

# Spis treści

## Rozprawy i szkice

|   |     |
|---|-----|
| Dorota Kozicka, <i>Fantastyczni pisarze, czyli o tym, jak pisarze fantastyczni podbijają polską literaturę</i> .....  | 105 |
| Maria Głowacka, <i>Wstęp do teorii trzech kregów kobiecej prozy science fiction w Polsce. Na przykładzie twórczości Antoniny Liedtke i Anny Kańtoch</i> ..... | 117 |
| Katarzyna Trzeciak, <i>Czym i w jaki sposób przeraża najnowsza polska literatura „weird fiction”</i> .....  | 129 |
| Michał Sowiński, <i>Fantastyczne pieniądze. Ekonomia w narracjach science fiction</i> .....   | 139 |
| Andrzej Zawadzki, <i>Trzy głosy do Tolkiena</i> .....   | 151 |
| Tomasz Majkowski, <i>Powieść, której nie było. O „Sezonie burz” Andrzeja Sapkowskiego</i> .....   | 161 |

## Recenzje i omówienia

|  |     |
|--|-----|
| Inga Iwasiów, <i>Stare kobiety w wierszach (O książce Joanny Hobot-Marcinek „Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości [Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz]”)</i> ..... | 171 |
| Monika Świerkosz, <i>Kobiety i pleć modernistycznego miasta (O książce Agnieszki Daukszy „Kobiety na drodze”)</i> .....  | 179 |

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| <b>Noty o autorach</b> ..... | 189 |
|------------------------------|-----|



**Dorota Kozicka**

Uniwersytet Jagielloński

## Fantastyczni pisarze, czyli o tym, jak pisarze fantastyczni podbijają polską literaturę

### Abstract

#### **The fantastic writers, or how the writers of fantastic prose fiction conquer Polish literature**

This article discusses the transition of science fiction literature over the last twenty five years and the specificity of this literature in relation to contemporary Polish prose. It deals also with the phenomenon of certain writers leaving the ghetto of sci-fi and fantasy prose and being introduced into the mainstream literature and their influence on the condition/position of Polish literature.

**Słowa kluczowe:** proza polska po roku 1989, literatura fantastyczna, literatura głównonurtowa

**Keywords:** Polish prose since 1989, science fiction literature, fantasy, mainstream literature

### I W

1.

W ostatnich latach coraz większym zainteresowaniem cieszy się literatura spod znaku fantastyki, co związane jest zarówno ze znamienym dla naszych czasów przemieszczeniem granic między literaturą wysoką a literaturą popularną, jak i z ogromnym, datującym się od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, zainteresowaniem powieścią fantastyczną, która przyciąga rzesze czytelników siłą atrakcyjnej fabuły oddanej w służbę tematów bądź to magicznych (tak jak w przypadku *fantasy*), bądź pełnych grozy (w przypadku

horroru), bądź też pełnych naukowych nowinek (w fantastyce naukowej). Atrakcyjność tej literatury, liczona dużymi nakładami książek, siłą oddziaływania poświęconych tej literaturze czasopism i portali, a także imponującą dynamiką zintegrowanego środowiska pisarzy i czytelników, spotykających się podczas tłumnych konwentów, wynika w dużej mierze z atrakcyjności jej popularnych konwencji, w tym przede wszystkim *fantasy*. I rację trzeba przyznać Jackowi Dukajowi, który niejednokrotnie przekonywał, że współczesna *fantasy* to właściwie to samo, co kryminały, romanse i inne gatunki literatury popularnej<sup>1</sup>. Niewątpliwą poczytnością cieszą się również inne konwencje popularne, na przykład horrory, ale też konwencjonalne realizacje popularnej fantastyki naukowej – coś, co Dukaj przy innej okazji obrazowo nazwał „fantastyką empikową”<sup>2</sup>.

Akcentuję konwencjonalność tej popularnej literatury fantastycznej w przekonaniu, że – mimo rozlicznych deklaracji z obu stron literackiej i krytyczno-literackiej barykady, mimo zniesienia/rozluźnienia granic, z którym mamy do czynienia w ostatnich kilkudziesięciu latach – podział na literaturę popularną i literaturą artystyczną wciąż jeszcze zachowuje charakter wartościujący<sup>3</sup>. Co więcej, wydaje się, że rozluźnieniu granic pomiędzy literaturą popularną a literaturą wysoką towarzyszy wprowadzanie znamienych hierarchii w obu tych przestrzeniach. W obszarze literatury fantastycznej podział na teksty masowe – powielające kanoniczne, gatunkowe wzorce, i na teksty nowatorskie – wykorzystujące różne konwencje, motywy i gatunki do realizacji autorskich wizji, wydaje się dziś szczególnie wyraźny. Interesują mnie właśnie te powieści spod znaku fantastyki, które niełatwo zasznuflakować i które od początku wyróżniają się na tle większości popularnej, skonwencjonalizowanej literatury fantastycznej. Chciałabym się więc odnieść do fantastyki naukowej, której podobno „wieszczy się los martwej klasyki” (choć nie wskazuje na to chociażby dorobek wypowiadającego te słowa pisarza)<sup>4</sup>, a przede wszystkim do tego, co powstaje pomiędzy fantastycznymi nurtami – a więc nie w trybie powielania konwencji *fantasy*, horroru czy SF, lecz w wyniku swobodnego korzystania z nich jako pewnych gatunkowych matryc, pozwalających na

<sup>1</sup> *Totalna imersja. Z JD rozmawia (drogą elektroniczną) Jerzy Borowczyk*, „Czas Kultury” 2009, nr 6, s. 57.

<sup>2</sup> *Moc generowania sensów*. Wywiad z Jackiem Dukajem <http://esensja.stopklatka.pl/kniazka/wywiady/tekst.html?id=10943> [dostęp: 18.11.2013]. Krótkie i interesujące omówienie stanu literatury fantastycznej w ostatnich latach znaleźć można w tekście Marcina Zwierchowskiego zatytułowanym *Współczesna polska proza fantastyczna*, <http://culture.pl/pl/artykul/wspolczesna-polska-proza-fantastyczna> [dostęp: 18.11.2013].

<sup>3</sup> W obrębie literatury wysokoartystycznej mówi się o takiej, która korzysta z konwencji popularnych, a w ramach literatury popularnej wyznacza się hierarchie, zgodnie z którymi część literatury uznawana jest za lepszą, mniej konwencjonalną, lepiej napisaną... W obu przypadkach można mówić o pierwszorzędności i drugorzędności wewnątrz obiegu, a na metaforycznej półce łączącej oba te obiegi znajdowałyby się tzw. literatura środka.

<sup>4</sup> *Totalna imersja...*, s. 57

tworzenia nowych, oryginalnych tekstów<sup>5</sup>. Autorzy takich książek swobodnie przekraczają granice zarówno pomiędzy tradycyjnymi gatunkami fantastycznymi, jak i między realizmem oraz szeroko pojętą fantastycznością.

W tych właśnie przestrzeniach – i to jest teza, którą chciałabym postawić – znajduje się energia, która staje się dziś ważnym impulsem dla polskiej prozy współczesnej.

2.

Krytycy w różny sposób postrzegają rolę i znaczenie literatury fantastycznej w ostatnich latach. Jedni przekonują o wadze politycznego wymiaru naszej rodzimej fantastyki, a takiemu postrzeganiu jej roli sprzyja zarówno zainteresowanie „fantastów” historią, (z której – jak wiadomo – w latach dziewięćdziesiątych wycofali się pisarze głównonurtowi), jak i kreacja „mocnego” bohatera. Pisał o tym m.in. Maciej Urbanowski w opublikowanym na łamach szczecińskich „Pograniczy” szkicu *Fantastyka polityczna. Rozpoznanie*<sup>6</sup>, potwierdzając tym samym wielokrotnie powtarzaną przez samych „fantastów” (m.in. przez Marka Oramusa czy Macieja Parowskiego) tezę, że literatura fantastyczna pełni po roku 1989 poważną funkcję polityczną – czego koronnym dowodem miał być opublikowany w 1997 roku *Xawras Wyzryn* Jacka Dukaja, a parę lat później – *Wroniec*.

Z kolei inni krytycy zwracają uwagę na to, że powieści „fantastyczne” dobrze wpisują się w te tendencje, które preferuje literatura ponowoczesna, i wskazują przede wszystkim na konstruowanie różnych modeli świata i wiele możliwości ich objaśniania, a więc na jej metafikcyjny charakter. Nieprzypadkowo też powieść fantastyczna jest dla jednego z teoretyków postmodernistycznej powieści wzorcem powieści z dominantą ontologiczną<sup>7</sup>. W podobnym duchu (ale uwzględniając różne jej aspekty) o statusie literatury fantastycznej pisał Jerzy Jarzębski:

Czymże jest jednak współczesna fantastyka, jak nie swoistą odmianą metafikcji, która rządzi się często specyficznymi prawami powstającymi na terenie li-

---

<sup>5</sup> Takie teksty określa się najczęściej terminem *newweird*, oznaczającym (najogólniej rzecz biorąc) taki nurt fantastyki, w którym autorzy budują światy oparte na dowolnych założeniach – niedeterminowane ani tradycją gatunku, ani realizmem – i mają całkowitą dowolność w kreowaniu swoich światów (wbrew statycznym wzorcom i regułom *fantasy*, *horroru* czy *science fiction*).

<sup>6</sup> Co istotne, Urbanowski zwraca uwagę na dwa aspekty „polityczności” literatury fantastycznej: „Polska fantastyka po 1989 jest więc polityczna, bo podejmuje się w ramach konwencji fantastycznonaukowej (krytycznej) diagnozy stanu instytucji państwa polskiego i polskiego społeczeństwa, ale też polityczna, bo kontestacja III RP podejmowana jest z pozycji, które krytycy opisywali mianem „prawicowych” lub „konserwatywnych [...]” (M. Urbanowski, *Fantastyka polityczna. Rozpoznanie*, „Pogranicza” 2009, nr 5, s. 13).

<sup>7</sup> Por. B. Mc Hale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty* [w:] *idem, Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012.

teratury właśnie, a niekoniecznie odpowiadającymi regułom, które odkrywa się w świecie będącym areną praktycznego działania lub jakie wytwarzają nauki mówiące o rzeczywistości, takie jak socjologia, ekonomia czy antropologia. Może zatem należy spojrzeć na fantastykę jako na wizję rzeczywistości alternatywnej, zrodzonej ze zderzenia tego, co o świecie wiemy poza literaturą, ze szczególną logiką wytwarzaną przez konwencje literackiej fikcji<sup>8</sup>.

Trudno odmówić słuszności takiemu postrzeganiu literatury fantastycznej, ale z tym istotnym dopowiedzeniem, że pisarze fantastyczni wierni są przy tym przekonaniu, że po pierwsze, podstawą dobrej powieści jest wciągająca fabuła, a po drugie, że literatura musi być „o czymś” i w związku z tym nawet najbardziej wyrafinowane formalnie czy tematycznie utwory oparte są – jak pisał Michał Parowski, podając jako przykład książki Marka Oramusa, Jacka Dukaja, Szczepana Twardocha czy Łukasza Orbitowskiego – na „prostodusznym odruchu każącym autorowi opowiedzieć się w walce o świat, przyjąc zań odpowiedzialność, stanąć po jakiejś stronie”<sup>9</sup>.

Jeśli zgodzić się z tym, że pisarzom fantastycznym przyświeca takie właśnie przekonanie, to warto mieć na uwadze jego istotne konsekwencje: konstruując ponowoczesne, „wymyślne” fabuły, fantaści są równocześnie ponowoczesni, jak i w znamienity sposób anachroniczni, prezentują bowiem świat „scalony”, w którym tak naprawdę chodzi o istotne wartości<sup>10</sup>. Podkreślają to często sami pisarze, przeciwstawiając swoją wizję literatury prozie głównonurtowej. Jacek Dukaj, mówiąc w wywiadzie udzielonym w 2006 roku o „rozmemłaniu” literatury głównonurtowej, wyjaśniał:

To rozmemłanie widać w fabule, w stylu, w treści, w postaci bohatera. Nawet w samym sposobie, w jaki autorzy podchodzą do tego, co piszą – z lekceważeniem, od niechcienia, krzywiąc usta, od razu się dystansując, żeby, broń Boże, nikt ich nie posądził, że napisali naprawdę, o tym, co myślą, i że sami siebie biorą serio<sup>11</sup>.

Być może właśnie te, preferowane przez „fantastów” cechy – mocny głos autora, atrakcyjna (co nie znaczy: łatwa) fabuła i ważne przesłanie przy za-

<sup>8</sup> J. Jarzębski, *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 45.

<sup>9</sup> M. Parowski, *Fantastyka i reszta świata* [w:] *idem, Małpy Pana Boga*, Warszawa 2011, s. 16.

<sup>10</sup> W roku 1998 na łamach „Czasu Kultury” Maciej Parowski, porównując literaturę fantastyczną lat dziewięćdziesiątych z ówczesną literaturą głównonurtową oraz popularną, pisał m.in.: „Na takim tle bohaterowie fantastyki polskiej imponują żywotnością, odwagą, przedsiębiorczością i duchowym pozbieraniem. Udzielają czytelnikom lekcji podejmowania problemów istotnych, stawiają serio doczesne kwestie powinności [...] Badają świat widzialny, nazywają jego dylematy i próbują im sprostać [...], by w porywach dochodzić do kwestii filozoficznych i metafizycznych. [...] Nie uciekają od fundamentalnych rozróżnień w dziedzinie wartości [...], choć ich autorzy używają czasem popkulturowej, postmodernistycznej estetyki”. *Idem, Fantastyka i reszta świata*, „Czas Kultury” 1998, nr 1, przedruk w: *idem, Małpy Pana Boga...*, s. 17.

<sup>11</sup> *Wszczepki i żywokryst. Jacek Dukaj tłumaczy redaktorowi „Lampy”, że fantastyka posilkująca się nauką wcale nie musi być fantastyką naukową*, „Lampa” 2006, nr 4, s. 36.

chowaniu fantastycznych reguł konstrukcji świata przedstawionego – przyczyniły się do tego, że literatura fantastyczna zaczęła zwracać uwagę zarówno czytelników, jak i krytyków poza przestrzenią fantastycznego getta<sup>12</sup>. Chodzi mi jednak nie tylko o wzrastającą w ostatnich latach popularność (i zauważalność) literatury fantastycznej, ale przede wszystkim o „przechodzenie” pisarzy z przestrzeni „fantastycznej” w przestrzeń literatury głównonurtowej oraz o rolę, jaką pisarze ci odgrywają dziś w przestrzeni życia literackiego.

## II Pomiedzy

Niewątpliwie pierwszym po roku 1989 pisarzem, który „przekroczył mury «getta» twórców fantastyki”<sup>13</sup>, stał się Jacek Dukaj, publikując w 2002 roku swoją czwartą książkę, zatytułowaną *Extensa* w mainstreamowym Wydawnictwie Literackim. Od tego momentu książki Dukaja są szeroko komentowane; charakterystyczne wydaje się przy tym zdanie, które pojawiło się na ostatniej stronie poświęconego Dukajowi numeru „Nowych Książek” z 2005 roku, gdzie mówi się o tym autorze nie tylko jako o „czołowym reprezentancie fantastyki naukowej”, ale i „jednym z najciekawszych współczesnych pisarzy polskich”<sup>14</sup>.

Równie niewątpliwy jest fakt, że Dukaj ma wielkiego prekursora w osobie Stanisława Lema, który kilkadziesiąt lat wcześniej zyskał miano jednego z najwybitniejszych polskich pisarzy. Sam Dukaj docenia rangę pisarstwa Lema (by przypomnieć chociażby bardzo ciekawy wstęp do antologii *Głos Lema*)<sup>15</sup>, nie wyrzeka się Lemowskich inspiracji, podkreśla jednak, że sam inaczej, dużo szerzej rozumie fantastykę. W jednym z wywiadów opowiada m.in. o tym, że nie było dla niego dużej różnicy między fantastyką Lemowską a „rzeczami odjechanymi, jak książki Borgesa, Cortazara”, że wszystko to przyjmował „jako historie o światach, które nie istnieją. Bo to wszystko jest fantastyka”<sup>16</sup>.

