub też mało rozbudowane wizerunki psychologiczne bohaterów, doceniają moc jego wyobraźni i potencjał idei, rozwijanych w omówionych tu powieściach. Jednak wydaje się, że to tylko pierwsza warstwa tych tekstów. Także wymiar intertekstualny oraz obecne w tej prozie chwytły postmodernistyczne wskazane przez McHale’a (2012): kwestia statusu ontologicznego wytworzonych światów oraz chwyt jego wymazania w zakończeniu, autotematyczne komentarze, wykorzystywanie cytatów z nieistniejących dzieł czy łączenie ze sobą w spójny obraz naukowych faktów i absolutnej fikcji, chociaż realizują ważnej dla Werbera kategorii „gry” (Werber & Schreiber 1998), nie stanowią istoty omawianych powieści.

Najważniejszy, ideowy poziom tych utworów każe stawiać pytania o to, kim staje się człowiek postawiony wobec wyzwań związanych z eksploracją kontynentu zmarłych i krainy snów; którą z ról, wytworzonych przez kulturę w toku historii dziejów, wybierze w kontakcie z obcym światem. Może być odkrywcą i podróżnikiem, może jednak przyjąć postawę konkwistadora i uczynić z eksploracji lukratywny interes, może wreszcie wejść na obcy kontynent, by przemocą przywłaszczać sobie nowy świat, obciążony swoimi zwykłymi błędami i słabościami: egoizmem, okrucieństwem, dbaniem wyłącznie o własne korzyści, chęcią zwycięstwa za wszelką cenę.

Obca przestrzeń odslania przed bohaterami ich najgłębszy wymiar: relację do samego siebie i do Innego; nie ma w niej miejsca ani czasu na fałszywe pozy czy polityczną poprawność. Dlatego też proza Werbera niesie ze sobą

mocne przesłanie etyczne o szacunku dla Innego–obcego, nawet gdy go nie rozumiemy (*Trylogia mrówek*); o konieczności nieustannego budowania interpersonalnych mostów (*Tanatonauci*) i wchodzenia w rolę pośrednika (*Szósty sen*), który w kontakcie z odmienną kulturą przyjmuje postawę otwartą, jest gotów nauczyć się nowego języka, aby być naocznym świadkiem innego świata.

## Źródła cytowań

- BACHORSKI, MACIEJ (2019), 'Szósty sen – do granic świadomości... i dalej [recenzja]', online: <http://dzikabanda.pl/recenzje/ksiazki/szosty-sen-do-granic-swiadomosci-i-dalej-recenzja/>, [dostęp: 27.12.2019].
- BERGERON, PATRICK (2019), 'Bernard Werber, l'explorateur d'idées', *Nuit blanche, magazine littéraire*: 156, ss. 26-29.
- BONAPARTE, NAPOLEÓN (1821), *Oeuvres de Napoléon Bonaparte*, t. 2, Paris: Imprimerie de C.L.F. Panckoucke, online: [https://books.google.pl/books?id=dYawHZq6l\\_wC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pl/books?id=dYawHZq6l_wC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false), [dostęp: 27.12.2019].
- CAŁEK, ANITA (2016), 'Między „swoim” a „obcym”: figura pośrednika w powieściach *Świat Rocannon* Ursuli K. Le Guin i *Pan Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza', *Wielogłos*: 4, ss. 47-67.
- CAŁEK, ANITA (2018), 'Fantastyczne biblioteki widmowe: od fikcyjnych książek do pozatekstowych artefaktów', *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*: 8, ss. 139-155.
- CAŁEK, ANITA (2019), 'Świat wewnętrzny podmiotu i list jako jego reprezentacja', w: *Nowa teoria listu*, Kraków: Księgarnia Akademicka, ss. 173-198.
- DESPRÉS, ELAINE (2007), *Encyclopédie, encyclopédisme et bibliothèque totale: la gestion des savoirs chez Jorge Luis Borges, Isaac Asimov et Bernard Werber* [niepublikowana praca magisterska], online: <https://archipel.uqam.ca/780/>, [dostęp: 27.12.2019].
- ECO, UMBERTO (1994), *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przekł. Piotr Salwa, Warszawa: PIW.
- ENCYKLOPEDIA FANTASTYKI (2019), 'Bernard Werber', online: *Encyklopedia-fantastyki.pl*, [http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Bernard\\_Werber](http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Bernard_Werber), [dostęp: 27.12.2019].
- GREENBLATT, STEPHEN (2006), 'Pośrednik', przekł. Klementyna Karpinowicz, Maria Łukowska, w: *Pisma wybrane*, Krystyna Kujawińska-Courtney (red.), Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 195-253.
- GUÉDON, CLAIRE (2016), 'La série originale Star Trek fête ses cinquante ans', online: *leparisien.fr*, <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/tv/la-serie-originale-star-trek-fete-ses-cinquante-ans-08-09-2016-6104607.php>, [dostęp: 27.12.2019].

- KRYVENETS, IRYNA (2019), 'Spécificité pragmatique et communicative de l'espace conceptuel de la *Trilogie des fourmis* de Bernard Werber', *Scientific Notes of Ostroh Academy National University: Philology Series*: 7, ss. 20-22, online: <https://journals.oa.edu.ua/Philology/article/view/2558/2332>, [dostęp: 27.12.2019].
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2015), *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- MCHALE, BRIAN (2012), *Powieść postmodernistyczna*, przekł. Maciej Płaza, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- MILLET, GILBERT (2007), *Étude sur Les Fourmis de Bernard Werber*, Paris: Ellipses.
- PETIT ROBERT (1993), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Josette Rey-Debove, Alain Rey (opr.), Paris: Dicorobert Inc.
- PISZCZEK, ZDZISŁAW (1983), *Mała encyklopedia kultury antycznej*, Warszawa: PWN.
- ROTTER, ADAM Ł. (2009), 'Werber, Bernard – „Tanatonauci”', online: *Katedra.nast.pl*, <http://katedra.nast.pl/arttykul/4356/Werber-Bernard-Tanatonauci/>, [dostęp: 27.12.2019].
- RUPERTI, SANDY (2015), *Écriture de l'espace et espaces de l'écriture dans la trilogie des dieux par Bernard Werber* [niepublikowana praca magisterska], online: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01291348/document>, [dostęp: 27.12.2019].
- SAINT-GELAIS, RICHARD (1999), 'La science-fiction il la croisée des discours', w: *L'empire du pseudo: modernités de la science-fiction*, Québec: Éditions Nota bene, ss. 135-194.
- SEBBFOLK, ANNIE (2019), *L'union fait la force (géologique): une analyse éco-critique des Fourmis de Bernard Werber*, [niepublikowana praca magisterska], online: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1331221/FULLTEXT01.pdf>, [dostęp: 27.12.2019].
- SHELOMI, MATAN (2013), 'Ants and the Humans Who Love Them: Bernard Werber's *Les Fourmis Trilogy*', *American Entomologist*: 4, ss. 208-213, online: <https://academic.oup.com/ae/article/59/4/208/6744> [dostęp: 27.12.2019].
- SUSSET, VALERIE (2015), 'Rêver utile', *Vosquesmatin.fr*, online: <https://www.vosquesmatin.fr/art-et-culture/2015/11/22/rever-utile>, [dostęp: 27.12.2019].
- WERBER, BERNARD (1994), *Les thanatonautes*, Paris: Éditions Albin Michel.
- WERBER, BERNARD (2009), *Tanatonauci*, przekł. Oskar Hedemann, Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga.

- WERBER, BERNARD (2018), *Szósty sen*, przekł. Marta Turnau, Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga.
- WERBER, BERNARD (2019), *Bernard Werber – site officiel*, online: <http://www.bernardwerber.com/> [dostęp: 27.12.2019].
- WERBER, BERNARD, JEAN-LOUIS SERVAN SCHREIBER (1998), 'Les cerveaux associés', online *Bernardwerber.com*, <http://www.bernardwerber.com/frame.php?dosier=unpeuplus/innerview&page=innerview>, [dostęp: 27.12.2019].
- WERBER, BERNARD, TOMASZ GARDZIŃSKI (2015), 'Człowiek z owadziej perspektywy', *Książki*: 6, s. 19.

# Transhumanistyczna topografia podróży świadomości

BOGUSŁAW OLSZEWSKI

boguslaw.olsz@gmail.com

## Wprowadzenie

Perspektywa śmierci ciała biologicznego i potencjalnej destrukcji osobowości<sup>1</sup> z nim związanej jest nierozzerwalnie wpisana w kondycję gatunku ludzkiego. Jako taka stanowi od tysiącleci obiekt zainteresowania wszystkich, którzy upatrują w niej odpowiedzi na pytania dotyczące kwestii ontologicznych, epistemologicznych czy egzystencjalnych. Pośmiertne trwanie świadomości stanowi tutaj centralne zagadnienie, wokół którego skupiają się systemy religijne, doświadczenia mistycznych wglądów, relacje z pogranicza śmierci i teorie naukowe. Te ostatnie negują z zasady możliwość przetrwania ludzkiej świadomości po przekroczeniu przestrzeni liminalnych rozciągających się pomiędzy tym, co jest uznawane za życie, a tym, co stanowi zaprzeczenie tego stanu. Wśród nich nader interesująco przedstawia się transhumanizm (H+), postrzegany tutaj jako intencjonalne przekraczanie aktualnej kondycji człowieka, wciąż jednak w oparciu o dotychczasowy dorobek naukowy, a zwłaszcza osiągnięcia w dziedzinie nauk przyrodniczych. Jako ruch kulturowy i intelektualny, po-

<sup>1</sup> Na potrzeby niniejszego rozdziału przyjęto definicję osobowości jako zespołu stałych cech psychicznych i wewnętrznych mechanizmów regulujących indywidualne zachowanie człowieka, czyniącego go niepowtarzalnym i odróżniającym od innych ludzi (Pervin 2002: 47-48).

stulujący wykorzystanie nowych, niejednokrotnie wschodzących technologii, „reprezentuje radykalnie nowe podejście w myśleniu o przyszłości, oparte na założeniu, że ludzkość nie stanowi końca naszej ewolucji, ale, raczej, jej początek” (Transhumanism.org 2019). Samo słowo „transhumanizm” jest skrótem od terminu *transitional human*, człowieka przejściowego, i po raz pierwszy zostało użyte w 1927 roku przez Juliana Huxleya, biologa ewolucyjnego, starszego brata pisarza i filozofa Aldousa Huxleya.