Takie szerokie rozumienie fantastyki widać też w twórczości Dukaja, rozpiętej pomiędzy twarde SF, jak np. powieści *Perfekcyjna niedoskonałość* czy *Inne pieśni*, a historie alternatywne: *Xawras Wyzryn*, *Wroniec* czy i – najbardziej mnie tu interesującą – tysiącstronicową powieść *Lód*. Ale widać je

<sup>12</sup> Co ciekawe, na fantastyczność jako ważną cechę współczesnej literatury (ujmując rzecz z zupełnie innej perspektywy) zwracał uwagę Jerzy Jarzębski, który pokazywał, jakimi drogami wchodzi ona do literatury (tej głównonurtowej). Zob. *idem, op.cit.*

<sup>13</sup> Sformułowanie Krzysztofa Uniłowskiego z tekstu *Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu*, „FA-art” 2007, nr 4, przedruk w: *idem, Kup Pan książkę*, Katowice 2008.

<sup>14</sup> „Szeroki kontekst filozoficzny i naukowy, połączony ze świetnym warsztatem pisarskim, pozwala mówić o Jacku Dukaju nie tylko jako o czołowym reprezentancie fantastyki naukowej w najmocniejszym tego słowa rozumieniu, ale i jednym z najciekawszych współczesnych pisarzy polskich” (Ł. Wróbel, *Jacek Dukaj*, „Nowe Książki” 2005, nr 2, s. IV).

<sup>15</sup> J. Dukaj, *Głos Lema*, red. M. Cetnarowski, Warszawa 2011.

<sup>16</sup> *Wszczepki i żywokryst...*, *idem, op.cit.*, s. 36.

również w twórczości innych „fantastów” w ostatnich latach. Istotna różnica w stosunku do sytuacji sprzed kilkudziesięciu lat polega bowiem również na tym, że pisarze fantastyczni są (a raczej: zaczynają być) obecni w przestrzeni literatury głównonurtowej nie tylko za sprawą jednego, wybitnego twórcy. Dziś, obok autora *Lodu* getto fantastyki opuszczają (opuścili?) też tacy pisarze, jak Szczepan Twardoch z wydaną w ubiegłym roku (znów przez Wydawnictwo Literackie) *Morfina*, która nieomal natychmiast okrzyknięta została książką roku, a także Wit Szostak jako autor – mniej medialnej, ale niezmiernie interesującej – tzw. trylogii krakowskiej, na którą składają się powieści *Chocholy*, *Dumanowski* oraz *Fuga*<sup>17</sup>. Kolejnym pisarzem „przekraczającym mury” jest dziś, sytuowany wcześniej jako autor powieści grozy, Łukasz Orbitowski – za sprawą opublikowanej w roku 2012 alternatywnej historii powstania warszawskiego, zatytułowanej *Widma*<sup>18</sup>.

O tym, że określenie „wyjście z fantastycznego getta” nie jest gołosłowne, może świadczyć chociażby to, że *Morfina* jest bodaj czternastą książką mało znanego dotąd poza środowiskiem fantastycznym pisarza. Także autor *Chocholów* ma w swoim dorobku kilka niezłych, choć prawie nieznanych szerszej publiczności książek (by wspomnieć tylko *Oberki na końcu świata*). Co więcej, określenie to nie jest też przesadnie optymistyczne i jednoznacznie nobilitujące w mainstreamowym świecie pisarzy. Nawet Jacek Dukaj, pisarz wydawałoby się wyjątkowo honorowany i doceniany, ma sceptyczne zdanie na temat traktowania pisarzy fantastycznych w głównym obiegu. W opublikowanym w roku 2011, znakomitym, w dużej mierze autotematycznym opowiadaniu zatytułowanym *Science Fiction*, które uchodzić może za swoisty manifest pisarstwa fantastyczno-naukowego, stwierdza:

„Na salonach różnica między «pisarzem» a «pisarzem SF» odpowiada różnicy między «aktorem» a «aktorem porno»”<sup>19</sup>.

Skoro już o salonach literackich mowa, to warto też wspomnieć, że przechodzenie do literatury głównonurtowej odbywa się jednak w różny sposób: Jacek Dukaj, podobnie jak Stanisław Lem, pozostaje „twardym fantastą” – zarówno w swoich powieściach, jak i w tekstach krytycznych, a także na tak zwanych literackich salonach wypowiada się jako pisarz fantastyczny i sprawia, że to my, czytelnicy „spoza”, musimy wejść w jego fantastyczne światy. Co więcej, w gronie „fantastów” uchodzi za „swojego człowieka po tamtej stronie”. Szczepan Twardoch i Wit Szostak natomiast wychodzą poza fantastyczną niszę z literaturą bliższą oczekiwaniom innych czytelników i z pełną świadomością tego, że dokonują aktu „przekroczenia”. Szczepan Twardoch otwarcie opowiada, że jego poprzednia powieść, *Wieczny Grunwald*, pozwoliła mu odnaleźć własny język i wyrwać się z „fantastycznego getta”, w którym

<sup>17</sup> Ostatnie książki Szostaka i Twardocha zostały nominowane do Nagrody Nike, a *Morfina* Twardocha jest chyba najbardziej utytułowaną książką roku 2012.

<sup>18</sup> Wydanej również (podobnie jak powieści Dukaja i Twardocha) w prestiżowym Wydawnictwie Literackim.

<sup>19</sup> J. Dukaj, *Science fiction (minipowieść)* [w:] *Science fiction*, Warszawa 2011.



tkwił, a *Morfina* postrzegana jest przez krytykę jako spektakularny skok na literaturę mainstreamową<sup>20</sup>.

Pisarzy tych wiąże jednak wyraźnie świadomość swojej przynależności i środowiskowej solidarności – poczucie fantastycznego naznaczenia, wspólnego punktu wyjścia oraz znamienne dla niszowych środowisk zaangażowanie, zapał i wiara w literaturę (w powieść!). Łączy ich także przyjaźń (która zaowocowała między innymi tym, że przy okazji ostatnich powieści Szostak i Twardoch postanowili wstawić do swoich powieści wątek z powieści przyjaciela). A jeśli pozostać jeszcze przy anegdotach, to warto wspomnieć także o tym, że każdy z tych pisarzy ma własne, wyrafinowane hobby, przekładające się na imponującą wiedzę<sup>21</sup>.

Te z pozoru niepoważne sprawy mają swoje ważne konsekwencje artystyczne, pisarze ci bowiem mają odwagę pisania z pasją, pisania nie z myślą o aktualnych modach i tak zwanym przeciętnym czytelniku (czy też modelowym czytelniku fantastyki), który powinien kupić ich książkę, lecz z wyraźną (czasem wręcz zaborczą) intencją przekonania czytelnika do własnej wizji. Choć wszyscy trzej (i to uznać trzeba za dziedzictwo fantastyki) stawiają na atrakcyjność fabuły i mają świadomość, że czytelnik oczekuje od nich wciąż gąszczącej opowieści, to jednocześnie nie rezygnują z przekonania, że powinna to być opowieść z jednej strony – ważna, podejmująca istotne problemy, z drugiej – możliwie oryginalna, zaskakująca. Jak mówi Dukaj: „wykręcająca umysł”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> W jednym z tekstów, opublikowanych na łamach „Znaku” w ramach debaty poświęconej współczesnej powieści, pojawiła się nawet koncepcja „pokolenia autorów, którzy z fantastyki się wywodzą, w niej stawiali pierwsze literackie kroki, ale dziś coraz mniej przyznają się do tego «błędu młodości», żeby [...] nie być szufladkowani jako «autorzy niepoważni»”. Autor tego tekstu, Michał Cetnarowski, wymienia jednak obok Szostaka i Twardocha, a także Łukasza Orbitowskiego i Michała Protasiuka – Jacka Dukaja. Por. M. Cetnarowski, *Eskapizm od kryzysu?*, „Znak” 2012, nr 689.

<sup>21</sup> W spektakularny sposób odnosi się to do pasjonującego się filozofią nauki Jacka Dukaja, co znajduje odbicie w niezwykle precyzyjnych, spekulatywnych światach przedstawionych jego książek. Pasją Wita Szostaka, autora m.in. *Oberków na końcu świata*, są podkrakowskie oberki – w związku z czym nie tylko sam muzykuje, ale też umieszcza podobnych sobie pasjonatów w powieściowym Krakowie. Nieprzypadkowo też ostatnia jego powieść skomponowana jest na wzór fugi. Szczepan Twardoch z kolei jest pasjonatem i znawcą broni, co przełożyło się na jego współpracę z pismem „Broń i Amunicja”, ale też znajduje odzwierciedlenie w szczegółowych opisach broni, formacji wojskowych itp. w jego powieściach.

<sup>22</sup> *Totalna imersja...*, s. 60. Dukaj promuje kategorię „imersji” – znamiennego dla literatury fantastycznej przeżycia, jakościowo różnego od śledzenia fabuły tekstu czy utożsamiania się z bohaterami. Oznacza ona m.in. zmianę skali prawdziwości przeżywanego świata: „odklejanie” się od świata, w którym się czyta, i „przeżywania” świata, o którym się czyta. W radykalnych przypadkach świat fikcyjny może przesłaniać całkowicie świat realny (ludzie uczą się fikcyjnych języków, odtwarzają role powieściowe itp.). Niezależnie od tego, jaki stopień immersyjności przypiszemy powieściom Dukaja, trudności, jakie stawia on przed czytelnikiem, stały się już przedmiotem zainteresowania krytyki. Por. m.in.

Takimi – choć w różny sposób – „wykręcającymi umysł” są właśnie ich powieści, by wskazać na *Lód*, *Morfine* czy *Fugę*.

*Lód* Jacka Dukaja to pokazana w rozległej, epickiej perspektywie historia alternatywna, oparta na pomysłach zamrożenia historii po wybuchu meteorytu tunguskiego w roku 1908. W wyniku tego wybuchu syberyjską część Rosji pokrywa całoroczny lód. Stamtąd rozchodzą się w głąb Europy przedziwne wytwory lodu – lute, a Rosja dzięki cennym tunguskim minerałom jest bogata i wpływowa politycznie. Bohaterowie powieści, której akcja zaczyna się w roku 1924 w Warszawie, żyją w świecie sprzed I wojny światowej, a więc w carskim imperium. *Lód* to jednak także powieść filozoficzna i historiozoficzna – zbudowana w dużej mierze na koncepcjach Bierdiajewa oraz na zderzeniu logiki trójwartościowej z logiką arystotelesowską, stawiająca pytania o to, czy logika to rzecz obiektywna, wpisana w strukturę rzeczywistości, jak prawa fizyczne, czy też kwestia języka, jakim opisujemy świat. Poprzez zderzenie dwóch światów – Lata, w którym panuje trójwartościowa logika „być może”, a sam świat jest nieokreślony i podlega entropii, oraz Zimy, gdzie tzw. lute zamrażają chwilę terazniejszą i gdzie panuje dwuwartościowa logika arystotelesowska, a Historia ujęta jest w twarde reguły – pokazuje Dukaj historię jako systemem praw rządzących rzeczywistością (jako konstrukt).

W warstwie fabularnej *Lód* to opowieść o przymusowej podróży bohatera Benedykta Gierosławskiego, Polaka, syna zesłańca piłsudczyka, studenta matematyki i fizyki, w głąb Syberii, w poszukiwaniu ojca. Opowieść, która staje się swoistą „Syberiadą” i może być czytana zarówno polemicznie wobec romantycznego toposu Syberii (bowiem polscy zesłańcy to nierzadko kapitaliści trzęsący lokalną gospodarką), jak i w perspektywie podróży-samopoznania, podczas której pochodzący z krainy Lata nieokreślony, powtarzający ciągle „ja nie istnieję” bohater staje się silną osobowością, zdolną do kierowania nie tylko swoim losem, ale i... historią<sup>23</sup>. Ale to także znakomicie skomponowany pastisz różnych opowieści (od Agaty Christie, poprzez wielką powieść rosyjską, po Witolda Gombrowicza).

W historii, choć w inny sposób, zanurzona jest również *Morfina* Szczepana Twardocha. Ten fabularnie rozbuchany utwór czytać można jednocześnie jak powieść historyczną, awanturniczą i szpiegowską, jak psychologiczne studium albo romans, jak fantasy, opowiadanie grozy czy nawet kryminał. Kluczowy dla tej fabularnej różnorodności wydaje się zabieg pokazania, znanej nam doskonale zarówno z dokumentów, jak i filmu czy literatury, Warszawy tuż sprzed wojny oraz z pierwszych jej tygodni z perspektywy zadziwiającego bohatera – trzydziestoletniego Konstantego Willemana, syna niemieckiego arystokraty i spolszczonej Ślązaczki. Twardoch dokonuje tu zderzenia pieczołowitej, historycznej rekonstrukcji przestrzeni z rzeczywistością postrzeganą

T. Mizerkiewicz, *Wirtualny odbiorca wirtualny (albo o tym, jak Jacek Dukaj wymyślił czytelników współczesnej literatury polskiej)*, „Czas Kultury” 2009, nr 6.

<sup>23</sup> Por. m.in. M. Mrowiec, *Juliusz Słowacki i Jacek Dukaj – lodowaty dialog między tekstami*, „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 2.

i doświadczaną przez morfinistę i pseudoartystę, a ten zabieg pozwolił na postawienie pytań dotyczących tożsamości narodowej, patriotyzmu, zdrady, polskości, a także na pokazanie problemów z konstruowaniem indywidualnej tożsamości. Zostały one jeszcze wzmocnione i skomplikowane poprzez włączenie w tok pierwszoosobowej narracji tajemniczej, wszechwiedzącej narratorki, a konstrukcja tej kobiecej narracji odsyła z jednej strony w przestrzenie fantastycznych wątków *Morfiny*, z drugiej natomiast otwiera możliwość genderowych interpretacji powieści.

Zbudowana z wielu literackich odniesień, wśród których najmocniej chyba pobrzmiewają echa Witkacego, Vonneguta i Gombrowicza, fabuła *Morfiny* jest dynamiczna, groteskowa, momentami wręcz psychodeliczna. A wszystko jest tu ściśle splecione z namiętnością i seksualnością. Bohater *Morfiny* lawiruje więc pomiędzy pochodzącą z endeckiego domu żoną Helą, zmysłową kochanką, Żydówką Salą, i demoniczną matką; między narkotycznym odurzeniem a patriotycznym obowiązkiem, między polskością a niemieckością. Wchodząc w kolejne role: Polaka i Niemca, dziwkarza i męża oraz ojca, cywila i żołnierza, narkomana i konspiratora, obsesyjnie zadaje sobie pytanie: „kim jestem?”. Szalone perypetie, przybranie tożsamości ojca – Niemca i wojenno-konspiracyjna wyprawa do Budapesztu prowadzą do przemiany bohatera i odnalezienia odpowiedzi na pytanie o własną tożsamość, choć w perspektywie całej powieści nie jest to odpowiedź oczywista.

Historia i tożsamość to również problematyka trylogii krakowskiej Wita Szostaka. Wieńczącą tę trylogię *Fugę* czytać można ponadto jako powieściowy eksperyment, w którym polifoniczna struktura fugi wyznacza ramy i sens utworu.

Narrator tej powieści to – podobnie jak w punkcie wyjścia u Dukaja i Twardocha – postać o nieokreślonym statusie. W tym przypadku jednak jawiąca się w kolejnych fugach jako inna osoba, jako bohater różnych opowieści: raz jako ostatni król Polski, innym razem jako bohater narodowy, jeszcze innym – jako beztroskie dziecko, zabiegany biznesmen czy bezdomny starzec. Pierwsze, wielokrotnie później powtarzane, zdanie powieści Szostaka: „Nazywam się Bartłomiej Chochoł i jestem ostatnim królem Polski” odsyła do świata, w którym w literackiej przestrzeni krakowskiej kamienicy na równych prawach funkcjonują babka z dziadkiem, przyjaciele z dzieciństwa, Zosia, Mickiewicz i Słowacki, Dumanowski i inni bohaterowie historyczni. W tej pierwszej opowieści narrator wraca do mieszkania dziadków, w którym chce się ukryć po tym, jak zdecydował się na abdykację. Szybko jednak okazuje się, iż panowanie rzekomego monarchy polegało na tym, że zostawiał za sarkofagiem Piłsudskiego wskazówki dla rządzących, a do kieszeni zagranicznych turystów zwiedzających Wawel, wsuwał listy do głów państw. Taki początek nie buduje zaufania do narratora, wskazuje też na to, że kolejne fugi-opowieści rozgrywają się głównie w jego wyobraźni. Kulejący bohater przymierza w nich różne życiorysy, jednak pewne motywy i postaci powtarzają się w kilku (lub nawet we wszystkich) opowieściach. Widzimy m.in., na ile sposobów można uszko-

dzić nogę, zrobić remont, zdradzić ukochaną. To, co wydaje się wymyślone i fantastyczne w jednej historii, w innej znajduje racjonalne wyjaśnienia, nic tu się nie unieważnia, zgodnie z prawidłami fugi wszystkie głosy pozostają równorzędne.