Istotnym elementem filozofii transhumanistycznej jest zatem postrzeganie człowieczeństwa jako etapu ewolucji, a nie jej zwięźczenia. Do tego, co pozaludzkie, to znaczy wymykające się ugruntowanemu, wypracowanemu na zasadzie konsensusu i obowiązującemu powszechnie opisowi człowieka jako gatunku, transhumanizm zamierza dotrzeć, podążając symultanicznie w kilku głównych kierunkach. Charakterystyczna dla człowieka zdolność poznawania i oceniania siebie oraz swego otoczenia stanowi tutaj swoisty kompas, zaś technologie i osiągnięcia naukowe wytyczają szlak, po którym etapami ma dążyć – ewoluująca w przyspieszonym tempie – ludzkość. Oznacza to *de facto* jej dalszą emancypację względem środowiska naturalnego, co przy wsparciu technologii ma ostatecznie posiadać dobroczynne skutki dla ekosystemów i tworzących je gatunków oraz przyczynić się do ich dalszej ekspansji.

W procesie przyspieszania ewolucji człowieka mają zostać wykorzystane osiągnięcia z dziedziny „biotechnologii, nanotechnologii, biocybernetyki i technologii informacyjnej, jak również technologie przyszłości, takie jak sztuczna inteligencja czy transfer umysłu” (Borska 2019). Stąd też wśród dziesięciu najważniejszych obszarów związanych z transhumanizmem wymienia się: krionikę, wirtualną rzeczywistość (*virtual reality*, VR), cybernetykę, terapię genową, autonomiczne i samoreplikujące się roboty, nanotechnologię molekularną, inżynierię makroskalową, niebiologiczne nośniki umysłu, sztuczną inteligencję (*artificial intelligence*, AI) i kolonizację przestrzeni kosmicznej. Wszystkie one stanowią narzędzia uwzględniane w procesie antycypacji form dalszego bytowania człowieka jako gatunku i wytyczają główny szlak, po którym porusza się myśl transhumanistyczna. Ewoluuje ona pomimo krytycznych głosów twierdzących, że być może powstanie transczłowiek jako kolejna forma ewolucyjna, ale stechnicyzowana droga do postczłowieka to utopia; czy wbrew bardziej radykalnym ocenom, jak chociażby wyrażona przez Billa Joya z Sun Microsystems, że transhumanizm oznacza zagładę ludzkości, a „robotyka, inżynieria genetyczna i nanotechnologia – stanowią



inne zagrożenie niż technologie, które nadeszły poprzednio. [...] Niekontrolowana samoreplikacja w tych nowszych technologiach powoduje znacznie większe ryzyko: wyrządzenia znacznej szkody w świecie fizycznym [*robotics, genetic engineering, and nanotechnology – pose a different threat than the technologies that have come before. [...] Uncontrolled self-replication in these newer technologies runs a much greater risk: a risk of substantial damage in the physical world*]” (Joy 2000).

Abstrahując od postponowanych zagrożeń, warto przyjrzeć się możliwościom generowanym przez H+ i niektórym implikacjom z nimi związanym. Przełomy technologiczne będą miały kompleksowy charakter i można oczekiwać, że zaawansowanie w dziedzinie sztucznej inteligencji będzie ściśle sprzężone z osiągnięciami na polu inżynierii molekularnej, a urzeczywistnienie kontrowersyjnej idei dotyczącej relokacji świadomości na nośniki niebiologiczne (lub hybrydowe) okaże się nieodłączne od postępów poczynionych na polu AI. Dlatego też warto przedstawić fragment mapy ewolucji w wydaniu H+, odwzorowującej częściowo topografię owej *terra incognita*, po której odbywa się podróż ludzkiej świadomości.

## Psychedeliczna podróż do krainy lodu

Timothy Leary, psycholog, filozof i wpływowa postać amerykańskiego ruchu kontrkulturowego lat sześćdziesiątych jest wymieniany jako jeden z prekursorów transhumanizmu. Jakkolwiek jest on najczęściej postrzegany jako badacz eksperymentujący z użyciem substancji psychoaktywnych<sup>2</sup> (między innymi psylocybiny i LSD-25), to wypada przywołać – jako reprezentatywne dla filozofii H+ – jego koncepcje dotyczące przyszłości gatunku ludzkiego i indywidualnych losów jednostki. Zdaniem tego naukowca, świadomość człowieka jest ulokowana w układzie nerwowym, zaś mózg odgrywa rolę biokomputera zarządzającego rzeczywistością, dekodującego i nawigującego w otaczają-

<sup>2</sup> Zaproponowany termin podany został w wersji oryginalnej, zgodnej z pojęciem wymyślonym przez Humphry'ego Osmonda w korespondencji z Aldousem Huxleyem i oznacza „manifestującą duszę”, psyche – jest ona alternatywna wobec szeroko rozpowszechnionego określenia „psychedeliczny”, jednak zdecydowanie lepiej oddaje intencję twórcy. Ta forma podkreśla związek doświadczenia z duchowym elementem osobowości, wykraczającym poza uwarunkowania psychologiczne. Jest to także widoczne w etymologii: *psychē* [ψυχή] – dusza, *dēloun* [δηλοῦν] – odsłaniać; *psychedelic* – odsłaniający, ujawniający duszę.

cym środowisku. Mózg jako *bio-hardware* (*wet-ware*) może zostać zachowany na trzy sposoby: sklonowany, podtrzymany w komorze kriogenicznej lub transplantowany w inne ciało. Dusza (*neuro-memories*) jest kombinacją kodu genetycznego oraz doświadczeń zgromadzonych w ciągu życia i stanowi swoiste oprogramowanie mózgu (pliki, katalogi, programy oraz personalny system operacyjny).

Jako że reanimacja mózgu nie gwarantuje przywrócenia osobowości, w przyszłości niezbędne stanie się wykonywanie kopii wspomnień i algorytmów genetycznych. Tutaj Leary powraca do swojej fascynacji komputerami: kluczem otwierającym drzwi wieczności ma być digitalizacja świadomości. Według niego ewolucja człowieka odbywa się w ośmiu etapach, tak zwanych obwodach neurologicznych. Z punktu widzenia H+ w tym procesie najistotniejsze są cztery ostatnie obwody: pierwsza połowa odpowiada za biologiczne przetrwanie w kolektywnym otoczeniu społecznym, a kolejne – neurosoma-tyczny, neuroelektryczny, neurogenetyczny i neurokwantowy – są odpowiedzialne za metamorfozę gatunku ludzkiego.

Ekspansja jest immanentną cechą świadomości, a jej istotę stanowi przekraczanie granic ekosystemów w poszukiwaniu nowych warunków sprzyjających rozwojowi inteligencji, pozwalających operować na wyższym poziomie ewolucji. Dlatego też z tego i wielu innych powodów Timothy Leary jest nazywany „prototranshumanistą” *proto-transhumanist* (‘R.U. Sirius’ 2013)<sup>3</sup>, a jak sam pisze: „Generalnym kierunkiem ewolucji jest wyprodukowanie [...] stworzenia zdolnego [...] stworzyć technologię pozwalającą żyć w postziemskich miniświatach, zdekodować fragment DNA odpowiedzialny za starzenie się – tym samym osiągnąć nieśmiertelność i działać w harmonii z nadchodzącymi etapami ewolucji [*The general direction of evolution is to produce [...] creature able to [...] create the technology to leave the planet and live in post-terrestrial mini-worlds, decode the aging sectors of the DNA code – Hus assuring immortality, and act in harmony with stages of evolution to come*]” (Leary 2003: 14).

Kriogenika stanowi najbardziej rozpoznawalny element filozofii H+. Jako technologia stosunkowo najłatwiejsza w implementacji, przynajmniej na pierwszym etapie procesu mającego na celu przygotowanie osób przebywających w stanie kriostazy do późniejszego przywrócenia życia i świadomości, jest

<sup>3</sup> ‘R.U. Sirius’ oznacza skrót od *are you serious* i stanowi pseudonim Kena Goffmana, pod którym tenże pisał.

obecnie z powodzeniem stosowana przez takie organizacje jak ALCOR<sup>4</sup> czy Cryonics Institute (Cryonics.org 2019a), który istnieje od 1976 roku<sup>5</sup>.

Osoba decydująca się na opcję kriogeniczną może zostać zachowana (w zależności od stanu ciała fizycznego) jako kompletny organizm lub w postaci samego mózgu (głowy), postrzeganego formalnie jako siedlisko świadomości. W czterogodzinnym procesie schładzania usuwa się krew, a tkanki zostają nasycone czynnikiem blokującym powstawanie lodu (Wowk, Leidl, Rasch, Mesbah-Karimi, Harris & Fahy 2000: 228-236); cała operacja jest monitorowana przez system komputerowy i refraktometri. Następnie obiekt operacji zostaje schłodzony do temperatury  $-130^{\circ}\text{C}$ , przez co następuje witrifikacja: zamrożenie bez wystąpienia kryształków lodu, mogących zniszczyć strukturę tkanek. Powstaje amorficzny lód, pozwalający umieścić neuropacjenta w naczyniu Dewara wypełnionym ciekłym azotem o temperaturze  $-196^{\circ}\text{C}$ , gdzie będzie oczekiwał na postęp w naukach medycznych i reanimację z przywróceniem nie tylko funkcji biologicznych czy poznawczych, ale też świadomości i osobowości sprzed kriostazy. Kriogenika nie jest bynajmniej odizolowaną czy autonomiczną dziedziną wiedzy, a to „kiedy będziemy w stanie przywracać do życia kriopacjentów, będzie ściśle związane z tym, kiedy rozwiniemy wyrafinowaną molekularną nanotechnologię [*When we will be able to revive a cryo-patient will be strongly related to when we develop sophisticated MNT*]” (Anissimov 2019).

Zanim jednak ciało znajdzie się w stanie, w którym będzie możliwe zastosowanie technologii kriogenicznych, kolejnym rozwiązaniem proponowanym przez transhumanistów jest manipulacja kodem genetycznym. Wprowadzając zmodyfikowany fragment kodu DNA, można będzie nie tylko zarządzać ciałem, na przykład utrzymywać optymalną wagę bez ćwiczeń fizycznych i diety, lecz także docelowo opóźnić procesy starzenia aż do postuluwanego wyeliminowania śmierci.