Co ciekawe, oparte na strukturze wspomnienia historie sztukowane są za pomocą języka czerpanego jakby z „archiwum” kulturowych zasobów (takich jak: list romantyczny, *Bildungsroman*, tradycyjna autobiografia). A każdy z Bartłomiejów rozpoznaje się w swojej roli dzięki charakterystycznemu dla niej językowi, w równym stopniu więc wybiera opowieść, jak i jest przez tę opowieść prowadzony. Opowieści wydają się więc wszystkim, co mamy, a nieustannie towarzyszą im fraza: „jestem Bartłomiej Chochoł...”, nieodparcie przywołująca (prowokująca?) pytanie „kim jestem?”, wskazuje na niewiedzę i niepewność jako niezbywalne aspekty tożsamości.

Wskazuję na tożsamość i historię jako istotne tematy powieści Dukaja, Twardocha i Szostaka, a także na specyficzne kreacje bohatera-antybohatera (choć wybieram na swoje potrzeby tylko pewne elementy z tych radykalnie różnych projektów narracyjnych) przede wszystkim dlatego, żeby pokazać, jak tematy i kategorie uchodzące za znamienne dla fantastyki lat dziewięćdziesiątych zostają u tych pisarzy sprobrematyzowane, poddane narracyjnej obróbce i głębokiemu namysłowi. Historia, która w literaturze popularnej (również fantastycznej) bywa często niewiele znaczącym sztafajem, stała się tu zarówno kopalnią fabuł, jak i impulsem do podejmowania wątków historyzoficznych<sup>24</sup>. A przekonanie o istotnej roli „mocnego” bohatera przełożyło się na wyczulenie tych omawianych przeze mnie autorów na problematykę podmiotową i tożsamościową.

### III Poza

Powieści, które tu pokrótce przywołałam, świadczą niewątpliwie o ambicjach i możliwościach ich autorów. Chciałoby się powiedzieć, że Jacek Dukaj, Wit Szostak i Szczepan Twardoch to nie tylko pisarze fantastyczni (czyli wywodzący się z fantastycznego nurtu), lecz także fantastyczni pisarze! Pisarze, których po prostu warto czytać. Warto jednak zauważyć, że wyróżnia ich też wyjątkowa świadomość oraz poczucie odpowiedzialności za kondycję literatury, które przekłada się na zaangażowanie w różne dyskusje i działania w przestrzeni życia literackiego.

<sup>24</sup> Zwracał na to uwagę Krzysztof Głuch, który pisał m.in.: „W fantastyce ostała się pewna swoboda w sięganiu po wątki historyczne. W głównym nurcie, gdy zacznie się pisać o historii, otrzymać się łatwiej pisarza kostiumowego. Tymczasem w fantastyce autorzy mogą dowolny fragment prozy cofnąć o dwa wieki i nikt nawet nie zauważy, że oto następuje zmiana konwencji. [...] Czytelnik elastycznie przemieszcza się za wyobraźnią autora. A pisanie historii pozostaje środkiem, nie celem” (K. Głuch, *Romantyzm, mielonka i walka o oddech. Polska fantastyka po 20 latach wolności*, „Czas Kultury” 2009, nr 6, s. 15).

To widoczne przede wszystkim w środowisku fantastycznym, czego przykładem są chociażby liczne wystąpienia Dukaja, który na „boom na rodzimą fantastykę, jakiego nie zna historia polskiej literatury”, i na wielkie zainteresowanie wydawnictw literaturą fantastyczną, gwarantującą sprzedaż na poziomie kilkunastu tysięcy egzemplarzy, reaguje miazdzącą analizą stanu literatury fantastycznej i ośrodków „życia fantastycznego” w Polsce. I unaocznia kolegom „fantastom” zmierzch epoki ambitnych fantastycznych czasopism literackich oraz programowych dyskusji<sup>25</sup>.

Ale zarówno on, jak i inni pisarze ze środowiska fantastyki coraz częściej wypowiadają się na temat literatury głównonurtowej. Dobrym przykładem takiego zainteresowania kondycją polskiej literatury jest ubiegłoroczna dyskusja na łamach „Znaku”, zainicjowana tekstem Wita Szostaka o spektakularnym tytule *Polska obok powieści*<sup>26</sup>. W sprowokowanej i zaaranżowanej przez Szostaka dyskusji na temat polskiej powieści, a raczej tego, że dziś w Polsce nie czyta się (i raczej nie pisze) fikcji, prym wiedli, obok znanych krytyków, właśnie pisarze z grona fantastyki. Krytycy (Jerzy Jarzębski, Przemysław Czapliński, Dariusz Nowacki) poszukiwali przyczyn braku zainteresowania powieścią w różnych komunikacyjno-rynkowo-medialnych uwarunkowaniach, pisarze fantastyczni (Wit Szostak, Jacek Dukaj, Łukasz Orbitowski, Szczepan Twardoch) przekonywali, że fikcja odsłania głębszą prawdę o człowieku niż opowieść oparta na faktach, i opowiadali się za fikcją, za obustronnym (pisarza i czytelnika) wysiłkiem (i urokiem) dużych epickich fabuł.

Ten niewątpliwie tradycyjny (by nie powiedzieć anachroniczny, przy całej rozpasanej fikcyjności i całym językowym wyrafinowaniu oraz sproblematyzowaniu, które propagują ci pisarze) sposób myślenia o literaturze przekłada się na kształt ich powieści. A czytać je można chociażby tak, jak proponuje narrator *Lodu*:

Dobrą opowieść smakuje się jak dobry tytuń czy dobrą whisky, nie należy się spieszyć, nie należy popędzać opowiadającego, nie o to tu idzie, by dognać jak najprędzej do puenty, złapać za grzbiet fabułę, poznać losy, sensy i tajemnice, nie o to wcale. Słucha się, zasypia, budzi, wraca się do opowieści, znów zasypia, znów budzi, opowieść przyływa i odpływa, raz zanurzamy się w tę nierzeczywistość, raz – w tamtą; działa czar, zostaliśmy wyjęci z czasu i miejsca [...] <sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> J. Dukaj, *Krajobraz po zwycięstwie, czyli polska fantastyka AD 2006*, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 1. Zob. też W. Szostak, *Jak się widzimy, tak nas piszą*, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 4, s. 6–7.

<sup>26</sup> Szostak wychodzi z założenia, że współczesne powieści w Polsce wprawdzie powstają, ale „przepraszają, że są powieściami”, że polska literatura – wbrew dokonaniom literatury Zachodu – nie chce uznać powieści za fundamentalny sposób mówienia o świecie. A to przekonanie jest oczywiste dla autora *Fugi*, odwołującego się do „europejskiej tradycji prawdziwości powieści”, która poprzez fikcję odsłania głębszą prawdę o człowieku niż opowieść oparta na faktach. Zob. *idem*, *Polska obok powieści*, „Znak” 2012, nr 686.

<sup>27</sup> J. Dukaj, *Lód*, Kraków 2007, s. 364.



**Maria Głowacka**

Uniwersytet Szczeciński

Wstęp do teorii trzech  
kręgów kobiecej prozy  
*science fiction* w Polsce.  
Na przykładzie twórczości  
Antoniny Liedtke i Anny  
Kańtoch

Abstract

**An introduction to the theory of the three circles of women's science fiction in Poland:**

The main purpose of this article is to present the author's original theory of the 'three circles' of Polish women's science fiction prose. Those circles are: the environmental circle, the branch circle and the main circle. In order to formulate the concept of the three circles and to conduct an analysis of critical reception of women's science fiction prose it will be necessary to adhere to feminist literary criticism, strictly speaking the research perspective of Patrocino Schweickart. With its use the author of this article shows the status of women science fiction writers on the basis of the reception of works by Antonina Liedtke and Anna Kańtoch.

**Słowa kluczowe:** teoria trzech kręgów, kobieca proza science fiction, *science fiction studies*, feministyczna krytyka literacka, Kańtoch Anna, Liedtke Antonina

**Keywords:** theory of the three circles, women's science fiction, science fiction studies, feminist literary criticism, Kańtoch Anna, Liedtke Antonina

Celem artykułu jest zaprezentowanie zarysu autorskiej teorii trzech kręgów kobiecej prozy *science fiction*<sup>1</sup>. Do głównych zadań tej teorii, poza ukazaniem zależności pomiędzy płcią a obecnością w danym kręgu, należy zwrócić uwagi na sytuację polskiej prozy fantastycznonaukowej. Analizując odbiór krytyczny polskiej, kobiecej prozy tego gatunku, posiłkuje się teorią Patrocino Schweickart, która podążając za Jonathanem Cullerem, pytającym o płęć lektury, podejmuje dialog feministycznej krytyki literackiej z teorią rezonansu czytelniczego. Rezultatem tego dialogu staje się utrata złudzenia zarówno co do obiektywności tekstu, jak i neutralności krytyka<sup>2</sup>. Teoretyczka ta zauważa, że „jeśli czytanie staje się produkcją znaczenia, to nie należy marginalizować grupy kobiecych czytelniczek jako jego producentek”<sup>3</sup>. Postrzega ona feministyczną krytykę literacką jako swoistą praktykę czytelniczną, stawiającą opór perswazji androcentrycznych dyskursów. Zakłada także, iż skoro większość wspólnot czytelniczych opierała się na androtekstach, to dysponuje ich strategiami interpretacyjnymi, które nie przystają do ginotekstów<sup>4</sup>. Ta perspektywa jest ważna dla teorii trzech kręgów, ponieważ tłumaczy proces banalizowania przez męskocentryczne środowisko krytyków *science fiction* prozy tworzonej przez kobiety. Według Schweickart, „androcentryczny kanon generuje strategie interpretacyjne, które z kolei sprzyjają kanonizacji tekstów androcentrycznych i marginalizacji ginocentrycznych”<sup>5</sup>. Stanowisko to ilustruje odbiór krytyczny takich polskich autorek *science fiction*, jak Antonina Liedtke czy Anna Kańtoch.

Tajemnicze trzy kręgi, o których mowa, to kolejno: obieg środowiskowy, obieg branżowy oraz obieg główny. Pierwszy z nich obejmuje pisarki znane wąskiej grupie odbiorców, na ogół związanych z określonym środowiskiem, do którego przynależą owe twórczynie. Mogą to być np. czytelniczki/czytelnicy czasopism kobiecych, członkowie grup artystycznych, uczestniczki/uczestnicy forów internetowych albo też przedstawicielki/przedstawiciele danego środowiska ideologicznego. W drugim kręgu mieściłyby się autorki, których proza znajduje uznanie w środowisku *science fiction*. Twórczość tych pisarek siłą oddziaływania ogranicza się bowiem do środowiska branżowego związanego z fantastyką naukową. O funkcjonowaniu w tym kręgu decydują: recenzje napisane przez krytyków i krytyczki związanych/związane ze środowiskiem *science fiction*, nagrody z zakresu fantastyki naukowej lub nominacje do tych nagród (np. Nagroda im. Janusza Zajdla, Nagroda Literacka im. Jerzego Żu-

<sup>1</sup> Rozwinięcie wspomnianej teorii nastąpi w przygotowywanej rozprawie doktorskiej pt. *Kobiece proza science fiction w Polsce. Teoria trzech kręgów*, poświęconej analizie odbioru krytycznego i interpretacji utworów wybranych autorek, takich jak: Gabriela Górska, Anna Kańtoch, Małgorzata Kondas (Margaret Todd), Maja Lidia Kossakowska, Antonina Liedtke, Julia Nidecka, Emma Popik, Jaga Rydzewska, Katarzyna Urbanowicz.

<sup>2</sup> K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 537.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 240.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 241.



ławskiego), artykuły lub wywiady w branżowych magazynach (np. w „Fenixie”, „Nowej Fantastyce”, „Czasie Fantastyki”, „Science Fiction”). Do tego kręgu zaliczam także artykuły i prace naukowe z zakresu *science fiction studies*. Trzeci krąg obejmuje natomiast pisarki funkcjonujące w głównym nurcie. O obecności w nim świadczą: recenzje napisane przez głównonurtowych krytyków literackich/krytyczki literackie, artykuły czy wywiady zamieszczone w czołowej prasie, nagrody mainstreamowe (np. Literacka Nagroda Nike, Nagroda Kościelskich, Paszport Polityki), a także artykuły naukowe stworzone przez literaturoznawców funkcjonujących w głównym nurcie.

Powyższa klasyfikacja wskazuje na ważną zależność: kręgowaniu podlega nie tylko proza fantastycznonaukowa, lecz także nauka – stąd podział na *science fiction studies* oraz na tzw. wysokie literaturoznawstwo. Dlatego też zarówno kwartalnik „Czas Fantastyki” wydawany od 2013 przez Narodowe Centrum Kultury, jak i Nagrodę Literacką im. Jerzego Żuławskiego postrzegam jako elementy składowe drugiego kręgu, przyczyniające się do jego profesjonalizacji. Przemawiają za tym dwa czynniki: po pierwsze – inicjatorami tych przedsięwzięć są pisarze fantastycznonaukowi związani z obiegiem branżowym (redaktorem naczelnym „Czasu Fantastyki” jest Maciej Parowski, a pomysłodawcą nagrody Andrzej Zimniak); po drugie – zarówno kwartalnik, jak i wspomniana nagroda zakładają wprawdzie współpracę między „fantastami” a przedstawicielami środowiska akademickiego, ale tymi, którzy zawodowo zajmują się obszarem fantastyki.

Kolejnym aspektem wymagającym omówienia staje się konstrukcja owych kręgów. Poddane analizie trzy obiegi nakładają się na siebie: najbardziej wysunięty na zewnątrz pozostaje krąg trzeci, pośrodku znajduje się drugi, a wewnątrz usytuowany jest krąg pierwszy. Należy zaznaczyć, że ruch zewnętrzny, a więc taki, którego siła wychodzi od kręgu pierwszego w kierunku kręgu trzeciego, utrudniają niezwykle wąskie przejścia, natomiast ruch wewnętrzny – czyli taki, który wychodzi od kręgu trzeciego – nie ma żadnych ograniczeń, tu furtyki pozostają szeroko otwarte. Słowem, pisarki/pisarze i krytyczki/krytycy mainstreamowi mogą bez przeszkód transferować z kręgu trzeciego do drugiego, podczas gdy przepływ pisarzy/pisarek i krytyków/krytyczek *science fiction* do mainstreamu pozostaje utrudniony m.in. ze względu na takie czynniki, jak: nieskorelowany sposób funkcjonowania rynku wydawniczego, spór pomiędzy fantastami a literaturoznawczym środowiskiem akademickim, skutkujący niechęcią literaturoznawców wobec badań nad prozą gatunkową. Gdy na tak zarysowany kontekst przyłożymy kategorię płci, okazuje się, że sposób „kręgowania” kobiecych autorek *science fiction* różni się „kręgowania” męskich twórców tego gatunku.

Na łamach „Fantastyki”, „Nowej Fantastyki” czy „Fenixia” wyraźnie zarysowuje się antagonizm, zaistniały pomiędzy środowiskiem twórców i krytyków *science fiction* a krytyką głównonurtową. Redaktorzy pism w swoich felietonach wielokrotnie zarzucają „głównonurtowcom” niepoważny stosunek do *science fiction*, traktowanej przez nich jako tandetna i niepoważna litera-

tura, służąca głównie dostarczaniu odbiorcom rozrywki. Ten brak zainteresowania ze strony głównego nurtu oraz pełne rezerwy nastawienie „fantastów”, wpływają na kształt środowiska krytycznego *science fiction*, które w dużej mierze składa się z samych twórców oraz bardzo wąskiej grupy badaczy akademickich. Oceną pojawiających się na rynku utworów zajmują się więc albo docenieni, wyniesieni przez własne środowisko pisarze, albo nieliczni akademicy walczący na polu naukowym o zmianę wizerunku SF.