Poprzez oddziaływanie na kod genetyczny w przyszłości ma zostać osiągnięta tak zwana prędkość uciezkowa długowieczności (*longevity escape velocity*), dzięki której rokrocznie długość ludzkiego życia będzie wzrastać o dwaście miesięcy: projekty tego typu wspiera przede wszystkim Methuselah

<sup>4</sup> ALCOR to amerykański lider w dziedzinie kriogeniki od 1972 roku; pierwsza krioprezervacja została dokonana 16 lipca 1976 roku, obecnie organizacja przechowuje w stanie kriostazy stu siedemdziesięciu czterech neuropacjentów (Alcor.org 2019).

<sup>5</sup> W tej chwili w stanie kriostazy przebywa tam ponad stu trzydziestu neuropacjentów (Cryonics.org 2019b).

Foundation (Mfoundation.org 2019). W tym procesie zostaną znacząco ograniczone lub całkowicie wyeliminowane wszystkie choroby, a zaimplementowane zdolności przystosowawcze pozwolą zamieszkiwać ludziom szeroki obszar ziemskich ekosystemów bez odczuwania negatywnych skutków takich czynników jak temperatura czy wilgotność (oraz podobne). Oddziaływanie genoterapii na organizm ludzki stanie się częścią zabiegów służących przygotowaniu organizmu do bytowania w warunkach zredukowanego lub podwyższonego ciężenia oraz w zmienionym składzie atmosfery, a wszystko to w kontekście przyszłej kolonizacji egzoplanet.

Neurogenetyka przewiduje także odkrycie w umierających komórkach nerwowych enzymu, który pozwoli żyjącym na doświadczenie śmierci bez wpływu na kluczowe funkcje organizmu i stanie się narzędziem pozwalającym na „zbadanie, co się dzieje, kiedy umieramy [*examining what happens when we die*]” (Leary 2003: 32). Komplementarne względem genoterapii są medycyna regeneracyjna i inżynieria tkankowa (Nibib.nih.gov 2019)<sup>6</sup>, które umożliwiają dodatkową modyfikację ciała. Projekt przedłużenia ludzkiego życia wspierają programy badawcze przeznaczone do mapowania mózgu, służące stworzeniu jego szczegółowego modelu funkcjonalnego – takimi przedsięwzięciami są Human Brain Project (Humanbrainproject.eu 2016) i Human Connectome Project (Humanconnectomeproject.org 2019). Wśród zagrożeń ze strony genoterapii wymienia się zbytne położenie nacisku na tworzenie organizmów przydatnych, a nie najlepiej przystosowanych, niepożądane mutacje, zakłócenie naturalnego cyklu ewolucji i ostatecznie zatarcie granicy między zaprojektowanym a „naturalnym” życiem.

Na drodze do osiągnięcia wymienionych celów znajdują się również rezultaty związane ze stymulacją zdolności umysłowych, w tym udoskonalaniem mózgu z pomocą przyszłych technologii *cutting-edge*. Wyrafinowana biotechnologia ma dostarczyć wszelkich narzędzi pozwalających przejść na kolejny etap wspomaganej ewolucji, czyli postczłowieka. Jednak już obecnie Dyrektor Wywiadu Narodowego USA (DNI) James R. Clapper zwrócił uwagę na zagrożenie, jakie dla bezpieczeństwa światowego niesie edytowanie genomu (Gerstein 2016, Clapper 2019). Wykorzystanie tej technologii podwójnego zastosowania przez państwa inne niż zachodnie, „prawdopodobnie zwiększy

<sup>6</sup> Czasopisma poświęcone temu zagadnieniu to „Tissue Engineering” i „Regenerative Medicine” (Nibib.nih.gov 2019).

ryzyko stworzenia potencjalnie szkodliwych czynników lub produktów biologicznych [*probably increases the risk of the creation of potentially harmful biological agents or products*]” (Clapper 2019). Przewidywany wyścig zbrojeń na polu GNR (genetyka, nanotechnologia, robotyka) ma dać odpowiedź na pytanie, czy ludzki gatunek przetrwa własną technologię.

### *Deus ex machina*

Cybernetyka jest obecnie stosunkowo szeroko stosowana w kontekście modyfikacji ciała biologicznego, zwłaszcza w medycynie, na polu której powstało między innymi bioniczne oko (Secondsight.com 2019) oraz zaawansowane protezy (drukują się nie tylko modele stanowiące dokładne odwzorowanie układu kostnego pacjenta, ale i rogówki na potrzeby implantologii) czy nawet inteligentne soczewki kontaktowe sprzężone ze smartfonem (Kleinman 2014)<sup>7</sup>. Tak zmodyfikowany technologicznie organizm można już nazwać cyborgiem (*cybernetics organism*).

Klasyczne ujęcie cyborga jako układu łączącego ciało biologiczne i elektronikę zakładało, że „większość czynności [...] realizować miał poprzez rozwiązania techniki, bez udziału świadomości” (Klichowski 2014: 11). Taki hybrydowy organizm, stanowiący połączenie człowieczeństwa i techniki, miałby intensywniej doświadczać „wolności w odkrywaniu, tworzeniu, myśleniu i odczuwaniu” (Bárd 2012: 9). W nieodległej przyszłości modyfikacje ciała będą dotyczyły nie tylko osób upośledzonych i ofiar wypadków, ale wszystkich, których stać będzie na *hi-endowe* implanty, poszerzające wycinek rzeczywistości dostępny zmysłom, takie jak wzmacniacze słuchu i wzroku, a także sztuczne kości, mięśnie i organy wewnętrzne. Transhumanistyczna wizja świata zawiera w sobie również możliwość modyfikacji mózgu i połączenia go za pomocą wszczepionych interfejsów nie tylko z zewnętrznym komputerem, ale i z globalną siecią telekomunikacyjną. Możliwość partycypowania w hiperrealistycznej cyberprzestrzeni stanowi obietnicę dla wszystkich złąknionych nowych bodźców i oczekujących na przeniesienie do przestrzeni wirtualnej. Przewiduje się, że animacje VR staną się tak zaawansowane, że rozpocznie się proces tworzenia wizualnych środowisk cyfrowych niemal nieodróżnialnych od rze-

7 Nad podobnym rozwiązaniem pracuje Samsung (Williams 2016).

czywistości. W tym kontekście przyszły eksport świadomości do przestrzeni digitalnej nie oznacza jedynie jej zmagazynowania, lecz aktywne bytowanie w zaprojektowanych światach w oczekiwaniu na „przeładowanie” do kolejnego ciała fizycznego lub robota. Tym bardziej, że na tym etapie zaawansowania technologicznego wirtualna rzeczywistość będzie umożliwiać doświadczanie jej za pośrednictwem wszystkich zmysłów, w tym już wkrótce – dotyku (Lindeman 2004: 146-149).

W warstwie poznawczej cybernetyka realizuje się obecnie przede wszystkim w postaci sieci telekomunikacyjnej łączącej ludzkie umysły, prowokując do częściowego przenoszenia się do przestrzeni wirtualnej i wyrażając się w rosnącej podatności na oddziaływanie takich zjawisk, jak awataryzacja, teleobecność czy właśnie telematyczność. Funkcjonuje takie ujęcie, które traktuje całą planetę jako sieć, a ciało jako dane, zaś poszerzona rzeczywistość (*augmentem reality*) stanowi kolejny krok na drodze do totalnej immersji, pozwalając zniwelować granicę wyznaczaną przez zmysły poprzez ulokowanie rzeczywistości wirtualnej w otoczeniu fizycznym. Dzięki tym cyfrowym elementom nabiera ono cech digitalnych oraz perspektywy matematycznej: nieistniejące jako wartość dodana tworzy nową ontologię i nadaje nową jakość poznaniu.

Nanotechnologia molekularna oraz autonomiczne roboty mają stanowić konglomerat z rozwijaną równolegle sztuczną inteligencją (AI). Replikujące się roboty (a także samopowielające się fabryki i systemy) nie wymagają nowych podstaw teoretycznych. Transhumaniści twierdzą, że zostaną one użyte podczas lokalnej ekspansji, umożliwiając przekształcenie niezamieszkanymi dotychczas części globu w sprzyjające życiu habitaty (dno oceanów, pustynie itp.), jak i podczas kolonizacji obszarów pozaziemskich: Księżyc, Marsa i egzoplanet (Nasa.gov 2019). W tej dziedzinie robotyki trwa obecnie istotny i konsekwentny postęp.

Naukowcy z Uniwersytetu w Oslo stworzyli uczącego się robota trzeciej generacji, który może znaleźć zastosowanie w środowiskach niedostępnych dla człowieka. Program komputerowy nie tylko opracowuje optymalny kształt i zasadę działania na podstawie wyjściowych oczekiwań co do jego aktywności, ale drukuje elementy urządzenia w drukarce 3D. W przyszłości będzie on przekazywał systemowi informacje na temat swojej aktywności w celu wyprodukowania jeszcze lepszej wersji, a w przypadku uszkodzenia lub wystąpienia nieoczekiwanych zdarzeń wydrukuje potrzebną część lub kolejnego wyspecjalizowanego robota do zastosowań *ad hoc* (Freitas & Merkle 2004; Vogt 2014).

Innym osiągnięciem w tym obszarze jest metoda opracowana w Computer Science and Artificial Intelligence Lab (MIT) pozwalająca wydrukować robota zawierającego płynne elementy (Barrett 2019). Jest to jednak początek drogi, na której końcu transhumanistyczna refleksja nad rzeczywistością umiejscawia inteligentne, replikujące się maszyny: „Nadchodzące postępy w mocy obliczeniowej wydają się to umożliwić do roku 2030. Kiedy istnieje inteligentny robot, jest już tylko mały krok do powstania całego gatunku – inteligentnych robotów, które mogą tworzyć własne rozwinięte kopie siebie [*The coming advances in computing Power seem to make it possible by 2030. And once an intelligent robot exists, it is only a small step to a robot species – to an intelligent robot that can make evolved copies of itself*]” (Joy 2000).

Przyszłe nanofabryki stworzą makroskalowe obiekty dzięki manipulacjom na poziomie atomowym. Ten aspekt H+ może stać się źródłem wielu zaniechań: jeśli nanotechnologia nadejdzie (Drexler 1986; 2013), nie trzeba będzie zajmować się degradacją otoczenia, ponieważ w pewnym momencie wszystko zostanie przywrócone. Podobnie negatywny wydzźwięk ma potencjalne zastosowanie nanotechnologii przez wojsko lub terrorystów: „oddziałując, na przykład, tylko na pewien obszar geograficzny lub grupę ludzi, którzy są odrębni genetycznie [*affecting, for example, only a certain geographical area or a group of people who are genetically distinct*]” (Joy 2000). Zdaniem Kima Erica Drexlera sztuczne twory nanotechnologii mogą doprowadzić do zaniku ziemskiej biosfery (*graygoo*, czyli tak zwana szara maź i jej warianty). Państwo (jeśli będzie jeszcze istniało jako forma organizacji społecznej), które wdroży nanotechnologię, stanie się bezprecedensową potęgą (Regis 1995); dzięki nanotechnologii olbrzymie postępy poczyni też medycyna (Freitas 1999).

Następnym wyzwaniem, które Joy nazywa „drugim marzeniem robotyki [*a second dream of robotics*]” jest stopniowe zastąpienie ludzkiego organizmu sztucznym, by po przetransferowaniu świadomości na niebiologiczne nośniki uzyskać stan bliski nieśmiertelności. Transhumanistyczne idee zakładają w dużej mierze tożsamość świadomości (umysłu, osobowości) i jej podstawy biologicznej, a mózg jest tutaj ostateczną instancją. Zwiastunem zmiany paradygmatu naukowego jest teoria, zgodnie z którą świadomość konstrytuują zjawiska kwantowe zachodzące w mikrotubulach (Atmanspacher 2019). Podstawowym zagadnieniem pozostaje nie tylko sposób organizacji ludzkiej świadomości, ale przede wszystkim jej przetrwanie w postaci możliwej do odtworzenia wraz z jej konglomeratem konstytuującym osobowość.



Ray Kurzweil (jeden z fundatorów Singularity University) przewiduje, że do 2045 roku stanie się możliwe przeniesienie ludzkiego umysłu do komputera, a do końca XXI wieku biologiczne ciało zostanie zastąpione przez maszynę. W swoim głównym dziele zatytułowanym *The Age of Spiritual Machines* Kurzweil (1999) postawił tezę, że ludzie mogą stać się nieśmiertelni, korzystając z nadchodzących osiągnięć na polu robotyki i AI<sup>8</sup>. Jego zdaniem poprzez zwiększone tempo głębokich przemian faza technologiczna ewolucji osiągnie do 2045 roku punkt osobliwości (*singularity*; Singinst.org 2019), w którym powstanie sztuczna inteligencja przewyższająca ludzką (Kurzweil 2006). Hans Moravec uważa, że w pewnym momencie ewolucji człowiek przekształci się w superinteligentnego robota, niepodlegającego żadnym ograniczeniom (Moravec 1999). Taki byt może stać się bardzo niebezpieczny, nie ma bowiem gwarancji, że po transferze świadomości do maszyny zostanie zachowana osobowość czy człowieczeństwo jako takie. Śmierć, którą Timothy Leary nazywa „deanimacją [*de-animation*]” (Leary, R.U. ‘Sirius’ 1997: 4), została by wówczas odarta z wszelkiej tajemnicy, generując problemy czysto techniczne, chociażby to czy z punktu widzenia transferowanej świadomości zajmowana przestrzeń ma charakter empiryczny, czy kontrempiryczny. Współcześnie trwają intensywne prace nad sztuczną inteligencją (Barrat 2013), a wśród projektów zorientowanych na tę problematykę znajduje się program IBM (Kelly 2016), dotyczący obliczeń poznawczych (*cognitive computing*; Kukwa 2012).

Kolonizacja kosmosu jest – obok kriogeniki – najbardziej rozpoznawalnym elementem transhumanistycznej filozofii. Koncepcja inżynierii makroskalowej zakłada wykonanie pierwszego znaczącego kroku w kierunku zasiedlenia przestrzeni kosmicznej poprzez konstruowanie orbitujących baz czy wysp krążących wokół Słońca (Schmidt & Zubrin 1996).

Idea ekspansji pozaplanetarnej (Savage 1994) posiada długą historię, która zaczyna się wraz z powstaniem literatury *science fiction*. To na jej kanwie pojawiły się takie projekty, jak cylinder O’Neill’a (1989). Sam Gerard O’Neill, fizyk z Uniwersytetu Princeton, we współpracy z NASA Ames Research Center i Stanford University zaproponował w latach siedemdziesiątych budowę olbrzymich orbitujących statków kosmicznych wielkości ziemskich miast, które pełniłyby rolę kolonii kosmicznych. Ponadto sprawdziłyby się jako więzienia

<sup>8</sup> Wstępem do AI jest Watson – system kognitywny wdrożony przez IBM, który wygrał amerykański program quizowy *Jeopardy!* (Research.ibm.com 2019).



lub laboratoria testujące funkcjonalność nowych form stosunków społecznych i systemów politycznych. Ciało ludzkie nie jest przystosowane do warunków panujących w przestrzeni kosmicznej, stąd logiczne wydaje się nie tyle kształtowanie zastanych warunków w celu dostosowania ich do wymagań ludzkiego organizmu (*terraforming*), ile wykorzystanie inżynierii genetycznej do nadania ciała cech przystosowanych do warunków pozaziemskich (*cosmoforming*). Obecnie NASA ogłasza doroczny konkurs na rozwiązania z dziedziny inżynierii wielkoskalowej (Space.nss.org 2019).

Zdaniem Leary'ego ekspansja gatunku ludzkiego w przestrzeni kosmicznej jest najistotniejszym elementem programu realizowanego przez kod DNA, zmierzający do rozprzestrzenienia się poza biosferę. Ponieważ życie organiczne przybyło na Ziemię z przestrzeni kosmicznej (panspermia), posiada w sobie naturalną i immanentną cechę, która determinuje potrzebę dalszej podróży lub powrotu do swojego źródła<sup>9</sup>. Według harwardzkiego psychologa, molekula DNA „może być rozważana jako zminiaturyzowany, bioskomputeryzowany robot organiczny zaprogramowany by ewoluować w optymalnej reakcji na lokalną charakterystykę planetarną [*might be considered a miniaturized, biocomputerized, organic robot, preprogrammed to evolve in optimal reaction to local planetary characteristics*]” (Leary 2003: 14). I dalej: „Kod DNA jest zminiaturyzowaną kapsułą czasu świadomości [*The DNA code is a miniaturized time-capsule of consciousness*]” (Leary 2003: 34), a generowane przez niego komunikaty mogą pochodzić od wyższej inteligencji rezydującej w innym układzie planetarnym. Podstawową przesłanką kolonizacji wszechświata jest rozprzestrzenianie życia na wszelkich sprzyjających temu egzoplanetach, a z pomocą nanotechnologii – na każdym obszarze. Ostatnia wola Timothy'ego Leary'ego, wyrażona wcześniej w książce na temat świadomego umierania: „Zostanę spalony, a część moich popiołów zostanie umieszczona na pokładzie rakiety i wystrzelona w kosmos, gdzie będzie orbitować wokół Ziemi, zanim ulegnie zniszczeniu po ponownym wejściu w atmosferę [*I will be cremated, and a portion of my ashes will be placed aboard a rocketship and blasted off into outer space, where they will orbit the earth before disintegrating upon reentry into the atmosphere*]” (Leary, 'R.U. Sirius' 1997), jest symboliczna w swej wymowie, gdyż tak właśnie się stało.

<sup>9</sup> Podczas pobytu w Folsom Prison Leary wyłożył swój pogląd w tej kwestii, a filozofię tę nazwał S.M.I2.L.E. – „Space Migration, Increased Intelligence, Life Extension”; przesłanką dla opracowania powyższego systemu stał się eksperyment telepatyczny „Starseed Transmission” (Ulrich 2012).

## Podróż poza znane granice człowieczeństwa

Pomijając sugerowany kontrowersyjny czy utopijny charakter przedsięwzięcia H+, by wspomnieć tylko o kwestii przeludnienia i dostępności zasobów – jeśli nie nastąpiłby pozaplanetarny czy postbiologiczny *exodus* w nowe przestrzenie – bardzo istotne pozostaje pytanie, kto miałby skorzystać z dobrodziejstw długowieczności, a jeszcze inne – kto by o tym decydował, zwłaszcza gdy mowa o nieśmiertelności nośnika biologicznego i wszelkich korzyściach oraz obciążeniach z niej wynikających. Ponadto organizm zaprojektowany jako wieczny musiałby funkcjonować w optymalnym przedziale wiekowym przy zachowaniu szczytowej formy psychofizycznej, co sugeruje docelową niemal jednolitą strukturę demograficzną populacji. Być może znajdą się osoby preferujące określony wiek ciała biologicznego, zwłaszcza jeśli jego zewnętrzne atrybuty nie miałyby wpływu na rzeczywistą kondycję psychofizyczną.

Sytuacja skomplikowałaby się jeszcze bardziej, gdyby osiągnięcia transhumanizmu pozwoliły modyfikować organizm w czasie bieżącym, pozwalając doświadczyć w krótkim odstępie czasu dzieciństwa i starości, o zmianach płci i wielokrotnych śmierciach nie wspominając. Ponadto w klasycznym ujęciu wciąż aktualna pozostaje kwestia ekonomii: z uwagi na swoją efektywność postludzie musieliby zarabiać więcej i w krótszym czasie. Podkreśla się, że taka technologia może zostać „zmonopolizowana przez elity jako środek zniewolenia pozostałej części ludzkości na skalę przemysłową [*monopolized by the elite as a way of enslaving the rest of humanity on an industrial scale*]” (Watson 2013).