To istniejące pomiędzy obydwooma środowiskami napięcie najdobitniej ujawnia stanowisko Jarosława Grzędowicza – redaktora naczelnego „Fenix” – który w artykule pt. *Jak obronić getto* dokonuje krytyki numeru „Magazynu Literackiego” poświęconego analizie *science fiction*. Autor pisze:

Jestem chłopakiem z getta. Gdyby SF było podobne do nowojorskiego Harlemu, byłbym czarny jak fortepian, nosiłbym włóczkowy beret i berette, mówiłbym *Yo, Man [...]* Jestem więc chłopakiem z getta i zazwyczaj nie czytuję „Magazynu Literackiego”, bo to jest pismo białasów. Nie dlatego, bym nim pogardzał. Tylko że mnie to nie interesuje. [...] Chyba że piszą o nas – o gettcie. A jest oto fantastyka tematem przewodnim numeru „Magazynu Literackiego”, pisma bardzo elegancko wydawanego za rządowe pieniądze, jak to jest w zwyczaju białasów. „Magazyn Literacki” podchodzi do nas, pariasów, z pewną ostrożną zyczliwością, odrobinę zabarwaną litością i zażenowaniem, jaką rezerwuje się dla ludzi ciężko zaburzonych i ich dzieł albo takich osobliwych zjawisk z pogranicza cywilizacji, jak *disco polo*. Znajdziemy tu nazwiska rozmaitych gości z naszej dzielnicy, którzy za pomocą esejów, wywiadów i przeglądów prasy próbują przedstawicielom głównego nurtu Literatury Polskiej i Pięknej otworzyć oczy na fakt, że istnieją. Że wszyscy istniejemy<sup>6</sup>.

Choć przytoczony artykuł pojawił się na łamach „Fenix” w roku 1999, to pozostaje on wciąż aktualny. W „Nowej Fantastyce” echo wzajemnych animozji pobrzmiwa do dziś. Można nawet powiedzieć, że środowisko fantastyczne wytworzyło swoisty obraz „mainstreamu”, który jawi się albo jako złodziej, który tylko czyha, aby zawłaszczyć fantatom co cenniejsze dzieła, albo jako zadufany w sobie egocentryk, przekonany o własnej wyższości. Paradoksalnie do antagonistów głównego nurtu literackiego należy także Jacek Dukaj, który jako jeden z nielicznych twórców prozy *science fiction* funkcjonuje w obiegu mainstreamowym: w roku 2008 uzyskał Nagrodę im. Kościelskich, był trzykrotnie nominowany do Paszportów Polityki, otrzymał także nominację do Literackiej Nagrody Nike. Pod względem obecności w trzecim kręgu wyprzedza go jedynie Stanisław Lem, którego proza, jako jedyne polskiego pisarza *science fiction*, posiada szeroki zasięg międzynarodowy<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> J. Grzędowicz, *Jak obronić getto*, „Fenix” 1999, nr 3 (82), s. 2.

<sup>7</sup> Na uwagę zasługuje np. leksykon Briana Asha *Who is Who in Science Fiction*, w którym Lem określany jest mianem „tytana wschodnioeuropejskiej science fiction” (oryg. „The Titan of East European science fiction”). Zob. B. Ash, *Who is Who in Science Fiction*, London 1976. Poniżej podaję listę kilku wybranych publikacji anglosaskich, w których można napotkać omówienie twórczości Lema: 1) D.M. Hassler, *Comic tones in*

Ocena Dukaja, zawarta w artykule z roku 2007 pt. *Krajobraz po zwycięstwie, czyli polska fantastyka AD 2006*, posiada ambiwalentny charakter. Z jednej strony autor odczarowuje stworzone przez fantastów widmo mainstreamu:

Żaden demoniczny mainstream nie wykrada nam wartościowych dzieł – fantastyka sama je wypiera. [...] Bo getto jest przede wszystkim w nas i kto tak woli, może w nim pozostać. Upředzenia też zresztą z naszego życia nie znikną; muszą wymrzeć ich nosiciele, a są między nimi ludzie młodszy ode mnie. Wszyscy jednak chyba się zgodzimy, iż przekraczanie granic tego getta staje się łatwiejsze<sup>8</sup>.

Z drugiej jednak strony postuluje on utworzenie rzetelnej, polskiej krytyki literackiej zajmującej się fantastyką, przy czym chodzi mu o krytykę popularną, równoległą do fanowskiej i oderwaną od środowiska akademickiego<sup>9</sup>.

Odpowiedź na to radykalne stanowisko Dukaja stanowi artykuł *Nie bójmy się zbliżenia* autorstwa Grażyny Gajewskiej, która okiem literaturoznawczyni zajmującej się fantastyką naukową dokonuje analizy sytuacji. Badaczka zwraca uwagę na wzajemne korzyści, jakie mogłyby wyniknąć ze współpracy pomiędzy fantastami a literaturoznawcami. Posiłkuje się przy tym przykładem anglosaskiej kobiecej cyberprozy, która doczekała się wielu rzetelnych opracowań krytycznoliterackich. Co więcej, według poznańskiej badaczki, zainteresowanie krytyki wpłynęło także na wzrost poziomu prozy tego gatunku<sup>10</sup>. Dokonując zestawienia anglosaskiej i polskiej praktyki literackiej, dochodzi do następującego wniosku:

Dopóki polska fantastyka będzie się kryła w getcie, a krytyka literatury będzie ją ignorować, nie nastąpi przełom. [...] Szkoda, że w Polsce spotkanie tych światów wciąż traktuje się jako fanaberię, a kopanie coraz głębszych rowów postrzegane jest jako cnota<sup>11</sup>.

Tym samym podtrzymuje ona tezę o hermetyczności obydwu wspomnianych obiegów: branżowego i głównego. Zebrane wypowiedzi ilustrują zatem główny mechanizm tworzenia kręgów – antagonizm zaistniały pomiędzy środowiskiem fantastycznonaukowym i literaturoznawczym.

---

*Science Fiction. The Art of compromise with nature*, London 1982; 2) *Hard science fiction*, eds. G.E. Slusser, E.S. Rabkin, Carbondale 1986; 3) *Bridges to Science Fiction*, eds. G.E. Slusser, G.R. Guffey, M. Rose, Carbondale 1980.

<sup>8</sup> J. Dukaj, *Krajobraz po zwycięstwie, czyli polska fantastyka AD 2006*, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 1 (292), s. 16.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Warto odnotować, że analizą tejże prozy badaczka zajmuje się w publikacji pt. *Arcy-nie-ludzkie: przez science fiction do antropologii cyborgów*, gdzie omówiona zostaje twórczość takich autorek, jak Ursula LeGuin, James Tiptree, Octavia Butler. Zob. G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie: przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010.

<sup>11</sup> G. Gajewska, *Nie bójmy się zbliżenia*, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 5 (296), s. 14–15.

Analiza „Nowej Fantastyki” czy „Czasu Fantastyki” ukazuje także inną ważną tendencję, a mianowicie: deficyt polskich autorek *science fiction*. Niezwykle osobliwym zjawiskiem pozostaje także to, iż niemalże wszystkie teksty polskich twórczyń prozy *science fiction* oceniane i recenzowane są głównie przez mężczyzn. Autorki kobiece skazane są zatem na podwójne wykluczenie. Doznają go nie tylko ze strony mainstreamu, lecz także ze strony męskocentrycznego środowiska *science fiction*, które zajmuje się oceną ich twórczości i stanowi przepustkę do zaistnienia w tym kręgu.

Największe kontrowersje w tym androcentrycznym obszarze wzbudziła Antonina Liedtke swoim opowiadaniem pt. *CyberJoly Drim*, które od roku 1998 funkcjonowało w środowisku internetowym. Szybko zdobyło ono uznanie internautów, a jego autorka została nominowana do I edycji Literackiej Nagrody Online „Elektrybał”, stając się w maju 1999 roku laureatką tejże nagrody. Transfer autorki z obiegu środowiskowego do obiegu branżowego nie odbył się jednak bez zgrzytu, w momencie gdy Maciej Parowski – ówczesny redaktor naczelny „Nowej Fantastyki” – nie przyjął jej opowiadania do publikacji, argumentując swoją decyzję słabą jakością literacką. Ostatecznie w roku 1999 *CyberJoy Drim* zostało opublikowane na łamach „Fenixa”, a w 2000 autorka otrzymała dwie ważne dla obiegu branżowego nagrody, tj. Nagrodę im. Janusza Zajdla oraz Srebrnego Globa.

Przyznanie autorce owych wyróżnień stało się jednak źródłem sporu, w którym udział brały dwie strony: Maciej Parowski i środowisko „Nowej Fantastyki” oraz polski fandom, mający niebagatelny wpływ na przyznawanie owych nagród. Wyrazem nieporozumień narosłych wokół opowiadania Liedtke jest chociażby styczniowy numer „Nowej Fantastyki” z roku 2001, zawierający odrębny dział pt. *Krytycy o „CyberJoly Drim”*. Pojawiają się w nim recenzje Jacka Dukaja, Marka Oramusa i samego Parowskiego. Pierwszy z nich dostrzega w opowiadaniu Liedtke „nową jakość” i uważa, że jest ono utworem pionierskim w polskiej *science fiction*. Autor *Lodu* i *Króla Bólu* pisze:

Sam głosowałem na Srebrny Glob dla CJD. Nie uważam go za dzieło wybitne; jest to tekst dobry [...] przede wszystkim jednak – ważny. Jego waga nie bierze się z fabuły (w gruncie rzeczy banalnej historii miłosnej) ani z opakowania detalami okołointernetowymi (operacja to powierzchowna i sama w sobie literacko neutralna), lecz z faktu, iż Nina Liedtke oddała nie tyle subkulturę, ile specyficzną mentalność wyrosłą na gruncie kultury internetowej<sup>12</sup>.

O ile Dukaj dostrzega w *CyberJoly Drim* walory literackie, o tyle Marek Oramus zdecydowanie ich jej odmawia. Przy czym pisząc, że opowiadanie *CyberJoly Drim* opiera się na tym, iż „pewna nautka cyberprzestrzeni doprowadza serią skomplikowanych zabiegów sieciowych do kontaktu z pewnym nautą i porzuca dla niego męża”<sup>13</sup>, zaniża poziom omawianego utworu. Na

<sup>12</sup> J. Dukaj, *Sny następnego pokolenia*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 1, s. 72.

<sup>13</sup> M. Oramus, *Teoremat Lema*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 1, s. 73.

jego dewaluację wpływają zarówno uproszczenie, jak i użycie w recenzji żargonowego języka. Konstrukcja tego opowiadania nie jest bowiem tak banalna, jak twierdzi pisarz. Autorka stosuje retrospekcję i stopniowo wprowadza czytelnika w szczegóły. Dopiero końcówka opowiadania sugeruje odbiorcy, i to także w sposób niebezpośredni, że Andrzej, mąż Joli, oraz *Carramba don't ask stupid questions* to jedna i ta sama osoba. Oramus świadomie zaniża więc wartość utworu, nie ulega wątpliwości, że zdecydowanie popiera on stanowisko Parowskiego i podobnie jak on kwestionuje zasadność przyznania Liedtke Nagrody im. Janusza Zajdla, tym bardziej iż – jak sam przyznaje – doradzał redaktorowi naczelnemu w kwestii odrzucenia opowiadania. Autor recenzji pisze:

Opiekunów, posiadaczy i patronów Zajdla powinno zaniepokoić w najwyższym stopniu, iż warunkiem koniecznym przyznania jej jakiegomuś autorowi zaczyna być to, by Parowski odrzucił wprzód jego dzieło<sup>14</sup>.

Sam naczelny „Nowej Fantastyki” łagodzi nieco wywód Oramusa. Być może zabieg konfrontacji obydwu stanowisk został celowo zastosowany, aby ocieplić jego wizerunek, tym bardziej że uzyskał on dwie przyznawane przez polski fandom antynagrody. Parowski przyznaje, że *CyberJoly Drim* „ujmowała językową i sytuacyjną konsekwencją w prezentowaniu światka internetowej subkultury”, odrzucała natomiast „myślową monotonią” i „akcyjną błahością”<sup>15</sup>.

Krytyczne stanowisko wobec wspomnianego opowiadania wyraża także Andrzej Zimniak w artykule pt. *Nagrody i plebiscyty* z roku 2008:

Zazwyczaj honorowane bywają utwory dobre, chociaż na ten temat można byłoby długo dyskutować. Niewątpliwą i jedyną na taką skalę wpadką było przyznanie nagrody opowiadaniu *CyberJoly Drim* Antoniny Liedtke w 1999 r. Utwór był mierny literacko, a autorka, jako jedyna z laureatów Zajdla, nigdy ani przedtem, ani potem nie napisała niczego, o czym byliby slychać w środowisku<sup>16</sup>.

Należy zauważyć, że wypowiedź ta świadczy przede wszystkim o hermetyczności polskiej branży fantastycznonaukowej. Ze słów tych wynika m.in. to, że błędem było przyznanie nagrody osobie, która, mówiąc wprost, nie przynależała wcześniej do środowiska „fantastów”. Faktem pozostaje natomiast to, że Liedtke od czasu sporu o *CyberJoly Drim*, dodajmy sporu prowadzonego na łamach czasopism branżowych wyłącznie przez męskich pisarzy-krytyków, nie opublikowała żadnego utworu *science fiction*.

Rezygnacja z androcentrycznej perspektywy, sprowadzającej utwór Liedtke jedynie do banalnej historii miłosnej, pozwala dostrzec jego walory. Tym tropem podąża Grażyna Gajewska, która w pracy *Arcy-nie-ludzkie. Od*

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 72.

<sup>15</sup> M. Parowski, *Gusta i marketing*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 1, s. 73.

<sup>16</sup> A. Zimniak, *Nagrody i plebiscyty*, „Nowa Fantastyka” 2008, nr 2, s. 75.

*science fiction do antropologii cyborgów* zajmuje się interpretacją tego opowiadania z perspektywy feministycznej krytyki literackiej. Badaczka podkreśla, że pozostawia na boku „dylematy uczuciowe” bohaterki i koncentruje się na problemie wyłączenia kobiecego ciała<sup>17</sup>. Idąc tym tropem, zestawia obecny u Liedtke motyw rezygnacji bohaterki z ciała realnego na rzecz wirtualnego z koncepcją emergentnego podmiotu kobiecego, wyrażoną przez Sadie Plant<sup>18</sup>. Koncepcja tej brytyjskiej cyberfeministki zakłada, że skutkiem przymierza zawartego pomiędzy kobietami i maszynami, skierowanego przeciwko patriarchatowi, będzie powstanie nowego kobiecego gatunku: *emergentu*. Tworzyć go będą „kobiety połączone ze sobą, kobiety połączone z komputerami, łączy komputerowe i telekomunikacyjne, złącza i sieci”<sup>19</sup>. Poznańska badaczka spostrzega, że podobnie jak w koncepcji Plant, „CyberJoly Drim, porzucając świat rozciągający się poza monitorem komputera, uznaje, że matrix to środowisko przyjazne kobietom”. Podkreśla także, iż mottem postawy reprezentowanej przez bohaterkę opowiadania mogłoby się stać hasło cyberfeministycznej grupy artystycznej VNS Matrix (opierającej się na teoretycznych założeniach Plant): „absolutnie postludzka insurekcja, rewolta pojawiającego się systemu włączającego kobiety i komputery przeciwko światopoglądowi i materialnej rzeczywistości patriarchy”<sup>20</sup>. Powyższe porównanie staje się zasadne, ponieważ decyzja bohaterki o pozostaniu Świętym Franciszkiem, a więc mózgiem zanurzonym w sieci, staje się formą buntu przeciwko patriarchalnemu zawłaszczeniu jej ciała. Na pożegnanie Jola zostawia mężowi taki oto list:

Ciało, które tak kochasz, znajdziesz żywe i zdrowe w II Klinice Przeszczepów i Transplantacji. Możesz je skremować, sprzedać na części albo kazać wstawić do niego jakiś mózg – cyborga czy świnki morskiej – według uznania i używać do woli. *Have fun*<sup>21</sup>.

Gajewska, najprawdopodobniej za Dukajem (gdyż jego rozważania o klasyfikacji *CyberJoly Drim*, zawarte w *Snach o następnym pokoleniu*, pojawiły się znacznie wcześniej), twierdzi, że choć postawa bohaterki wobec cielesności jest podobna do tej, jaką prezentują bohaterowie cyberpunkowych powieści (którzy swoje ciała postrzegają jako mięso), to nie można wysunąć

<sup>17</sup> Wynika to także z przyjętych celów badawczych, ponieważ Gajewska wyraźnie podkreśla, że nie interesuje jej refleksja nad miejscem utworu Liedtke w historii polskiej *science fiction*, lecz ważna staje się dla niej odpowiedź na pytanie o mariaż człowieka z technologią. Zob. *Arcy-nie-ludzkie: przez science fiction do antropologii cyborgów*, s. 15, 281–282.

<sup>18</sup> G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie: przez science fiction do antropologii cyborgów*, s. 283.

<sup>19</sup> E. Witkowska, *Gender a rzeczywistość wirtualna: Cyberfeminizm – wirus w starym systemie* [w:] *Gender Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 136.

<sup>20</sup> G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie: przez science fiction do antropologii cyborgów*, s. 284.

<sup>21</sup> <http://akson.sgh.waw.pl/~aliedt/carramba.htm> [dostęp: 21.01.2014].

wniosku o analogii między cyberpunkową wizją świata a tą stworzoną przez Liedtkę. Wspomniany nurt wyrósł bowiem na gruncie kultury preinternetowej, natomiast opowiadanie Liedtkę opiera się na czymś, co obecnie jest naszą codziennością<sup>22</sup>.

Ginokrytyczna perspektywa autorki *Arcy-nie-ludzkiej* dowartościowuje zdegradowany przez krytyków-pisarzy utwór Liedtkę. Przypadek ten nie tylko stanowi wyraźny dowód na genderowe uwikłanie krytyków, lecz także wskazuje na męskocentryczność drugiego kręgu, która objawia się tym, że głównie oceną kobiecej prozy zajmują się wyniesieni przez własne środowisko pisarze. Owa męskocentryczność przejawia się także w dualnym podziale fantastyki, w tym, że kobietom przypisuje się sferę *fantasy*, a obszar *science fiction* czyni się domeną mężczyźni. Świadczy o tym chociażby dominacja autorek *fantasy* nad twórczyniami prozy *science fiction*. Tezę tę najdobitniej ilustruje artykuł Joanny Kułakowskiej pt. *Fantastyka, kobieca przygoda*, który ukazał się na łamach „Nowej Fantastyki”. Z jednej strony autorka dowodzi, że kobiety poszerzają swoją ekspansję na tym męskim obszarze, za jaki niegdyś uchodziła fantastyka, a z drugiej, gdy podejmuje próbę wyliczenia autorek tworzących gatunek *science fiction*, przyznaje, iż „siłą rzeczy autorki brylują w *fantasy*”<sup>23</sup>. Odpowiedź na pytanie, dlaczego się tak dzieje, znajdujemy na początku artykułu, kiedy autorka pisze:

W powszechnym mniemaniu kierunki techniczne oraz szeroko pojęte SF nadal stanowią niemal wyłącznie męską domenę. Nic zatem dziwnego, że to *fantasy* przypadła rola sztandarowej konwencji dla pisarek<sup>24</sup>.

Anna Kańtoch także pierwotnie zaistniała jako autorka opowiadań i powieści *fantasy*. Zanim zajęła się tworzeniem *science fiction*, zdobyła uznanie środowiska fantastycznego: jej opowiadanie *Światy Dantego* zostało uhonorowane w roku 2009. Nagrodą im. Janusza Zajdla, a w 2007 prozaiczka otrzymała nagrodę *Encouragement Award* przyznaną przez Europejskie Stowarzyszenie Science Fiction (*European Science Fiction Society*) najbardziej obiecującym młodemu twórcy. Jej obecność w drugim kręgu prozy *science fiction* pojawia się wraz z pierwszym tomem trylogii pt. *Przedksiężycowi*.

O ile proza Liedtkę przechodziła z kręgu pierwszego (który, przypomnijmy, stanowiło środowisko internetowe) do drugiego, o tyle proza *science fiction* Kańtoch od razu pojawia się w obiegu branżowym. Środowisko krytyczne SF odnosi się wobec pisarstwa Kańtoch ze znacznie większą przychylnością niż w przypadku Liedtkę, choć i tu dostrzeżemy pewne ambiwalencje w ocenie twórczości pisarki. Michał Cetnarowski w artykule pt. *Nowa dziwność* sytuuje pierwszy tom powieści pt. *Przedksiężycowi* w ramach *New Weird*, wskazując,

<sup>22</sup> Por. J. Dukaj, *Sny następnego pokolenia*, s. 72; G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie: przez science fiction do antropologii cyborgów*, s. 282.

<sup>23</sup> J. Kułakowska, *Fantastyka, kobieca przygoda*, „Nowa Fantastyka” 2012, nr 3 (354), s. 6.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 4.

że nurt ten „poznajemy zwykle po umieszczeniu akcji w mieście molochu, egzotycznym tyglu bohaterów z różnych ras, magii zrationalizowanej w quasi-naukowy system i umieszczaniu tych fabuł w realiach horroru, kryminału<sup>25</sup>. Zaprezentowana charakterystyka gatunku do złudzenia przypomina tę, która pojawia u Marka P. Williamsa w artykule *The Superheated, Superdense Prose of David Conway: Gender and Subjectivity Beyond The Starry Wisdom*, gdzie czytamy:

Pisarze związani z New Weird rozwijają wizję swoich światów, używając barokowych, pełnych przepychu przestrzeni miejskich i eklektycznych, zadziwiających lokalizacji wypełnionych multikulturalnym, multietnicznym społeczeństwem ludzi, potworów i wszystkich rodzajów hybrydyzacji<sup>26</sup>.

Rzeczywiście u Kańtoch napotykamy różne dziwolągi i hybrydy: począwszy od cyborgów, poprzez syreny telepatki kontaktujące się z tajemniczymi Przedsięwzięcowymi, aż po tzw. Mechanoidy, czyli zamknięte w metalowych ciałach zmultiplikowane osobowości. Ponadto Williams zauważa, że główną rolę w powieści spod znaku *New Weird* odgrywają dwa ważne elementy: ciało i miasto. Nie ulega wątpliwości, że jednym z bohaterów powieści Kańtoch jest Lunapolis, wraz z jego szczegółowym, urbanistycznym rozplanowaniem, instytucjonalnym układem i specyficznym systemem społecznym zakładającym nieustanne dążenie do doskonałości. Rytm miasta wyznaczają bowiem tzw. Skoki, podczas których liczba mieszkańców stopniowo maleje, ponieważ szansę na ich przeżycie mają jedynie wybrani, najdoskonalsi mieszkańcy. Lunapolis przyszłości zdąża do tajemniczego Przebudzenia, a ludzie, którzy nie przetrwali Skoku, zostają uwięzieni w przeszłości, skazani na śmierć z szybko postępujących starości, głodu, wyczerpania. Zdaniem Cetnarowskiego:

To rozłożenie fabularnych pionków i zagadka świata stanowią najjaśniejszy punkt tekstu i magnes, który przyciąga do treści. Niestety, im dalej w fabułę, tym przyciąganie tajemnicy słabnie, scenografie opatrują się, perypetie bohaterów tracą impet<sup>27</sup>.

Wartość utworu i w tym przypadku ulega zatem zaniżeniu. Autorka bowiem nie rozstrzyga ani w pierwszym, ani nawet w późniejszym tomie, najważniejszych zagadek. Warto także dodać, że w recenzji Cetnarowskiego dzieło Kańtoch zostało zestawione z dwiema męskimi powieściami. Z gorszą jakościowo, według autora recenzji, powieścią Rafała W. Orkana *Głową w mur* oraz wybitnym, jego zdaniem, *Trzecim światem* Macieja Guzka. Owo zestawienie sugeruje, że Kańtoch wraz ze swoim nowatorstwem sytuuje się gdzieś pomiędzy.

<sup>25</sup> M. Cetnarowski, *Nowa dziwność*, „Nowa Fantastyka” 2010, nr 2, s. 65.

<sup>26</sup> Mark P. Williams, *The Superheated, Superdense Prose of David Conway: Gender and Subjectivity Beyond The Starry Wisdom* [w:] *Gothic Science Fiction 1980–2010*, red. S. Wasson, E. Alder, Liverpool 2011, s. 136.

<sup>27</sup> M. Cetnarowski, *Nowa dziwność*, s. 65.



Co ciekawe, o ile recenzent zwraca uwagę na miasto, o tyle kwestie ciała, tak przecież znaczące u Kańtoch, pozostają przemilczane. A warto byłoby zwrócić uwagę na to, że skoro nacisk zostaje położony na perfekcyjność, to wszelkie defekty ciała, takie jak starość czy brzydota, są w świecie Kańtoch wykluczane. Mieszkańcy Lunapolis trwają w kulcie pięknego i wiecznie młodego ciała, które mogą uzyskać albo dzięki genozmianom, albo dzięki zaawansowanym wynalazkom.

Powieść autorki w sierpniu 2010 roku uhonorowano Nagrodą im. Janusza Zajdla. Fakt ten zostaje skomentowany w recenzji Waldemara Miałkiewicza pt. *Doskonał się lub zdychaj*, która ukazała się na łamach „Czasu Fantastyki”. Wypowiedź autora także posiada ambiwalentny charakter: z jednej strony przypisuje on powieści Kańtoch nowatorstwo, z drugiej, zestawiając ją z męskimi utworami, wskazuje na jej prostotę:

Anna Kańtoch zrealizowała tak ciekawą wizję takiego miejsca, że czytelnicy nagrodzili ją Zajdlem. W uczciwej rywalizacji w Cieszynie pokonała „Wronica” Jacka Dukaja oraz „Święty Wrocław” Łukasza Orbitowskiego. Otwarcie cyklu wygrało z dwiema skończonymi powieściami, co już jest dużym kredytem zaufania. Czy napisała książkę lepszą – inną na pewno i również nowatorską. Może to prostsza proza niż rywali, ale chodzi o nagrodę kierujących się emocjami czytelników, a nie chłodnych krytyków<sup>28</sup>.

Zauważyć należy, że powyższa wypowiedź nie tylko wskazuje na brak u jej autora dystansu „chłodnego krytyka”, lecz także staje się wyrazem męskiej solidarności z pisarzami. Powyższą ocenę Miałkiewicza weryfikuje jednak przyznanie Annie Kańtoch Złotego Wyróżnienia w Nagrodzie Literackiej im. Jerzego Żuławskiego. Bo jeśli w przypadku Nagrody im. Janusza Zajdla na wybór laureata mają wpływ czytelnicy zgromadzeni podczas festiwalu fantastyki *Polcon*, to o przyznaniu Nagrody Literackiej im. Żuławskiego decyduje jury, w którego skład wchodzi literaturoznawcy i literaturoznawczynie związani/związane z branżą fantastyczną. Regulamin Nagrody im. Jerzego Żuławskiego z 2010 roku przewiduje możliwość przyznania: Nagrody Głównej, Złotego Wyróżnienia, Srebrnego Wyróżnienia, Nagrody Specjalnej. W roku 2010 Kańtoch pokonała obydwu rywali, o których wspomina autor recenzji: Łukasz Orbitowski zdobył Srebrne Wyróżnienie, a Jacek Dukaj uzyskał Nagrodę Specjalną.

O obecności autorki *Przedksiężycowych* w drugim kręgu dowodzą więc przede wszystkim recenzje i artykuły zamieszczone na łamach branżowych czasopism, a także nagrody branżowe, honorujące jej twórczość z zakresu *science fiction*. Ważnym świadectwem zakotwiczenia autorki w drugim kręgu staje się również publikacja utworów w antologiach *science fiction*<sup>29</sup>. Ścisły związek z obiegiem branżowym ujawnia się także w tym, że autorka stała się

<sup>28</sup> W. Miałkiewicz, *Doskonał się lub zdychaj*, „Czas Fantastyki” 2011, nr 1 (26), s. 46.

<sup>29</sup> Opowiadanie pt. *Duchy w maszynach*, zamieszczone w zbiorze *Jeszcze nie zginęła*, zdobyło w 2011 r. Nagrodę im. Janusza Zajdla.

redaktorką antologii *Science fiction po polsku*. Ten sposób obecności Kańtoch w drugim kręgu różni się od tego, z jakim mamy do czynienia w przypadku Liedtke. Pozycja autorki *Przedksiężycowych*, w przeciwieństwie do twórczyni *CyberJoly Drim*, pozostaje ugruntowana w tym obiegu. Paradoksalnie, czynnikiem, który utrwalił ślad obecności Liedtke w obiegu branżowym, stał się spór w sprawie uhonorowania jej opowiadania Nagrodą im. Janusza Zajdla.

Powyższa analiza wybranych przypadków rzutuje na sytuację polskich autorek zajmujących się tworzeniem prozy *science fiction*. Podkreślenia wymaga to, że choć transfer prozy fantastycznonaukowej do obiegu głównego – zarówno tej kobiecej, jak i tej męskiej – pozostaje utrudniony m.in. ze względu na antagonistyczny podział pomiędzy środowiskiem branżowym a środowiskiem mainstreamowym, to kobiece autorki natrafiają na podwójną zaporę. O ile pisarze zajmujący się tworzeniem *science fiction* są marginalizowani wyłącznie przez mainstream, o tyle autorki parające się prozą tego gatunku zmuszone są zmagać się z oceną męskocentrycznego środowiska, stanowiącego przepustkę do zaistnienia w drugim kręgu. Dodać należy, że żadna z przedstawionych tutaj prozaiczek nie funkcjonuje w trzecim kręgu – żadna z polskich autorek *science fiction* nie pojawia się w głównym nurcie. Płeć staje się więc ważnym czynnikiem wpływającym na sposób przechodzenia do poszczególnych kręgów. Nie bez znaczenia pozostaje także płeć krytyka: androcentryczna perspektywa przyczynia się bowiem do uproszczenia kobiecych utworów. Zarysowana pokrótce teoria trzech kręgów może natomiast stanowić punkt wyjścia do dalszych rozważań nad sytuacją polskiej kobiecej prozy *science fiction*. Może także stać się punktem odniesienia do kolejnych badań nad prozą gatunkową, np. ciekawe mogłoby okazać się sprawdzenie, w jaki sposób teoria ta przekłada się na *fantasy*, kryminał, horror *etc.*

**Katarzyna Trzeciak**

Uniwersytet Jagielloński

## Czym i w jaki sposób przeraża najnowsza polska literatura *weird fiction*?

### Abstract

#### **How does the contemporary Polish weird fiction scare us?**

The text concerns different strategies of constructing weird fiction by contemporary Polish writers. In two anthologies published in 2013, authors of weird novels reinterpret the classic paradigm of weird fiction (associated with Lovecraft) as well as try to refer it to the present reality. Polish writers, inspired mainly by Stefan Grabiński's work, use his best known motives, such as weird trains and desolate stations. The second source of inspiration is Poe's dead subject (from *The Facts in the Case of M. Waldemar*), who acts as a living one and generates the horror. These inspirations, however, do not help contemporary writers with creating a new paradigm of *weird fiction* but rather close them in the circle of constant inspirations and dependence on their predecessors.

**Słowa kluczowe:** *weird fiction*, Grabiński Stefan, Lovecraft H.P., żywy trup

**Keywords:** weird fiction, Grabiński Stefan, Lovecraft H.P., living dead

„Polskie *science fiction* miało szczęście: Lem, Zajdel, Wiśniewski-Snerg, a teraz Jacek Dukaj. Polskie *weird fiction* i horror wciąż są w potrzebie”<sup>1</sup>. To stwierdzenie znalazło się w jednym z tekstów otwierających antologię kilkunastu tekstów młodych twórców polskiej literatury *weird fiction*. Antologia powstała w wyniku konkursu, który ogłosiło krakowskie wydawnictwo Agharta wraz z portalami internetowymi Carpenoctem.pl i HPLovecraft.pl.

<sup>1</sup> M. Kopacz, *Czy weird fiction to literatura poważna?* [w:] *Po drugiej stronie. Weird fiction po polsku*, red. S. Zuławski, Kraków 2013, s. 24. Pisownia oryginalna.