Transhumanizm w żadnym momencie nie zakłada wprost takiego przewrotu, który zdezwuouwałby znane stosunki społeczne i gospodarkę kapitalistyczną, której jest zresztą logicznym rozwinięciem. Pod warunkiem ich zachowania jako modelu uniwersalnego, wspomagana ewolucja człowieka może wykształcić kastę postludzi, którzy znajdują się na szczycie społecznej hierarchii, a ci, dysponując największymi środkami finansowymi, będą inwestowali w kolejne modyfikacje, aby utrzymać swój dotychczasowy status. Pozostaje także problem dotyczący funkcjonowania niemodyfikowanych ludzi: czym mieliby się zajmować w takim świecie – chyba że ewolucja obejmowałaby demokratycznie wszystkich zainteresowanych, nawet jeśli dokonany przez nich wybór byłby tylko pozorny. To podejście, uznające głównie materialne podstawy świadomości i hierarchię społeczną, wypada określić mianem scjentyzmu, który *de facto* oznacza umieszczenie postczłowieka w ramach dzisiejszego paradygmatu naukowego oraz nastanie rządów technokratów. Ray Kurzweil proponuje, aby

tych, którzy odrzucają cybernetyczne rozszerzenie własnych organizmów lub będą do niego z różnych względów niezdolni, określać jako MOSHs (*Mostly Original Substrate Humans*). Z uwagi na przewidywane zmonopolizowanie wyrafinowanej technologii przez elity, ale i zbędność pracy ludzkiej w środowisku całkowicie przesyconym nanorobotami, MOSHs nie będą już dłużej potrzebni, staną się „bezużytecznym obciążeniem dla systemu [*a useless burden on the system*]” (Joy 2000). Jeśli rządzący będą wystarczająco bezwzględni, mogą zdecydować o eksterminacji niepotrzebnych, niemodyfikowanych ludzi lub o ich stopniowej eliminacji poprzez oddziaływanie psychologiczne w kierunku redukcji populacji i wyeliminowania zastępowalności pokoleń; w najlepszym wypadku staną się oni kastą manipulowanych niewolników.

Związana z ciałem biologicznym (także zmodyfikowanym genetycznie lub ulepszonym za pomocą „twardej” technologii) czy nie, świadomość jednostki będzie mogła, w świetle futurystycznych projekcji transhumanizmu, odbyć podróż poza znane granice człowieczeństwa. W przypadku powodzenia tych planów (pomimo tego, jak bardzo niedorzeczne mogłyby się one obecnie wydawać), jeszcze w trakcie przygotowań zostanie poddana redefinicji sama koncepcja dotycząca natury ludzkości. Powstanie bowiem pytanie, czy w trakcie długoletnich procesów mających na celu pełną emancypację ludzkiej świadomości, ona sama nie ulegnie gwałtownej transformacji, czyniąc dalsze wdrażanie transhumanistycznych idei zupełnie nieadekwatnym lub wręcz niepożądanym. To także pytanie o główne zasady rządzące dzisiejszym poglądem (nie tylko naukowym) na siły kształtujące niepowtarzalną osobowość człowieka – czy nadal miałyby rację bytu w tak radykalnie odmiennym świecie, w jakim przyjdzie egzystować postludziom. A jeśli nie, to czy i na jakim etapie owa transformacja może zmienić kierunek lub zyskać nową formę, której istnienie jest dla nas obecnie niewyobrażalne.

Wypada zauważyć, że rewolucyjne w swojej wymowie koncepcje H+ są takimi z uwagi na obecny stan ludzkiej świadomości i wiedzy o wszechświecie, stanowiącej wypadkową doświadczeń osobniczych i gatunkowych, podlegającą wpływom kultury (nauki, religii i innych). Wspomniane powyżej przełomy w medycynie czy technologii mogą być rewolucyjne i dla wielu osób szokujące wyłącznie z dzisiejszego punktu widzenia. Jako takie stanowią najważniejsze kierunki rozwoju antycypowane przez wizjonerów funkcjonujących w ramach obowiązującego paradygmatu naukowego, postulującego *per se* takie właśnie rozwiązania. Jednak nie mówi się w tym kontekście zbyt często o tym, że zanim pojawi się wyczekiwana z niepokojem osobliwość technologiczna, może wcze-

śniej dojść do rewolucji na polu postrzegania rzeczywistości, szczególnie jeśli zostanie ona zapoczątkowana przez manipulacje genetyczne. Może się wówczas okazać, że ewolucja grawituje w kierunku obszaru leżącego na peryferiach czy antypodach dzisiejszej nauki, na którym dominują zjawiska ESP (*Extra Sensory Perception* – postrzeganie pozazmysłowe).

### Utarte szlaki – w poszukiwaniu Absolutu

Jako ostatni punkt na transhumanistycznej mapie wyznaczającej szlak podróży ludzkiej świadomości pojawia się kwestia religii. Jest ona o tyle istotna, że współcześnie kwestie dotyczące wierzeń oddziałują w sposób mniej lub bardziej zawoalowany na kierunki rozwoju nauki, która paradoksalnie jawi się jako od nich niezależna<sup>10</sup>. Również fałszywa etyka, która w wielu przypadkach uprawomocnia zabijanie, zwłaszcza jeśli stoi za nim szeroko pojęty interes polityczny, ekonomiczny czy tak zwane względy bezpieczeństwa, nie dopuszcza jednocześnie do wielu eksperymentów pozwalających uzyskać odpowiedzi na fundamentalne pytania. Globalna machina wojenna i przemoc o podłożu religijnym pozbawiają codziennie życia setki ludzi, znajdując usprawiedliwienie w świętych tekstach, tradycji i racjach natury politycznej. Paradoksalnie mnóstwo kontrowersji wzbudzają za to badania nad komórkami macierzystymi, transplantologią czy nawet metodą *in vitro*. Nie doszło dotychczas, przynajmniej oficjalnie, do sklonowania człowieka z powodu tychże elastycznych racji etycznych, bezsilnych wobec celowego zabijania, wszechobecnego w dzisiejszych społeczeństwach. Zwycięstwo Thanatosa nad Erosem jest na tym polu ewidentne, zwłaszcza w kontekście usurpowania boskiego prawa do kreacji. Nie inaczej jest zresztą w przypadku ewentualnego zwycięstwa nad samym Thanatosem: „zarządzanie” śmiercią, nie mówiąc o jej wyeliminowaniu, jest już na etapie prognoz odbierane jako grzech pychy i niemal bezprecedensowe wejście w boskie kompetencje, ingerencja w wyższy i niezmienny plan, co z definicji

<sup>10</sup> Abstrahuję w tym rozdziale od przemożnego wpływu, jaki na zakres podejmowanych badań mają przekonania religijne, a który wyraża się nie tylko w działaniach decydentów politycznych, ale i w tuszowaniu wyników eksperymentów niezgodnych ze światopoglądem religijnym danego badacza (autocenzura) czy środowiska naukowego związanego z „wrażliwą” dziedziną wiedzy. Nie do przecenienia jest także gotowość do ewentualnej rezygnacji z eksperymentów bądź odrzucenia wyników badań z uwagi na ich potencjalnie negatywny oddźwięk na polu zarezerwowanym dla religii.

musi spotkać się z karą, nawet jeśli nastąpi ona w postaci ekstremalnie niebezpiecznych cyborgów, ucieleśnienia Zła pozbawionego wszelkich hamulców.

Wszystkie propozycje zawarte w filozofii H+ posiadają zatem konotacje natury religijnej. Wbrew ogólnie przyjętym stereotypom, transhumanizm nie oznacza bynajmniej deifikacji człowieka<sup>11</sup>, ale przewartościowuje i anihiluje dotychczasowe poglądy dotyczące jego miejsca w hierarchii bytów. Świadomy wszelkich słabości i statusu niemal biernego elementu w powolnym procesie ewolucji transhumanista deklaruje praktyczne rozwiązania zmierzające do przekształcenia go w aktywny i dynamicznie mutujący podmiot. Z punktu widzenia religii jest to zanegowanie boskiego planu i wyzwanie rzucone Opatrzności, odrzucenie statycznej i narcystycznej roli Korony Stworzenia, zobligowanej do ostatecznych wyborów w binarnym świecie Dobra i Zła. Z tej perspektywy nie jest to zatem uświęcenie, ale upadek: technologia nabiera cech demonicznych, prowadząc człowieka do „diabolicznej” wolności i wyzwalając od Sądu Ostatecznego, Dżannah czy Samsary.

Zorganizowane systemy religijne, znane z dotychczasowej historii i oparte na tradycji, okażą się niewydolne w obliczu przewidywanej pogłębionej ingerencji w rzeczywistość, jaka ma się stać udziałem postczłowieka. Tym samym transhumanistyczna mistyka (nazywana techgnozą) staje się naturalnym punktem odniesienia w czasach, kiedy „dryfujemy do stref niczych pomiędzy syntetycznym a organicznym życiem, pomiędzy rzeczywistymi a wirtualnymi środowiskami [*we drift into the no-man's zones between synthetic and organic life, between actual and virtual environments*]” (Davis 2004: 3). W zglobalizowanym i postmodernistycznym świecie hiperteknologii paradoksalnie przybiera na sile potrzeba kontaktu z *sacrum*, jako że czasy hierarchii w wydaniu industrialnym (mitu maszyny) ustępują czasowi mitu informacji. Technologie telekomunikacyjne kształtują ludzką jaźń, „źródło Wszystkich mistycznych przeblysków [*the source of All mystical glimmerings*]” (Davis 2004: 6), która w obliczu zagrożenia w świecie pozbawionym znanych punktów odniesienia odruchowo szuka oparcia w tym, co znajduje się poza nim.

Tranzycja poza tę barierę jest jednak nieunikniona. Wejście w postludzkie przestrzenie liminalne oznacza koniec wielu światopoglądów naukowych i zorganizowanych systemów religijnych. Można założyć, że te ostatnie, poza prze-

<sup>11</sup> Przy zachowaniu dotychczasowych światopoglądów religijnych w postludzkim świecie przyszłości można spodziewać się raczej deifikacji silnej AI.

widywanym wskazaniem demonicznych źródeł potencjalnych odkryć w obszarze H+, stałyby się w pewnym momencie wysoce reakcyjne, lobbując za natychmiastowym zaprzestaniem dalszych badań i wdrażania technologii. Historyczne religie skupiające wyznawców na całym świecie będą być może w stanie przerwać na pewnym etapie ów optymistyczny pochod transhumanizmu, zarzucając mu obrazoburczość. Z drugiej strony, w obliczu nieuniknionego postępu kapłani chcieliby z pewnością przejąć określone transtechnologie w celu zachowania statusu boskich pośredników i monopolu na prawdy objawione.

Urzeczywistnienie idei H+ implikuje co najmniej dwojakie efekty na gruncie szeroko pojętej duchowości. Dowolne osiągnięcie z katalogu transhumanistycznych technologii posiadałoby trudne do przewidzenia skutki dla wszystkich poddanych jego oddziaływaniu. Być może byłoby to przesunięcie w kierunku osobistej transmistyki, doświadczanej przez wysoce zindywidualizowane jednostki jako niepowtarzalna relacja z wciąż niezrozumiałymi siłami pojawiającymi się z każdym kolejnym krokiem w przestrzeń pozaludzką. Z dzisiejszego punktu widzenia nie sposób przewidzieć, zachowując neurologiczną definicję świadomości i duszy Leary'ego<sup>12</sup>, jakiego rodzaju następstwa dla ludzkiej świadomości może mieć transfer tejże do przestrzeni cyfrowej i z powrotem czy też przeskoki między maszynami lub ciałami.