Cytowany powyżej fragment wstępu, autorstwa jednego z jurorów konkursu, Mateusza Kopacza (tłumacza prozy Lovecrafta), wydaje się zaskakujący, bo przecież znajduje się w tej samej antologii, w której kilkunastu polskich autorów dowodzi, że gatunek *weird fiction* cieszy się wśród piszących sporym zainteresowaniem. Jednak, czego dowodzi lektura całej antologii, rzeczywiście jest to gatunek wciąż potrzebujący twórczej wyrazistości. Podobne spostrzeżenia przynosi również druga, równolegle wydana antologia *Metoda Schlegmachera i inne opowiadania. W hołdzie Stefanowi Grabińskiemu*, na którą złożyły się teksty wyłonione w analogicznym konkursie. W sumie oba zbiory przedstawiają ponad trzydzieści krótkich nowel z gatunku *weird fiction*, wyraźnie inspirowanych twórczością klasyków, czyli Poego, Lovecrafta i Grabińskiego. Mając w pamięci zdanie otwierające niniejszy artykuł, warto przyjrzeć się, jakie są obecne możliwości i perspektywy tego gatunku, tym bardziej że – jak się wydaje – odgrywa on coraz ważniejszą rolę na polskiej scenie literackiej.

Przedmiotem niniejszego artykułu będzie więc, po pierwsze, próba znalezienia właściwej polskiej specyfice definicji *weird fiction*, po drugie, syntetyczne spojrzenie na wykorzystywane w obu antologiach instrumentarium osiagania efektu grozy i dziwności, a wreszcie także – próba zastanowienia się nad reprezentacjami podmiotów opowiadań w ich relacji do rzeczywistości współczesnej, która powinna wymuszać na współczesnych autorach wiele przesunięć w stosunku do twórców, na których inspiracje się powołują.

### Ta przerażająca konwencja...

W klasycznym już i chętnie cytowanym opracowaniu o *weird fiction* Marek Wydmuch wskazał, że jest to literatura „wprowadzająca podstępnie zamęt w znany nam świat przez *przemycenie* do niego na prawach fikcji pierwiastka irracjonalnego – czyni to z zamiarem przestraszenia czytelnika”<sup>2</sup>. Opisywanie gatunku w ten sposób jest powszechnie znane i oparte na kanonicznych ustaleniach Lovecrafta, wskazującego, że to nastrój, nie wydarzenia powinny być szczególnym przedmiotem pracy twórcy takiej literatury:

Gatunek ten, jeśli ma reprezentować prawdziwą sztukę, musi przede wszystkim stanowić zestalenie bądź symbolizację pewnego określonego ludzkiego nastroju – a nie niedoszłe przedstawienie wydarzeń, bowiem wchodzące w grę „wydarzenia” rzecz jasna w większości są fikcyjne lub wręcz niemożliwe. Wydarzenia powinny stanowić rzecz drugorzędna, a główną rolę winna odgrywać atmosfera<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1979, s. 39.

<sup>3</sup> H.P. Lovecraft, *Do Catherine L. Moore*, przeł. M. Kopacz [w:] *Po drugiej stronie*, s. 369.

Nacisk na atmosferę grozy i przerażenia kosztem reprezentacji wydarzeń Marek Wydmuch trafnie podsumował jako „grę ze strachem”<sup>4</sup>. Reguły tej gry zostały dość precyzyjnie sformułowane przez Lovecrafta w swoistym poradniku dla wszystkich chcących podjąć się pisarstwa w tym gatunku. Autor *W górach szaleństwa* skrupulatnie rozpisal kolejne etapy tworzenia tekstu literackiego ze szczególnym uwzględnieniem przemyślenia nastroju lub uczucia mającego stanowić dominantę utworu<sup>5</sup>. Ten nastrój, co powtarza większość dzisiejszych badaczy, wiąże się z poczuciem dojmującego rozpoznania własnych ograniczeń poznawczych w stosunku do pojawiającego się nagle w rzeczywistości „czegoś”, co nie może zostać zrozumiane inaczej, niż tylko jako znak tejże niemożliwości<sup>6</sup>. Wyeksponowaniu tego uczucia służy precyzyjnie skonstruowana rzeczywistość historii (rzeczywistość oparta na prawdopodobieństwie), która zostaje rozerwana wtargnięciem czegoś spoza swojego porządku, co nie daje się wytłumaczyć zgodnie z jego prawami. Ta katastrofa poznawcza staje się udziałem bohatera, a poprzez jego kreację także i czytelnika. Z uwagi na przekaz takiego komunikatu dotyczącego ludzkich możliwości, *weird fiction* konfrontuje czytającego z „wrażeniem nieprzenikalności, niemożliwości dotarcia do sedna, do prawdziwej natury mechanizmów tkwiących za płaszczyzną bezpośrednio przedstawioną”<sup>7</sup>. To zdanie, wsparte Freudowskimi ustaleniami dotyczącymi tego, co niesamowite (jako czegoś znanego, wypartego i powracającego w formie niesamowitego<sup>8</sup>), a zatem psychoanalityczną koncepcją fantastyczności, pozwala w konwencjonalnie założonym strachu dostrzec związek z tym, co usunięte z dyskursu świadomości i rządzącego nią języka *ratio*, a co stanowi odbicie rzeczywistych obaw dotyczących kondycji realnego świata.

Modernistyczni twórcy *weird fiction* (Arthur Machen, Algernon Blackwood, Lord Dunsany i oczywiście Lovecraft) odpowiadali swoją prozą przede wszystkim na rosnące obawy wobec zmieniającego się świata oraz nowości cywilizacyjnych i kulturalnych, które wraz z tymi zmianami nadchodziły, a które, posługując się sformułowaniem krytyka Roberta Hughesa, napędzały powszechny „szok nowością”<sup>9</sup>. Przedmiotami obaw były nasilające się tendencje feministyczne, rozwój technologiczny czy industrialny<sup>10</sup>. Lęk przed

<sup>4</sup> M. Wydmuch, *op.cit.*, s. 47.

<sup>5</sup> H.P. Lovecraft, *Uwagi na temat pisania weird fiction* [w:] *idem, Koszmary i fantazje. Listy i eseje*, przeł. M. Kopacz, Kraków 2013.

<sup>6</sup> Zob. np. A. i J. VanderMeer, *The Weird: An Introduction*, <http://weirdfictionreview.com/2012/05/the-weird-an-introduction/> [dostęp: 22.01.2014].

<sup>7</sup> M. Wydmuch, *op.cit.*, s. 26.

<sup>8</sup> Z. Freud, *Niesamowite* [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 239.

<sup>9</sup> Zob. R. Hughes, *The Shock of the New*, New York 1991.

<sup>10</sup> *A Literary History of Weird Fiction: An Interview with S. T. Joshi* <http://formerpeople.wordpress.com/2013/10/30/a-literary-history-of-weird-fiction-an-interview-with-s-t-joshi/> [dostęp: 22.01.2014].

dynamiką świata, niemożliwy do skanalizowania w ramach jego rzeczywistości, był osławiany poprzez literacką reprezentację „niemożliwego”, które przypominało o fundamentalnej niedostępności esencji świata.

Wraz z nakładaniem się na estetykę modernistyczną postmodernistycznych uzupełnień, kontr i rewizji, *weird fiction* po Lovecraftie „zbliżyła się do pisarstwa mainstreamowego w eksponowaniu związków z rzeczywistością poprzez eksponowanie społecznych problemów i konfliktów międzyludzkich”<sup>11</sup> i wciąż pozostała zasadniczo konserwatywna pod względem estetyki, nie wykorzystując możliwości proponowanych przez twórców powieści postmodernistycznej. Fritz Leiber, Ray Bradbury i Richard Matheson przenieśli dziwność z „rubieży wszechświata” do poziomu normalnego, zrutyinizowanego życia<sup>12</sup>, reprezentowanego poprzez równie znormalizowaną estetykę pisania, pomijając zupełnie formalne eksperymenty właściwe prozie postmodernistycznej.

Ten skrótowny zaledwie zarys współczesnych zmian w tendencjach światowej *weird fiction* potrzebny jest do nakreślenia szczególnej pozycji najmłodszych polskich twórców tego gatunku, doskonale świadomych jego tradycji. O polskim wariantcie prozy niesamowitej (przynajmniej w ramach omawianych tu antologii) zdecydował przede wszystkim literacki głos Grabińskiego, który ma do dziś moc i znaczącą siłę oddziaływania, co widoczne jest najwyraźniej na poziomie przyjętego przez pisarzy sztafażu niesamowitości.

## Niesamowite instrumentarium: pociągi, odludzia i ozywające fikcje

Spośród wielu fascynacji Grabińskiego inspirujący się nim twórcy postawili przede wszystkim na elementy związane z koleją (które u Grabińskiego komponowały się w tomie *Demon ruchu*). O ile jednak w przypadku autora z początku XX wieku fascynacje te wiązały się z nowym doświadczeniem dynamiki, jaką dawały kolejowe podróże, o tyle dla dzisiejszych twórców zarówno przestrzeń, jak i kolej wydają się raczej okazją do przemycenia niechęci wobec dość banalnych, ale powszechnie doświadczanych trudności z tym środkiem komunikacji. W opowiadaniu *Maszynista* Tomasza Fenskego przyczyną całej historii okazuje się spóźniony o sto dwadzieścia minut pociąg, co jednak wcale nie dziwi bohatera, bo „ostatecznie wybierając PKP na towarzysza podróży, należy być przygotowanym na dodatkowe atrakcje, zwłaszcza o tej porze roku”<sup>13</sup>. Tego rodzaju uwaga nie wpływa bezpośrednio na konstruowanie w opowiadaniu wydarzenia (te przedstawiają młodego reportażystę, chcącego zrobić wywiad z pechowym maszynistą, który w ciągu swojej kariery zawodowej zabił na torach czterdzieści osób), ale pozwala nawiązać pewną wspólnotę doświadczeń z czytelnikiem. Wprowadzenie sytuacji znanej z pozatekstowej empirii ma za zadanie wzmocnić efekt oddziaływania końcowej

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> T. Fenske, *Maszynista* [w:] *Po drugiej stronie*, s. 121–122.

niesamowitości, bo oto powodem dwugodzinnego opóźnienia pociągu może okazać się osobliwe samobójstwo pechowego maszynisty. Atmosfera obcości świata jest tu więc spotęgowana dodatkowo uruchomieniem bardzo współczesnego i aktualnego kontekstu, dzięki któremu czytelnik odkrywa właśnie tę niesamowitą wyrwę, za sprawą której nabiera podejrzliwości i niepewności wobec tego, co znane i pozornie oswojone.

Podobną zasadę uzupełniania fabuły o bardzo aktualne okoliczności (tj. trudności związane z budową warszawskiego metra) wykorzystał Paweł Kaźmierczyk, tworząc swoją kolejową nowelę *Ostatni pociąg w tamtą stronę*. Bohater tej noweli, przeklinający niewygodne warunki wsiadania do pociągu, ostatecznie trafia do niewłaściwego, zabierającego go w „tamtą stronę”, czyli w przeszłość, w której przyjdzie mu pozostać.

Inny sposób przetworzenia kolejowego motywu wybrał Łukasz Orbitowski, *explicite* przywołujący fragment *Smolucha* – opowiadania Grabińskiego o wewnętrznym duchu pociągów. U Orbitowskiego w *Sercu kolei* pojawia się oryginalny pomysł wytłumaczenia istnienia osobliwego bytu, ukazującego się w odbiciach szyb mijających się pociągów, jako efektu „semantyki słowa”. To człowiek wytworzył tytułowe serce pociągu poprzez antropomorfizujące nazewnictwo, w którym pociąg spóźnia się i wleczce. Dodatkowo Orbitowski właśnie ten niesamowity ludzko-maszynowy byt uczynił narratorem swojej opowieści, o czym czytelnik dowiaduje się jednak dopiero po zarysowaniu całej (początkowo bardzo rzeczywistej) historii kilku postaci podróżujących w jednym przedziale. Od momentu rozpoznania statusu narratora zwyczajna opowieść nabiera niezwykłości, choć wciąż pozostaje przede wszystkim prowadzoną w trzeciej osobie opowieścią, a czytelnik może momentami zapomnieć o postaci, która mu tę opowieść przekazuje. Konfrontacja z „niemożliwym” odbywa się tu poprzez jednorazowe ujawnienie prawdy o narratorze, następnie jej ponowne zamaskowanie i ostateczne odsłonięcie w zakończeniu utworu, w którym na literackiej scenie pozostaje właśnie głos „niemożliwego” bytu. Opowiadanie Orbitowskiego wykorzystuje niesamowitość tkwiącą w zestawieniu posiadającego życie bytu, który nie jest ludzki, choć posiada takie cechy, i to on właśnie jest dysponentem opowieści.

Do klasycznego już sztafazu grozy i niesamowitości, służącego wytworzeniu odpowiedniego napięcia, należą tzw. nawiedzone domy, usytuowane na odludnych terenach, do których (najczęściej przypadkiem) trafiają bohaterowie.

Dom należy do codziennego, ludzkiego otoczenia, do powszedniości w najpełniejszym jej znaczeniu [...] Dlatego może *weird fiction* – której zjawy, burzące wszelki racjonalny spokój od jednego uderzenia „tym są straszniejsze, im bardziej zwykłe jest ich otoczenie” (Caillois) – specjalnie upodobała sobie dom jako teren swoich niezwykłych poczynań<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> M. Wydmuch, *op.cit.*, s. 94.

Jednak wśród opowiadań z omawianych tomów ten akurat element niesamowitej scenerii jest najmniej obecny, a jeśli w ogóle, to w skonwencjonalizowanym wariancie, np. mrocznej, wiktoriańskiej willi, zamieszkałej przez ekscentryczną rodzinę bohatera, który przyjeżdża ją odwiedzić (taki scenariusz ma *Zapach tulipanów* Marcina Koppka w zbiorze *Metoda Schlegmachera*). Za wariant tego motywu, polegający na osadzeniu akcji w odludnym miejscu, zamieszkałym przez osobliwą postać, można uznać opowiadanie *Rubieżyca* Tomasza Połońskiego. To opowiadana przez psychiatrę historia o jego pacjencie, malarzu, którego artystyczną *idée fixe* staje się wykroczenie poza zmysłowe granice percepcji i ukazanie złożoności tego, co powszechnie uznane i swojskie<sup>15</sup>. Malarz trafił do położonej na odludziu Rubieżyca, w której znajdowało się owiane złą sławą Sierdzeniowe Wzgórze, przed którym ostrzegali go okoliczni mieszkańcy. Aura niesamowitości miejsca roztaczana jest poprzez znane zabiegi konstrukcyjne, polegające na kreacji miejsca przekłętą, które kusi bohatera właśnie swoją wątpliwą reputacją. Zagęszczenie wrażenia dziwności odbywa się także poprzez przypadłości towarzyszące bohaterowi, owładniętemu pragnieniem dostania się na wzgórze. Pragnienie infekuje jego sny, a aura niesamowitego miejsca zdaje się wykraczać daleko poza nie.

Nawiedzony dom stracił na atrakcyjności jako element sztafazu grozy, a młodzi pisarze wydają się bardziej zainteresowani innymi środkami kreacji niesamowitości, jak choćby przywoływana wcześniej kolej. Ciekawym zabiegiem jest też wykorzystywanie nie tyle miejsca, ile raczej osobliwego statusu postaci, w tym także takich, które ożywają, choć są w ramach samych już noweli postaciami fikcyjnymi.

Interesującym wariantem wykorzystania takiej ożywającej fikcji jest krótka nowela Dawida Kaina *Kłębowisko*, przedstawiająca bohatera czytającego książkę, z której wypada kartka z dziwną notatką:

Istnieje tylko jeden Autor, prześlizgujący się przez dzieje z wcielenia na wcielenie. Jestem Jego Inkarnacją, przeto mogę poświadczyć.

Autor opisuje zawsze to, co zobaczył w swoim wnętrzu, a wnętrze jego jest czarne, gęste i ciężkie, rozpięte na hakach gwiazd, jak przestrzeń targana przez Czas [...]<sup>16</sup>

Z dalszej części notatki bohater dowiadyuje się, że poza Autorem, istnieje również Wróg, nazywany przez ludzi Metafizycznym Pasożytem lub Bogiem i przejawiający się w różnych formach, by zwodzić Autora. Notatka urywa się na informacji, jak rozpoznać Wroga. Nie bez znaczenia jest fakt, że notatka wypada z antologii amerykańskiej grozy *Peryferie wyobraźni*, na którą złożyły się teksty pięciu nie-

<sup>15</sup> Tak wykreowana postać artysty przywodzi na myśl bohatera *Dziedziny* Grabińskiego, którego obsesją stało się znalezienie doskonałego medium przekazu treści. Ostatecznie obsesja ta doprowadziła bohatera do projekcji, a zatem bezpośredniego, pozamedialnego rzutowania myśli, które ożyły w postaci tworców, zaludniających opuszczonej wille i które – chcąc uzyskać autonomię – musiały zabić swego twórcę.