O jakim przewrocie filozoficznym, a może paradoksalnie – religijnym – można będzie mówić w przypadku przywracania do życia umysłów egzystujących dotychczas w komorach kriogenicznych lub transferowanych po incydentalnej lub zamierzonej dekonstrukcji ciała biologicznego; jeśli ludzka świadomość i osobowość będą mogły zostać odtworzone i zachowane bez względu na stan wyjściowy i rodzaj nośnika. Z kolei teoria, która odchodzi od uproszczonego ujmowania świadomości ludzkiej wyłącznie w postaci danych przechowywanych przez mózg i możliwych do wielokrotnego odczytu/zapisu zakłada, że w trakcie przyspieszonego rozwoju ludzkości wspomaganego transtechnologią dojdzie nie tylko do odkrycia nieznanymi stanów świadomości, ale i nowych sposobów ich osiągania. Na początkowych etapach przekraczania granic człowieczeństwa równoległe zastosowanie substancji molekularnych po-

<sup>12</sup> To ujęcie posiada obecnie silne umocowanie w neurobiologii, gdzie neuronalne korelaty świadomości są traktowane jako jej podstawa i jedyne źródło. Thomas Metzinger uważa, że ludzka świadomość funkcjonuje wyłącznie w postaci zbioru sygnałów konstytuujących osobowość, która z każdym powrotem do codziennej aktywności jest ładowana niczym *software* komputerowy (Metzinger 2004).

szerzających świadomość, tak naturalnych i znanych od tysięcy, jak i stosunkowo nowych syntetyków, a już zupełnie w kontekście tych, które pojawią się dzięki przyszłym innowacjom, zintensyfikuje cały proces.

## Podsumowanie

Powracając zatem ostatecznie do psychodelicznych źródeł transhumanizmu, należy stwierdzić, że użycie substancji molekularnych zmieniających świadomość może doprowadzić do ukształtowania nie postludzkości, ale ultraludzkości. Jak dotąd filozofia H+ epatuje człowieczeństwem zredukowanym do funkcji fizjologicznych, w świetle których dominuje wąskie ujęcie świadomości. Można zatem mieć nadzieję, że wszelkie *stricte* materialistyczne transhumanistyczne idee, jeśli tylko zrealizują się w przyszłości, zostaną zdystansowane przez koncepcje wynikające z równoległych badań wspomaganych środkami indukującymi odmienne stany świadomości. Być może zostanie nakreślona nowa mapa H+, wykraczająca poza utarte szlaki neurofizjologiczne. Psychodeliczna kartografia, której podwaliny zostały położone w latach sześćdziesiątych XX wieku, pozwoliłaby wcielić w życie wersję filozofii transhumanistycznej, która kładzie nacisk na sprawcę, a nie na narzędzia, jak bardzo futurystyczne by one nie były.

Omówione powyżej technologie H+ reprezentują obecny stan wiedzy i jako takie są (a przynajmniej niektóre z nich) ekstrapolowanymi, najbardziej prawdopodobnymi kierunkami realizacji myśli ludzkiej. Nie są jednak jedyne, podobnie jak nie stanowią wystarczającego czy koniecznego warunku osiągnięcia stanu postludzkiego. „Technologiczna biegłość” – pisze Leary – „sama w sobie nie pozwoli ludziom opuścić planety i Układu Słonecznego. Nasz gatunek nie będzie zdolny do wysokoorbitalnej kolonizacji, dopóki DNA nie zostanie odkodowane, dopóki obwód neurogenetyczny nie zostanie wdrożony i włączony w osmioobwodową sieć [*Technological mastery alone will not let humans leave the planet and solar system. Our species will not be capable of high orbital colonization until DNA has been deciphered, until the neurogenetic circuit has been imprinted and integrated into the eighth-circuit network*]” (Leary 2003: 34-35).

Być może przyspieszenie ewolucji za pomocą środków technologicznych, zwłaszcza w połączeniu z substancjami poszerzającymi świadomość, co wydaje się nieuniknione w świecie postludzkiem (choćby w celu uniknięcia całkowi-



tego przekształcenia w człowieka-maszynę), stanie się katalizatorem intensyfikującym zjawiska aktualnie wykluczane z dyskursu naukowego. Stany liminalne, takie jak śmierć kliniczna, ESP, paraliż senny czy doświadczenia OOBE<sup>13</sup>, nie są brane pod uwagę z dzisiejszej perspektywy H+. Nadzieja, że zostaną one ostatecznie zdemaskowane czy wyjaśnione jako aberracje neurologiczne, może okazać się płonna. W procesie transformacji człowieka i w długiej podróży, jaka czeka jego świadomość, transhumanistyczna mapa wędrówki nie tylko nie uwzględnia wszystkich ścieżek i bezdroży, ale może zaprowadzić w ślepą uliczkę. Unikając wyobcowanej przestrzeni, skłania się ona ku dokonywaniu ostatecznych podziałów, tworząc tym samym kolejną dystopię.

<sup>13</sup> *Out-of-body Experience* (w skrócie: OOBE) to doświadczenie bycia poza ciałem.



## Źródła cytowań

- ALCOR.ORG (2019), *Complete List of Alcor Cryopreservations*, online: <https://alcor.org/cases.html> [dostęp: 27.12.2019].
- ANISSIMOV, MICHAEL (2019), 'Top Ten Transhumanist Technologies', online: *Lifeboat.com*, <http://lifeboat.com/ex/transhumanist.technologies>, [dostęp: 27.12.2019].
- ATMANSPACHER, HARALD (2019), 'Quantum Approaches to Consciousness', online: *Plato.stanford.edu*, <https://plato.stanford.edu/entries/qt-consciousness/>, [dostęp: 27.12.2019].
- BÁRD, IMRE (2012), 'The Doubtful Chances of Choice', w: D. Riha (red.), *At the Interface/Probing the Boundaries*: Vol. 85, ss. 1-27.
- BARRAT, JAMES (2013), *Our Final Invention: Artificial Intelligence and the End of the Human Era*, New York: Thomas Dune Books.
- BARRETT, BRIAN (2019), 'MIT Can Now 3-D Print Robots Made of Both Solids and Liquids', online: *wired.com*, <https://www.wired.com/2016/04/mit-made-3-d-printed-robots-solids-liquids/>, [dostęp: 27.12.2019].
- BORSKA, SYLWIA (2019), 'Transhumanizm czyli marzenia o „człowieku” idealnym', online: *Wszystkoconjawniejsze.pl*, <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/sylwia-borska-transhumanizm-czyli-marzenia-o-czlowieku-idealnym/>, [dostęp: 27.12.2019].
- CLAPPER, JAMES R. (2019), 'Statement for the Record Worldwide Threat Assessment of the US Intelligence Community', online: *Dni.gov*, [https://www.dni.gov/files/documents/SASC\\_Unclassified\\_2016\\_ATA\\_SFR\\_FINAL.pdf](https://www.dni.gov/files/documents/SASC_Unclassified_2016_ATA_SFR_FINAL.pdf), [dostęp: 27.12.2019].
- CRYONICS.ORG (2019a), 'History/Timeline. Short history of Cryonics and CI?' online: <https://www.cryonics.org/ci-landing/history-timeline/>, [dostęp: 27.12.2019].
- CRYONICS.ORG (2019b), 'The Cryonics institutes 181th Patient', online: <https://www.cryonics.org/case-reports/archives/2019/10>, [dostęp: 27.12.2019].
- DAVIS, ERIK (2004), *TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information*, London: Serpent's Tail.
- DREXLER, K. ERIC (1986), *Engines of Creation: The Coming Era of Nanotechnology*, online: [https://web.archive.org/web/20150911220138/http://xanon.dyndns.org/misc/engines\\_of\\_creation.pdf](https://web.archive.org/web/20150911220138/http://xanon.dyndns.org/misc/engines_of_creation.pdf), [dostęp: 27.12.2019].

- DREXLER, K. ERIC (2013), *Radical Abundance: How a Revolution in Nanotechnology Will Change Civilization*, New York: BBS PublicAffairs.
- FREITAS, ROBERT A. (1999), *Nanomedicine, Volume I: Basic Capabilities*, Austin: Landes Bioscience.
- FREITAS, ROBERT A., RALPH C. MERKLE (2004), *Kinematic Self-Replicating Machines*, Georgetown: Landes Bioscience.
- GERSTEIN, DANIEL M. (2016), 'How genetic editing became a national security threat', online: *Thebulletin.org*, <http://thebulletin.org/how-genetic-editing-became-national-security-threat9362>, [dostęp: 27.12.2019].
- HUMANBRAINPROJECT.EU (2016), 'Human Brain Project', online: <https://www.humanbrainproject.eu/>, [dostęp: 27.12.2016].
- HUMANCONNECTOMEPROJECT.ORG (2019), 'Human Connectome Project', online: <http://www.humanconnectomeproject.org/>, [dostęp: 27.12.2019].
- JOY, BILL (2000), 'Why the Future Doesn't Need Us', online: *Wired.com*, [http://www.wired.com/2000/04/joy-2/?pg=1&topic=&topic\\_set=](http://www.wired.com/2000/04/joy-2/?pg=1&topic=&topic_set=), [dostęp: 27.12.2019].
- KELLY III, JOHN E. (2016), 'Computing, Cognition and the Future of Knowing. How Humans and Machines Are Forging a New Age of Understanding', *Computer Research News*: 8 (28), online: [http://www.kutayzorlu.com/wp-content/uploads/2017/08/Computing\\_Cognition\\_WhitePaper.pdf](http://www.kutayzorlu.com/wp-content/uploads/2017/08/Computing_Cognition_WhitePaper.pdf), [dostęp: 27.12.2019].
- KLEINMAN, JACOB (2014), 'Google's Smart Contact Lenses Move One Step Closer to Launch', online: *Technobuffalo.com*, <https://www.technobuffalo.com/google-smart-contact-lens>, [dostęp: 27.12.2019].
- KLICHOWSKI, MICHAŁ (2014), *Narodziny cyborgizacji. Nowa eugenika, transhumanizm i zmierzch edukacji*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- KUKWA, AGATA (2012), 'Nowa odsłona sztucznej inteligencji', online: *Spiderweb.pl*, <http://www.spidersweb.pl/2012/12/nowa-odslona-sztucznej-inteligencji.html>, [dostęp: 27.12.2019].
- KURZWEIL, RAY (1999), *The Age of Spiritual Machines*, London: Phoenix.
- KURZWEIL, RAY (2006), *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*, New York: Penguin Books.
- LEARY, TIMOTHY (2003), *Musings on Human Metamorphoses*, Berkeley: Ronin Publishing.
- LEARY, TIMOTHY, R.U. SIRIUS [Ken Goffman] (1997), *Design for Dying*, San Francisco: Harper San Francisco.