<sup>16</sup> D. Kain, *Kłębowisko* [w:] *Po tamtej stronie*, s. 193.



znanych autorów, co do których istnieją podejrzenia, że stoi za nimi jeden wspólny pisarz, ukrywający się pod pseudonimami. Normalność całej tej sytuacji zostaje nieznacznie naruszona obecnością osobliwej notatki, ale nie wprowadza ona jeszcze elementu nieprawdopodobieństwa. Dopiero kiedy bohater zaczyna ją analizować i uświadamia sobie, że jej autor jest gdzieś w pobliżu, pojawiają się elementy niesamowite. Bohater słyszy zbliżającą się postać, która chrapliwym głosem mówi mu, że aby rozpoznać Wroga, trzeba dać mu do przeczytania notatkę, bo ona pozbawia Wroga maski. Przerażony bohater widzi w oknie swoje odbicie i wie, że zaklęcie zadziała, rozpoznaje też w odwiedzającej go postaci Autora i zastanawia się, jak Autor go zabije. Ostatnie zdanie całej opowieści jest tym samym, które ją otwiera.

Opowiadanie Kaina daje się odczytywać w ramach dyskursu szaleństwa, bo może być traktowane jako przejaw schizofrenicznej „katastrofy semiotycznej”<sup>17</sup>, w której niepozorna notatka zaczyna być dla szalonego bohatera uobecnieniem historii, której sam jest częścią. Wywołany przez notatkę bieg zdarzeń może być więc efektem projekcji obłąkanego rozumu, owładniętego nadinterpretacyjnym szaleństwem. Ta niepewność względem statusu opisywanych zdarzeń jest jednym z wyznaczników niesamowitości według Tzvetana Todorova, wskazującego, że poczucie dziwności i niesamowitości rodzi się dopiero wówczas, gdy „zjawisku można przypisać co najmniej dwie wykładnie”<sup>18</sup>, tj. zracjonalizowaną i fantastyczną. W przypadku noweli Kaina całą fabułę można traktować jako wizję szaleńca (tj. w paradygmacie racjonalizacji) lub też przyjąć, że niesamowite zdarzenie istotnie było elementem rzeczywistości, a zatem naruszyło jej stabilność. *Kłębowski*, wykorzystując strategię naruszenia granicy pomiędzy fikcją a rzeczywistością (określenie porządków ontologicznych zarówno Wroga, jak i Autora nie jest tu jednoznacznie możliwe), wzbudza poczucie niesamowitości właśnie poprzez nierozróżnialność, która zakłóca możliwość uporządkowania świata według reguł realności i wyobrażenia.

## Podmiot, który (nie)wie, że jest martwy

Pojawiające się w opowieściach grozy postaci zjaw, wampirów czy sztucznych ludzi, mimo całej ich różnorodności, znamionuje jedna wspólna właściwość, będąca zarazem kluczowym nośnikiem wrażenia niesamowitości: to byty, które charakteryzuje swoisty „nadmiar życia”. Tę samą właściwość posiadają także wszystkie ożywające postaci zmarłych, które swoją witalnością przeczą śmierci i problematyzują rozgraniczenie obu tych stanów. Nadmiar życia, który ujawnia się w sa-

<sup>17</sup> Mianem „katastrofy semiotycznej” Dariusz Brzostek określa stan, w którym znajduje się schizofrenik doświadczający „dramatu nadinterpretacji”, tj. przekonania, że wszystko coś znaczy. To przekonanie, jak sugeruje Brzostek, ma swoje źródło w pęknięciu dotychczasowego systemu znaków, które przestają być przejrzyste. Zob. D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 152.

<sup>18</sup> Cyt. za: M. Wydmuch, *op.cit.*, s. 22.

mym centrum śmierci, jest skandalem transgresji wobec naturalnego porządku skończoności ludzkiej egzystencji.

Autorzy tekstów z omawianych antologii, oprócz wykorzystania tych tradycyjnie kojarzonych z grozą postaci, konstruują również ich, jak się wydaje, ciekawsze odpowiedniki, zbudowane na zasadzie uśmiercenia podmiotu, który sam opowiada o swojej śmierci. Jedną z bardziej znanych konstrukcji takiego podmiotu stworzył Edgar Allan Poe w opowiadaniu, *Prawdziwy opis wypadku z P. Waldemarem*, w którym bohater, tytułowy pan Waldemar, wskutek hipnozy zapada w stan, w którym wypowiada słowa: „Mówię wam, że martwy”<sup>19</sup>. To wypowiedzenie własnej śmierci przez żyjący podmiot jest przekroczeniem niemożliwego (tj. niemożliwego współlistnienia w jednym ciele zarówno życia, jak i śmierci) i staje się głównym zwornikiem niesamowitości. Wypowiadając te słowa, pan Waldemar sytuuje się po przeciwnej stronie wampirów, zjaw i wszystkich tych bytów, które przerażają swoją hiperżyciowością. Pan Waldemar przeraża swoją wypowiedzianą śmiercią, której deklaracja pojawia się w języku żyjącego podmiotu.

W antologiach *Po drugiej stronie* i *Metoda Schlegmachera* kilka opowiadań opiera się na takiej właśnie obecności śmierci w centrum życia, wykorzystując konstrukcje podmiotu, który albo nie wie, że nie żyje, i dzięki tej niewiedzy trwa jego życie, albo też świadomie opowiada o swojej śmierci.

Do pierwszej kategorii podmiotów należy prababcia Klara, która zwyczajnie „nie zauważyła, że umarła”<sup>20</sup>. Dzięki tej nieuwadze jej stan niewiele różni się od życia, a wszystko wokół toczy się normalnym biegiem. Efekt niesamowitości polega zatem na założeniu, że konsekwencje śmierci są możliwe do ominięcia, gdy podmiot o niej nie wie<sup>21</sup>. Takie rozwiązanie w ramach wspominkowo-nostalgicznej narracji o prababci można interpretować nie tyle jako chęć przerażenia czytelnika poprzez ukazanie demonicznej nieśmiertelności (jak poprzez motyw wampira czy zjawy), w której byt przeraża swoją niezniszczalnością, ile raczej jako wyraz przedłużenia życia postaci, która sama wcale tego przedłużenia nie potrzebuje, jak choćby wampir, którego każde działanie obliczone jest na rozpaczliwe poszukiwanie substancji życiowej. Prababcia Klara żyje, bo nie wie, że jest już martwa, dzięki czemu jej historia może zostać opowiedziana w taki sposób, jakby wciąż żyła.

Przeciwnym, bliższym strategii Poeego wariantem jest świetnie skonstruowana, krótka nowela Anny Piwowarskiej *Śmierć zastaje nas w dziwnych miejscach*. Autorka do stworzenia scenerii niesamowitości wykorzystała zaskakującą dla tego gatunku scenerię agencji reklamowej, w której osadziła swoją bohaterkę i zarazem narratorkę. W trakcie jednego z dni pracy (między realizacją jakichś projek-

<sup>19</sup> E.A. Poe, *Prawdziwy opis wypadku z P. Waldemarem* [w:] *idem, Opowiesci niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Kraków 1976, s. 47.

<sup>20</sup> M. Geraga, *Klara* [w:] *Metoda Schlegmachera*, s. 69.

<sup>21</sup> Całe opowiadanie, które nie jest szczególnie interesującym przykładem *weird fiction*, to po prostu zestaw wspomnień związanych z życiową aktywnością prababci Klary i jej rodziny.

tów) bohaterka wychodzi do toalety i zwyczajnie umiera. Tym, co uderza przede wszystkim, jest tu brak jakiegokolwiek niesamowitości czy grozy w związku ze świadomością własnej śmierci:

Lecz kiedy tak leżę umarła w toalecie, przypominam sobie o bardzo ważnym projekcie. Wychodzę więc, choć leżę. Nikt mnie nie widzi, co też nie jest jakąś znowu nowością. Ilość osób, które przeszły dzisiaj koło mnie i których ja nie zauważyłam, jest pewnie zbliżona. Nie po to w końcu siedzimy w openspejsie, żeby się na siebie gapić<sup>22</sup>.

To jedno z nielicznych w antologiach opowiadanie, którego autorka ironicznie potraktowała sztafaż grozy, eksponując raczej bardzo współczesny kontekst rzeczywistości świata pracy w konkretnym miejscu, jakim jest agencja reklamowa. Uśmiercenie podmiotu staje się pretekstem do zdiagnozowania pewnej życiowej sytuacji, a tym samym niesamowitość przenosi się z poziomu metafizycznej obcości do zwykłej, codziennej rzeczywistości. Inaczej niż w poprzednich tekstach, to, co niesamowite, nie przerywa normalności, lecz ją intensyfikuje, dając do zrozumienia, że w tak zarysowanym świecie pracy nawet śmierć nie stanowi niczego niezwykłego. Dla czytelnika najbardziej niesamowite jest tu właśnie to, że wszystko pozostaje bez zmian (trzeba wyjść, by skończyć projekt), a tym samym użyte figury grozy (mówiący, choć nieżyjący podmiot) zostają skompromitowane. W ten sposób złamana zostaje podstawowa zasada *weird fiction*, wskazująca, że

[...] nie wolno pod żadnym pozorem dopuścić do tego, by czytelnik podczas lektury choć przez chwilę poczuł się widzem: z widowni właśnie, z „zewnątrz” opowiadania, dostrzeże on najprędzej cały jego „dreszczowy” sztafaż i przejrzy błyskawicznie nieskomplikowany w gruncie rzeczy mechanizm tworzenia nastroju grozy<sup>23</sup>.

W opowiadaniu Piwowskiej czytelnik od pierwszych słów („Ale o tym opowiem Wam później”) wie, że jest widzem, a świadomość ta pogłębia się w toku opowiadania. Jednak jest to zabieg prowadzony świadomie z zamiarem wykroczenia przeciwko konwencji tradycyjnej grozy na rzecz zaktualizowania doświadczenia współczesności. *Śmierć zastaje nas w dziwnych miejscach* świetnie obnaża zarazem aktualność i nieaktualność elementów niesamowitych. Ich aktualność realizuje się poprzez odcięcie elementu od całej precyzyjnie budowanej atmosfery grozy i wpisanie go w zupełnie nowy kontekst, który nie przystaje do ich literackiej proveniencji. I ta nieprzystawalność ma chyba największy potencjał wzbudzania uczucia niesamowitości.

---

<sup>22</sup> A. Piwowska, *Śmierć zastaje nas w dziwnych miejscach* [w:] *Metoda Schlegmachera*, s. 81.

<sup>23</sup> M. Wydmuch, *op.cit.*, s. 157.

## Ta paraliżująca konwencja...

Przedstawione powyżej narzędzia i strategie najnowszej *weird fiction* na przykładzie wybranych tekstów z wydanych niedawno antologii gatunku oczywiście nie wyczerpują zagadnienia dzisiejszego statusu opowieści niesamowitych. Jednak choć niewyczerpujące, świadczą o pewnym wyczerpaniu. Wydaje się bowiem, że w wielu przypadkach paraliżujące okazało się zadanie postawione przez organizatorów konkursów na opowiadania grozy inspirowane klasykami, w tym zwłaszcza Stefanem Grabińskim. Opowieści kolejowe młodych polskich pisarzy są w większości zbyt dosłowną próbą odtworzenia nastroju, który w swoich tekstach kreował autor *Demona ruchu*. Nawet mimo drobnych zmian w postaci aktualizacji refleksji wokół dzisiejszej kolei, nie sposób oprzeć się wrażeniu wtórności tych pomysłów. I być może właśnie przesadne zaufanie do potencjału konwencji *weird fiction* okazuje się w niektórych miejscach złudne, jak złudne może być przekonanie, że ten sam, sprawdzony już sztafaż grozy będzie miał równie mocną siłę oddziaływania, jak wówczas, gdy np. kolej radykalnie zmieniała doświadczenie egzystencjalne i już przez tę zmianę generowała pewne niepokoje.

Wspomniany na początku badacz nowoczesnej literatury grozy, Sunand Tryambak Joshi, wskazywał na pewien niedowład prozy niesamowitej w zakresie eksperymentów formalnych. Podobna uwaga nasuwa się także w przypadku niektórych omawianych tu polskich twórców tego gatunku, bo dla większości z nich język wciąż pozostaje zupełnie przezroczystym medium, które jedynie komunikuje (bądź nie) jakąś grozę rzeczywistości. Być może więc wyjściem z impasu byłoby uruchomienie dziwności tkwiącej w nośniku niesamowitych doświadczeń i wykazanie większej podejrzliwości wobec samego narzędzia przekazu. Mimo tego sparaliżowania konwencją, widać jednak, że autorzy tekstów dążą do rozciągania pojemności *weird fiction* i przenoszenia jej do rzeczywistości współczesnej czytelnikom, co może wzmagać doświadczenie niepokoju i poczucie niepewności w świecie, który sprawia wrażenie oswojonego. I być może największy potencjał tkwi właśnie w tym iluzorycznym oswojeniu, nadawanym rzeczywistości przez spójne medium, w którym jest przekazywana. Próba rozszczelnienia tego medium, ukazania jego dziur i wyrw, byłaby szansą na ujawnienie tego wszystkiego, co w *weird fiction* najciekawsze, czyli fikcji, która może być bardziej realna niż sama rzeczywistość.

**Michał Sowiński**

Uniwersytet Jagielloński

## Fantastyczne pieniądze. Ekonomia w narracjach *science fiction*

### Abstract

#### **Fantastic Money. Economy in sci-fi narrations**

The main goal of this text is to show why money is so wildly represented in the sci-fi narrations. The main reason for this is the obscure nature of money – its phantasmatic origin (according to Jan Sowa's conception). The second reason is the imperative to create a logical and consistent universe in sci-fi narrations. Money, as one of the most important elements of the reality, must be included in the plot. And, last but not least, money and the whole economic and sociological system related to it, is a very useful and powerful tool for critical purposes.

In the further parts of the text the author interprets two sci-fi narrations which are emblematic for Polish sci-fi genre – the book *Limes inferior* by Janusz Zajdel and the movie *O-bi, o-ba: Koniec cywilizacji* ('O-bi, O-ba: The End of Civilization') directed by Piotr Szulkin. These two examples show that money can be used in sci-fi narrations not only as a world-building element, but also as an important critical tool. Because of its nature, the sci-fi genre is particularly predestined to explore the social and political mechanism which stands behind the money and economic system.