- LINDEMAN, ROBERT W., ROBERT PAGE, YASUYUKI YANAGIDA, JOHN L. SIBERT (2004), 'Towards Full-Body Haptic Feedback: The Design and Deployment of a Spatialized Vibrotactile Feedback System', *Proc. of ACM Virtual Reality Software and Technology (VRST) 2004*: 10-12, ss. 146-149, online: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.67.1998&rep=rep1&type=pdf>, [dostęp: 27.12.2019].
- METZINGER, THOMAS (2004), *Being No One. The Self-Model Theory of Subjectivity*, Cambridge, London: The MIT Press.
- MFOUNDATION.ORG (2019), online: <https://www.mfoundation.org/who-we-are#about-us>, [dostęp: 27.12.2019].
- MORAVEC, HANS P. (1999), *Robot: Mere Machine to Transcendent Mind*, New York: Oxford University Press.
- NASA.GOV (2019), 'How Many Exoplanets Has Kepler Discovered?', online: <https://www.nasa.gov/kepler/discoveries>, [dostęp: 21.11.2019].
- NIBIB.NIH.GOV (2019), 'Tissue Engineering and Regenerative Medicine', online: <https://www.nibib.nih.gov/science-education/science-topics/tissue-engineering-and-regenerative-medicine>, [dostęp: 27.12.2019].
- O'NEILL, GERARD K. (1989), *The High Frontier: Human Colonies in Space*, Princeton, New York: Space Studies Institute Press.
- PERVIN, LAWRENCE A. (2002), *Psychologia osobowości*, przekł. Marek Orski, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- REGIS, EDWARD (1995), *Nano: The Emerging Science of Nanotechnology*, Boston: Little Brown.
- RESEARCH.IBM.COM (2019), online: <http://www.research.ibm.com/cognitive-computing/watson/index.shtml#fbid=SuciEJ63Fcu>, [dostęp: 27.12.2019].
- SAVAGE, MARSHALL T. (1994), *The Millennial Project: Colonizing the Galaxy in Eight Easy Steps*, Boston: Little, Brown & Company.
- SCHMIDT, STANLEY, ROBERT ZUBRIN (1996), *Islands in the Sky: Bold New Ideas for Colonizing Space*, New York: Wiley.
- SECONDSIGHT.COM (2016), 'How Is Argus® II Designed To Produce Sight?', online: <https://web.archive.org/web/20190804175329/https://www.2-sight.com/how-is-argus-r-ii-designed-to-produce-sight-en.html>, [dostęp: 27.12.2019].
- SPACE.NSS.ORG (2019), 'NASA Ames Space Settlement Contest', online: <https://space.nss.org/settlement/nasa/Contest/>, [dostęp: 27.12.2019].
- SINGINST.ORG (2012), online: <http://web.archive.org/web/20120616175211/http://singinst.org/overview/whatisthesingularity>, [dostęp: 27.12.2019].

- SIRIUS, R.U. [Ken Goffman] (2013), *Timothy Leary – transhumanism with a SMI2LE*, online: *Kurzweilai.net*, <https://web.archive.org/web/20161010051941/http://www.kurzweilai.net/timothy-leary-transhumanism-with-a-smi2le>, [dostęp: 27.12.2019].
- TRANSHUMANISM.ORG (2019), ‘Transhumanistyczne FAQ’, online: <https://web.archive.org/web/20161008022657/http://www.transhumanism.org/index.php/WTA/more/transhumanistycznefaq/>, [dostęp: 27.12.2019].
- VOGT, YNGVE (2014), ‘Using 3D printers to print out self-learning robots’, online: *Apollon.uio.no*, [http://www.apollon.uio.no/english/articles/2014/4\\_robots.html](http://www.apollon.uio.no/english/articles/2014/4_robots.html), [dostęp: 27.04.2016].
- ULRICH, JENNIFER (2012), ‘Transmissions from the Timothy Leary Papers: Welcome!’, online: <https://www.nypl.org/blog/2012/03/12/transmissions-timothy-leary-papers>, [dostęp: 27.12.2019].
- WATSON, PAUL JOSEPH (2013), ‘The Dark Side of Ray Kurzweil’s Transhumanist Utopia’, online: *Infowars.com*, <http://www.infowars.com/the-dark-side-of-ray-kurzweils-transhumanist-utopia/>, [dostęp: 27.12.2019].
- WILLIAMS, RHIANNON (2016), ‘Samsung’s Smart Contact Lens Could Communicate With Smartphones Through Your Eyes’, online: *Telegraph.co.uk*, <http://www.telegraph.co.uk/technology/2016/04/07/samsungs-smart-contact-lens-communicates-with-smartphone-through/>, [dostęp: 27.12.2019].
- WOWK, BRIAN, EUGEN LEITL, CHRISTOPHER M. RASCH, NOOSHIN MESBAH-KARIMI, STEVEN B. HARRIS, GREGORY M. FAHY (2000), ‘Vitrification Enhancement by Synthetic Ice Blocking Agents’, *Cryobiology*: 40 (3), ss. 228-236.





## Autorzy rozdziałów

ANITA CAŁEK – dr; literaturoznawczyni, komparatystka i psycholog twórczości, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka książek *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki: psychobiografia naukowa* (2012), *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji* (2013), *Nowa teoria listu* (2019) oraz artykułów publikowanych w monografiach wieloautorskich i czasopismach („Ruch Literacki”, „Wielogłos”, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, „Horyzonty Wychowania”, „Studia Poetica”); należy do kolegium redakcyjnego „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki”; współpracuje z Ośrodkiem Badawczym Facta Ficta; jej główne obszary badań to biografistyka i metodologia biografii, epistolografia, osobowość twórcy, utopie i dystopie oraz literatura fantastyczna XIX-XXI wieku. Wybrane publikacje dostępne są na stronie: <https://jagiellonian.academia.edu/AnitaCa%C5%82ek>.

KATARZYNA SAREK – dr; adiunktka w Instytucie Orientalistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka książek *Da Qin i Fulin. Obraz Zachodu w źródłach chińskich z I tysiąclecia n.e.* (2018; współautorka: Marta Żuchowska) oraz *Symbolika nefrytu w języku i kulturze chińskiej* (2016); członkini Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury i Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego; jej zainteresowania badawcze obejmują współczesną literatu-

rę chińską, literaturę z okresu dynastii Ming i Qing, translatologię i historię literatury chińskiej. Wykaz jej publikacji dostępny jest na stronie: <https://orcid.org/0000-0002-4298-6301>.

DOROTA KAMIŃSKA-JONES – dr hab. prof. UMK; adiunkt w Katedrze Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, wykłada również sztukę i estetykę Indii na kierunku Indologia Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują kulturę Indii i Wielkiej Brytanii, szczególnie z okresu Imperium, feminizm, kolonializm i relacje międzykulturowe, kwestie związane z kobiecością, Ajurwedą oraz kosmetologią w ujęciu transkulturowym. Autorka pięciu książek, wielu artykułów; redaktorka rocznika „Art of the Orient”; członkini European Association for South Asian Studies, European Association for Asian Art and Archeology, European Association for South Asian Archaeology and Art oraz Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego.

ALEKSANDRA BAJERSKA – dr; literaturoznawca; glottodydaktyk; lektor języka polskiego w Studium Języka Polskiego dla Cudzoziemców Uniwersytetu Łódzkiego; autorka kilku artykułów oraz rozdziałów zbiorowych poświęconych obrazowi Paryża w literaturze polskiej; jej zainteresowania badawcze obejmują m.in. polską i francuską literaturę XIX wieku, dzieje polskiej emigracji we Francji, recepcję polskiej kultury we Francji oraz motywów francuskich w polskiej literaturze XIX wieku.

ELŻBIETA KOZIOŁKIEWICZ – mgr; literaturoznawczyni, doktorantka w Katedrze Komparatystyki Literackiej Uniwersytetu Jagiellońskiego i lektorka języka polskiego na Université Grenoble Alpes; autorka artykułów poświęconych polskiej i angielskiej prozie dziewiętnastowiecznej; tłumaczka; publikowała w „Przeglądzie Humanistycznym” i monografiach wieloautorskich; zajmuje się polską i angielską literaturą późnego XVIII i XIX wieku, recepcją i współczesną reinterpretacją dawnych dzieł oraz narratologią.

EDYTA ŻYREK-HORODYSKA – dr; adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka książek: *Wieszczowie i gazeciarze. Europejska publicystyka epoki romantyzmu* (2016) oraz *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu* (2019); współ-



autorka tomów (wraz z Andrzejem Kaliszewskim): *Fakty i artefakty. Formy paraartystyczne w mediach* (2018) oraz *Kasandry i Amazonki. W kręgu kobiecego reportażu wojennego* (2019); jej główne zainteresowania badawcze koncentrują się wokół współczesnego reportażu literackiego, związków prasy i literatury oraz dziewiętnastowiecznej historii mediów.

MARCIN MANIAK – mgr; historyk, orientalista, kulturoznawca i tłumacz języka perskiego; absolwent iranistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autor prac dotyczących poezji perskiej doby rewolucji konstytucyjnej w Persji oraz współczesnych wojen zastępczych (*proxy war*) Bliskiego Wschodu, w tym sojuszu szyicko-rosyjskiego. Jego główne zainteresowania badawcze koncentrują się wokół politycznych kwestii koncepcji szyickiego półksiężyca, szyickiej martyrologii oraz relacji państw islamskich z regionalnymi i globalnymi mocarstwami.

BARBARA KLIMEK – mgr; kulturoznawczyni, trenerka antydyskryminacyjna, ekspertka komunikacji międzykulturowej, tłumaczka; absolwentka Ukrainistyki oraz Studium Europy Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego, w czasie studiów doktoranckich związana z Instytutem Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania badawcze dotyczą komunikacji międzykulturowej, literatury porównawczej na styku kultur, postkolonializmu, postpamięci oraz wszystkiego, co wiąże się ze Stambułem.

MAGDALENA DĄBROWSKA – dr hab.; literaturoznawca i komparatysta; kierownik Katedry Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego; badacz literatury rosyjskiej XVIII i początku XIX wieku, czasopiśmiennictwa rosyjskiego XVIII-XIX wieku, dyskursu podróżniczego, rosyjsko-zachodnioeuropejskich (w tym rosyjsko-polskich) kontaktów literackich, kulturalnych i naukowych; autorka monografii *Dla pożytku i przyjemności. Rosyjska podróż sentymentalna przelotem XVIII i XIX wieku* (2009); redaktor naukowa wielu tomów, wśród których znajdują się między innymi: *Mikołaj Karamzin i jego czasy* (2017), *Aleksander Sołżenicyn i rosyjska emigracja* (2018), *Adam Mickiewicz i Rosjanie* (2020); wydała ponad sto trzydzieści publikacji naukowych, poświęconych w większości zapomnianym pisarzom, dziełom i zjawiskom literackim.

URSZULA TROJANOWSKA – dr; adiunkt w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka książki *Archetyp Domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej. Lidia Czukowska, Jurij Trifonow, Anatolij Pristawkin* (2008) oraz kilkudziesięciu artykułów dotyczących wybranych zagadnień z zakresu literatury rosyjskiej XX i XXI wieku; członkini Komisji Słowianoznawstwa Oddziału PAN w Krakowie oraz Polskiego Towarzystwa Rusycystycznego; jej główne zainteresowania badawcze koncentrują się wokół współczesnej literatury rosyjskiej, a szczególnie rosyjskiego wariantu realizmu magicznego.

JADWIGA BODZIŃSKA-BOBKOWSKA – mgr; literaturoznawca i kulturoznawca, asystent w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Gdańskiego, członek redakcji czasopisma Cahiers ERTA; dyplomowany tłumacz specjalistyczny; zawodowo zajmuje się głównie dydaktyką akademicką i tłumaczeniami literackimi; jej zainteresowania badawcze koncentrują się na literackich obszarach pogranicza: sztuk, kultur, tożsamości, a także na teorii i praktyce tłumaczeń. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą twórczości Bronisława Kamińskiego/ Brunona Durochera.

AGNIESZKA KUKURYK – dr; literaturoznawca, adiunkt w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie; autorka wielu artykułów na temat związków literatury ze sztukami plastycznymi. Współpracuje z Międzynarodowym Ośrodkiem Badań Literatury Frankofońskiej A2IL (Approches Interdisciplinaires et Internationales de la Lecture) z uniwersytetu w Reims; w kręgu jej zainteresowań jest literatura francuskiego obszaru językowego XX i XXI wieku: poezja wizualna, modernizm(y), literatura awangardowa, związki między słowem a obrazem, znakiem ikonicznym i plastycznym (typografia, piktografia, kaligrafie, kaligrafia, grafizm) oraz zjawiska współlistnienia i ko-implikacji literatury i sztuk plastycznych analizowane między innymi w kontekście teorii semiotycznych belgijskiej Grupy  $\mu$ .

MAGDALENA OCHNIAK – dr; historyk literatury i translatolog. Adiunkt w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego; jej zainteresowania badawcze oscylują wokół literatury rosyjskiej XX i XXI wieku, twórczości Andrieja Płatonowa i Wiktora Pielewina, a także szeroko pojmowanej translatoryki oraz krytyki przekładu literackiego;

autorka książki *Słowa-klucze w prozie Andrieja Płatonowa (aspekt interpretacyjny i translatologiczny)*; Kraków 2013), a także licznych artykułów poświęconych literaturoznawstwu rosyjskiemu oraz relacjom przekładowym polsko-rosyjskim i rosyjsko-polskim.

ALEKSANDER TROJANOWSKI – mgr; asystent w Zakładzie Iberystyki Uniwersytetu Wrocławskiego; autor rozdziału „Barbarismo moderno. Sobre el efecto distanciador en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”, który ukazał się w monografii zatytułowanej *Experiencias límite en la ficción latinoamericana: literatura, cine y teatro* (Iberoamericana); sekretarz redakcji czasopisma „Estudios Hispánicos”, wydawanego przez Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego; w kręgu jego zainteresowań leży współczesna literatura hispanoamerykańska oraz społeczno-polityczny kontekst jej funkcjonowania.

MARCIN CZARDYBON – mgr; doktorant w Zakładzie Komparatystyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, politolog; publikował w „Tekstualiach”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Ruchu Literackim”, „Res Publice Nowej” i kilkunastu monografiach wieloautorskich; redaktor merytoryczny w „Tekstualiach” i redaktor językowy w „Tlenie Literackim”; ostatnio zajmuje się rodzimym nacjonalistycznym wzmożeniem w literaturze pięknej.

BARBARA SZYM CZAK-MACIEJCZYK – dr; autorka artykułów poświęconych twórczości Marii Kuncewiczowej, Anne Rice, a także zagadnieniom związanym z szeroko pojętą fantastyką; w latach 2017-2019 zastępca redaktora naczelnego „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki”; również od 2017 roku redaktorka w czasopiśmie „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media”; jej zainteresowania badawcze obejmują między innymi: prozę kobiecą, kulturę popularną, powieść młodzieżową, studia afektywne i hauntologię; jej publikacje dostępne są na stronie: <https://factaficta.academia.edu/BarbaraSzymczakMaciejczyk>.

MONIKA KOWALSKA – mgr; historyk, historyk sztuki i religioznawca; doktorantka w Instytucie Religioznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w Instytucie Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka artykułów i rozdziałów w monografiach wieloautorskich dotyczących między innymi

renesansowej ikonografii oraz kulturowych i historycznych inspiracji we współczesnej literaturze; zajmuje się zagadnieniami związanymi ze sztuką pamięci oraz rolą i symboliką obrazu w średniowieczu; jej zainteresowania naukowe dotyczą również historii i sztuki we Francji za panowania dynastii Kapetyngów, a szczególnie idei sakralizacji władzy królewskiej.

BOGUSŁAW OLSZEWSKI – mgr; absolwent studiów doktorskich w Instytucie Studiów Międzynarodowych Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Wrocławskiego; autor kilkudziesięciu rozdziałów w opracowaniach zbiorowych i artykułów, głównie dotyczących technicznych i politologicznych aspektów cyberprzestrzeni oraz zagadnień związanych z substancjami psychodelicznymi umiejscowionymi w kontekście tanatologii i kulturoznawstwa; jego zainteresowania naukowe dotyczą społecznych aspektów wdrażania nowych technologii, wybranych elementów transhumanizmu oraz kwestii związanych z odmiennymi stanami świadomości. Wybrane publikacje dostępne są na stronach: [https://www.researchgate.net/profile/Boguslaw\\_Olszewski2](https://www.researchgate.net/profile/Boguslaw_Olszewski2) i <http://wroc.academia.edu/Bogus%C5%82awOlszewski/Papers>.

## Informacja o wydawcy

Wydawcą serii „Perspektywy Ponowoczesności” oraz tomu *Topografie podróży* jest Ośrodek Badawczy Facta Ficta z siedzibą we Wrocławiu, powołany w styczniu 2015 roku celem promowania interdyscyplinarnej refleksji nad najistotniejszymi ponowoczesnymi nurtami krytycznymi, filozoficznymi, kulturowymi, medialnymi i artystycznymi w polskiej i światowej humanistyce. Więcej informacji na temat Ośrodka i działającego przy nim wydawnictwa znajduje się na oficjalnej stronie fundacji ([factaficta.org](http://factaficta.org)), w szczególności zaś w sekcji „Perspektywy Ponowoczesności” ([factaficta.org/pp](http://factaficta.org/pp)). Wszelkie pytania dotyczące serii najlepiej kierować na adres [contact@factaficta.org](mailto:contact@factaficta.org).

Tomy wydane dotychczas w serii „Perspektywy Ponowoczesności”:

Tom 1: *Zombie w kulturze*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2016, ISBN: 978-83-942923-1-7, ss. 300.

Tom 2: *Światy grozy*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2016, ISBN: 978-83-942923-0-0, ss. 360.

Tom 3: *Wykluczenia*, red. Joanna Hańderek, Natalia Kućma, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-5-5, ss. 342.

- Tom 4: *50 twarzy popkultury*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-6-2, ss. 670.
- Tom 5: *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-2-4, ss. 689.
- Tom 6: *Ksenologie*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2018, ISBN: 978-83-948889-0-9, ss. 498.
- Tom 7: *Groza i postgroza*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2018, ISBN: 978-83-948889-1-6.
- Tom 8: *Dyskursy gier wideo*, red. Michał Kłosiński, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2019, ISBN: 978-83-942923-3-1, ss. 519
- Tom 9: *Rejestry kultury*, red. Ksenia Olkusz, Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2019, ISBN: 978-83-948889-2-3, ss. 1084.
- Tom 10: *Topografie podróży*, red. Anita Całek, Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2019, ISBN: 978-83-942923-8-6 ss. 480.







*[...] wartość tego opracowania jest niezaprzeczalna, ponieważ pojawia się w nim szereg nowych ujęć szczegółowych, wątków dotychczas w badaniach nieporuszanych oraz omówień tekstów szerzej nieznanych – zdecydowana większość rozdziałów odznacza się wysokim stopniem innowacyjności tematycznej, nawet jeśli metody badań są dość tradycyjne, a wiodącym aspektem, siłą rzeczy, pozostaje przestrzeń i motyw podróży. [...] Wyrazistość i niepowtarzalną specyfikę tom ten zawdzięcza między innymi rozdziałom poświęconym mniej znanym w Polsce literaturach i zjawiskach wykraczających poza perspektywę czysto europocentryczną.*

Z recenzji dr hab. Małgorzaty Sokalskiej (Uniwersytet Jagielloński)



Ośrodek Badawczy  
Facta Ficta  
factaficta.org

**Cena 0,00 zł**



Wersja elektroniczna jest referencyjna

ISBN 978-83-942923-8-6



9 788394 292386