**Słowa kluczowe:** pieniądze, literatura *science fiction*, ekonomia, utopia

**Keywords:** money, science-fiction, economy, utopia

### Nihilistyczna geneza

Gdyby potraktować dosłownie słynne powiedzenie: „jeśli nie wiadomo, o co chodzi, to chodzi o pieniądze”, można by postawić tezę, że pieniądze, w sytuacji gdy zawodzą inne próby eksplikacji, stanowią uniwersalne, na poły me-

tafizyczne wytłumaczenie wszystkich ludzkich aktywności. Jednakże gdyby pójść krok dalej i zadać pozornie bardzo łatwe pytanie: „czym jest pieniądz?”, niezwykle trudno byłoby znaleźć prostą odpowiedź. Pieniądz – jedna z najbardziej elementarnych składowych naszej rzeczywistości, jest jednocześnie bytem niezwykle zagadkowym. Pozornie bardzo łatwo potrafimy zdefiniować pieniądz poprzez jego funkcję – pieniądz to medium, które uczestniczy w procesie wymiany i reprezentuje pewną wartość, dzięki której można wejść w posiadanie określonych przedmiotów bądź skorzystać z pewnych usług. Sprawa skomplikowałaby się jeszcze bardziej, gdyby dopytać: „skąd biorą się pieniądze?”. Jeśli zwrócimy się z tymi pytaniami do przedstawicieli nauk ekonomicznych, z pewnością otrzymamy odpowiedź (a właściwie wiele różnych odpowiedzi, w zależności od tego, do przedstawiciela jakiej szkoły ekonomicznej się zwrócimy). Będzie ona konkretna, wyczerpująca i prawdziwa – jednakże wyłącznie w obrębie tej dyscypliny. Jak słusznie zauważa Bartosz Kuźniarz<sup>1</sup> w swojej książce poświęconej socjologicznej analizie pieniądza i jego roli we współczesnej gospodarce, dyskursy ekonomiczne są niewystarczające dla zrozumienia złożonego fenomenu pieniądza – siłą rzeczy dotyczą one jedynie pewnych jego cech. Idąc dalej tropem tego badacza, można zwrócić się o pomoc do nauk socjologicznych, które zdecydowanie rozszerzają horyzont myślenia o pieniądzu, dodając do niego niezwykle ważny aspekt relacji społecznych i politycznych<sup>2</sup>. Jednakże, jak zauważa Jan Sowa<sup>3</sup>, ani język ekonomii, ani socjologii nie potrafią w pełni opisać zjawiska pieniądza. Wiąże się to ze skomplikowaną historią ekonomii drugiej połowy XX wieku, którą opisać można jako postępującą desubstancjalizację pieniądza, połączoną z decentralizacją instytucji nim zarządzających. Upraszczając, chodziłoby tu o zastępowanie pieniądza „twardego” pieniądzem „miękkim”. Pieniądz „twardy” charakteryzuje się posiadaniem wartości samej w sobie (dawniej były to waluty kruszcowe, później zastąpione metalami nieszlachetnymi i banknotami, które jednak miały pokrycie w złocie), z kolei pieniądz „miękki” to środek płatniczy, którego wartość ustalona jest arbitralnie, najczęściej przez władze państwa (zjawisko dodruku pieniędzy, charakterystyczne dla obydwu wojen światowych). Waluty „miękkie” nigdy nie cieszyły się dużą popularnością i wypierane były przez bardziej substancjalne środki płatnicze (z handlem wymiennym włącznie). Do rewolucyjnej zmiany doszło w roku 1971, gdy

<sup>1</sup> Zob. B. Kuźniarz, *Pieniądz i system. O diable w gospodarce*, Kraków 2006.

<sup>2</sup> Jednakże autor wskazuje na symptomatyczne ubóstwo prac socjologicznych, które skupiałyby się na szczególnej roli pieniądza. Pieniądz, o ile się pojawia w pracach socjologów, pełni raczej funkcję podrzędną, pochodną wobec innych relacji. Warto jednak zaznaczyć, że istnieją bardzo znaczące wyjątki, jak np. fundamentalna dla tego zagadnienia rozprawa Georga Simmela *Filozofia pieniądza czy*, bardziej nam współcześnie, teksty Jana Sowy (zob. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011; *Ibidem, Ciesz się, późny wnuku! Kolonializm, globalizacja i demokracja radykalna*, Kraków 2008).

<sup>3</sup> Zob. J. Sowa, *Dług, czyli widmo bogactwa*, <http://phantomlibrary.com/index.php?tekstytexts/jan-sowa/> [dostęp: 8.12.2013].

prezydent Nixon podjął decyzję o zniesieniu parytetu złota względem dolara. W wyniku tej decyzji rozwinął się system ekonomiczny i walutowy oparty na zupełnie innym rozwiązaniu. Od tej pory pieniądź i jego wartość generowane są wyłącznie w wyniku operacji bankowych – konkretniej, dzięki udzielaniu kredytów. Doprowadziło to do sytuacji, w której – jak pisze Sowa – pieniądź stał się widmowy – jego ontologiczne umocowanie opiera się wyłącznie na systemie kredytowym, czyli na braku. Bank, który udziela pożyczki, nie wykorzystuje do tego środków w nim zdeponowanych, lecz *ex nihilo* je wytwarza. Tylko dzięki tej nihilistycznej<sup>4</sup> operacji możliwe jest „pojawienie się” na rynku nowej ilości pieniądza. Zgodnie z tą logiką wyłącznie poprzez ciągłe zadłużaniu się całego systemu możliwe jest jego funkcjonowanie. W sytuacji, w której wszystkie długi zostałyby spłacone, z rynku zniknęłyby także pieniądze. W tym kontekście podstawowy problem współczesnej ekonomii przyjmuje postać zgoła nieracjonalną, a odpowiedzi na to kluczowe pytania należy szukać w porządku fantazmatycznym:

Aby faktycznie pieniądź powstał, ktoś musi jeszcze chcieć wziąć kredyt. Opuszczamy więc definitywnie pole ekonomii w klasycznym rozumieniu tego słowa i wkraczamy na teren ekonomii libidinalnej. Jak wielokrotnie powtarza Slavoj Žižek, fundamentalne pytanie Lacanowskiej psychoanalizy to „Skąd wiemy, czego mamy chcieć?”. To jest dokładnie to samo pytanie, które poprzez mechanizm długu zadaje nam współczesny kapitalizm: „Che vuoi?”<sup>5</sup>.

## Fantastyczni ekonomiści

Prezentacja powyższego zarysu rozwoju systemu monetarnego jest niezbędna dla perspektywy interpretacyjnej, którą chciałbym przyjąć. Wprowadzenie kontekstu kulturowej historii pieniądza ma na celu ukazanie, że w obecnym systemie ekonomicznym medium to przestało być czymś racjonalnym, dającym się zdefiniować naukowym językiem ekonomii<sup>6</sup>. To, co pozornie pełni

<sup>4</sup> Pojęcie nihilizmu należy tu rozumieć zgodnie z torem myślenia wyznaczonym przez Nietzschego, które najpełniej rozwija w swoich pismach Jean Baudrillard. Najogólniej rzecz ujmując, chodzi o unieważnienie rzeczywistości poprzez zastąpienie jej innym porządkiem ontologicznym – symulakrum, które znosi opozycję realne/fikcyjne czy też prawdziwe/fałszywe.

<sup>5</sup> J. Sowa, *op.cit.*

<sup>6</sup> George Simmel w swoim monumentalnym dziele *Filozofia pieniądza* zwraca uwagę, że najbardziej elementarne prawo ekonomii, czyli kształtowanie się wartości poprzez stosunek popytu i podaży, ma już w sobie irracjonalny pierwiastek w postaci pragnienia: „Żadna użyteczność nie jest w stanie doprowadzić do ekonomicznego obchodzenia się z przedmiotem, jeśli jej następstwem nie jest pragnienie zdobycia go” (G. Simmel, *Filozofia pieniądza*, przeł. A. Przyłębski, Warszawa 2012, s. 83). Pragnienie w tej sytuacji osłabia „naukowość” dyskursów ekonomicznych, wprowadzając kategorię z innego, psychoanalitycznego porządku.

funkcję podstawowego, strukturyzującego rzeczywistość medium, okazuje się mgliste i fantomowe – przez co nie daje się zamknąć w spójną i uporządkowaną narrację. Ta specyficzna natura pieniądza – jego tajemniczość i mglistość sprawia, że jest on przedstawiany w licznych tekstach kultury. Co więcej, to właśnie twórcy narracji fantastycznych w szczególny sposób upodobali sobie ten temat. Powodów, dla których ten wątek zajmuje tak ważne miejsce w wielu działach literackich i filmowych z gatunków *fantasy* i SF, jest kilka.

Po pierwsze, sama natura pieniądza, o której była już mowa, sprawia, że staje się on wdzięcznym tematem dla fantastycznych narracji. Jednoczesna samooczywistość i kontrintuicyjność sprawia, że pieniądze stają się niezwykle wdzięcznym elementem przy kreacji nowych światów. Drugi powód popularności tego wątku w prozie fantastycznej wynika z chęci tworzenia spójnych i logicznych uniwersów. Pieniądz, jako jeden z podstawowych elementów strukturyzujących rzeczywistość, musi znaleźć swoje odbicie w świecie alternatywnym (czasem jest to odbicie negatywne w postaci braku systemu walutowego, co jednak jest również znaczące i wymagające wyjaśnienia<sup>7</sup>). Siatka relacji i porządek społeczny (czasem i ontologiczny), który wprowadzają pieniądze, pełni niezwykle ważną funkcję w literaturze fantastycznej – zmiany, przekształcenia i udoskonalenia, które przy tej okazji można wprowadzić, są niezwykle efektywnym narzędziem dla zbudowania dystynkcji między światem realnym i fikcyjnym. Zachowując ogólną zasadę funkcjonowania pieniądza, czyli to, co pokrywa się z powszechnym doświadczeniem odbiorców, można łatwo wprowadzać elementy obcości w postaci różnorodnych modyfikacji i innowacji. Należy podkreślić, że nie chodzi tu o powierzchowną zmianę nazwy, która ma jedynie nadać egzotyczny czy też futurystyczny rys całości, ale o takie przekształcenia, które wprowadzają istotną, strukturalną zmianę w obrębie całego systemu społeczno-ekonomicznego opisywanego świata.

Po trzecie, ważny jest wymiar krytyczny, który każdorazowo (w mniej lub bardziej bezpośredniej formie) pojawia się przy okazji kreowania fantastycznej ekonomii. Projektowanie nowych czy też modyfikowanie istniejących systemów walutowych w narracjach fantastycznych siłą rzeczy stanowi formę ich krytycznej analizy. Modele ekonomiczne prezentowane przez autorów rozciągają się między biegunem utopii i antyutopii – z jednej strony mogą stanowić pozytywny projekt przeformułowania pewnego modelu relacji ekonomicznych (a więc i społecznych), z drugiej, mogą pełnić funkcję negatywnego punktu odniesienia dla zjawisk istniejących w rzeczywistości pozafikcyjnej.

---

<sup>7</sup> Świetnym tego przykładem może być Tolkienowskie Śródziemie, w którym wątek pieniądza nie odgrywa żadnej roli. W *Hobbicie* pojawia się złoto w postaci skarbu strzeżonego przez smoka. Jednakże trudno wskazać funkcję, poza estetyczną i fetyszystyczną, którą mogłoby ono pełnić. Głównym uzasadnieniem dla niebezpiecznej wyprawy, poza odzyskaniem królestwa przodków, jest żądza złota charakterystyczna dla rasy krasnoludów. Wydaje się, że Tolkien świadomie zrezygnował z wprowadzenia pieniędzy do swojego świata, kierując się przy tym przesłankami metafizycznymi. To zapośredniczające medium mogłoby zaburzyć rzeczywistość opartą na odwiecznym konflikcie dobra ze złem.



Wszystkie te elementy można odnaleźć w twórczości Janusza Zajdla i Piotra Szulkina, pisarzy zaliczanych do polskiej klasyki gatunku *science-fiction*. Powieść *Limes inferior* i film *O-bi, o-ba: koniec cywilizacji* powstały niemalże w tym samym czasie (odpowiednio: rok 1982 i 1985). Poza szczególnym zaakcentowaniem kwestii związanych z ekonomią (obaj twórcy w swych dziełach rozwijają oryginalne pomysły związane z funkcjonowaniem pieniądza), łączy ich także wspólna diagnoza dotycząca kondycji rzeczywistości, diagnoza postawiona w punkcie wyjścia: znaleźliśmy się, twierdzą obaj, na progu istotnych przemian gospodarczo-światopoglądowych. Ekonomia, sfera działalności człowieka, mająca największy wpływ na jego życie, nie tylko materialne, ale przede wszystkim na jego sposób widzenia siebie i świata, ulega postępującej destabilizacji. Na takie postrzeganie rzeczywistości duży wpływ miało z pewnością doświadczenie schyłkowej fazy PRL-u, jednakże obaj twórcy idą w swoich obserwacjach i diagnozach znacznie dalej, odnosząc się do sytuacji także po drugiej stronie żelaznej kurtyny. O ile jednak zgadzają się co do wstępnego rozpoznania, o tyle we wnioskach, które wyciągają z eksperymentów przeprowadzonych w swoich fikcyjnych światach, różnią się znacząco.

## Stabilny kryzys systemu

A jednak ludzie jak gdyby nie dostrzegają tego, nie doceniają znaczenia i wartości czasu. Żyje wciąż jeszcze starożytna maksyma: „Czas to pieniądź”. „Pieniądź” stał się pustym słowem, zmarł w procesie przemian społecznych, a owo bezmyślne, prymitywne podejście do zagadnienia czasu wciąż pokutuje w powszechnej świadomości<sup>8</sup>.

Już na samym początku *Limes inferior* Janusza Zajdla zasygnalizowana zostaje cecha kluczowa dla świata tego utworu – brak pieniędzy. W Agrolandzie, olbrzymiej metropolii, w której rozgrywa się akcja powieści, pieniądź jest jedynie odległym wspomnieniem przeszłości. Wielka reforma, która nastąpiła dekady wcześniej, usunęła z systemu gospodarczego to medium. Na jego miejsce wprowadzone zostały punkty, występujące w trzech kolorach – złotym, zielonym i czerwonym. Punkty danego koloru dają się wymienić na określone produkty. I tak, czerwone pozwalają nabyć artykuły pierwszej potrzeby, niezbędne do życia (niewyszukaną żywność, kiepskiej jakości ubrania itp.). Zielone dają się wymienić na towary drugiej potrzeby (jedzenie w restauracji, alkohole gorszego sortu itp.). Punkty żółte natomiast umożliwiają dostęp do usług i dóbr luksusowych (samochody, motorówki, importowane delikatesy itp.). Ten potrójny system walutowy ściśle związany jest z hierarchią społeczną. W świecie Zajdla istnieje siedem klas: od „szóstaków” (najniższa warstwa)

---

<sup>8</sup> J. Zajdel, *Limes inferior*, Warszawa 2004, s. 6.

po zerowców (elita). Każdy obywatel otrzymuje przydział do klasy na podstawie zdolności intelektualnych – obowiązkowe studia kończą się państwowym egzaminem, mającym określić stopień przydatności jednostki dla funkcjonowania społeczeństwa. Punkty czerwone przydzielane są po równo każdemu obywatelowi, bez względu na jego klasę. Zielone również otrzymują wszyscy, jednakże proporcjonalnie do swojej pozycji w hierarchii społecznej (szóstacy otrzymują najmniej). Punkty żółte są natomiast zarezerwowane wyłącznie dla jednostek pracujących. Praca w Agorlandzie jest czymś deficytowym, jako że postęp technologiczny zautomatyzował większość tradycyjnych gałęzi gospodarki. W tej sytuacji zatrudnienie znaleźć może jedynie kilkanaście procent społeczeństwa, co oznacza, że pracować mogą, a więc i otrzymywać punkty żółte, jedynie przedstawiciele klas najwyższych.

Główny bohater powieści, lifter Sneer w tym porządku społecznym odnajduje się idealnie. Tłumacząc swojemu przyjacielowi sensowność i sprawiedliwość tego ustroju, twierdzi, że nigdy wcześniej w historii ludzkości nie udało się pogodzić trzech, sprzecznych z sobą zasad regulujących dystrybucję dóbr: „każdemu według potrzeb” (punkty czerwone), „każdemu według jego możliwości” (punkty zielone) i „każdemu według jego pracy” (punkty żółte). Dodatkowo, w obrębie tego uporządkowanego systemu istnieje również wiele zjawisk patologicznych, które jednak są w dużym stopniu tolerowane przez władze, a nawet, co stopniowo odkrywa Sneer, przez nie inicjowane. Jednym z takich zjawisk jest proceder „liftingu”, którym trudni się główny bohater Sneer. Lifting polega na nieuczciwym zawyżaniu swojej klasy (każdy obywatel może w dowolnej chwili przystąpić do reewaluacji jego możliwości intelektualnych, a tym samym awansować do wyższej klasy).

Wbrew interpretacji Macieja Parowskiego zawartej w posłowie powieści<sup>9</sup>, nie mamy tu do czynienia z wyśmianiem czy też sparodiowaniem systemu społeczno-ekonomicznego epoki „późnego Gierka”. Reżim gospodarczy, który panuje w Argolandzie to, jak zresztą sugeruje sam bohater powieści, swoista hybryda kapitalistyczno-komunistyczna. Elementy gospodarki centralnie planowanej (np. odgórnie narzucona reglamentacja dóbr) zestawione są tu z kapitalistyczną logiką nieustannego dążenia do pomnażania swojego kapitału (kwestia uczciwego i nieuczciwego awansu klasowego) oraz stałego stymulowania do zwiększania konsumpcji. Dlatego też świat, będący kreacją Zajdla, dotyka problemu dużo poważniejszego niż obnażenie absurdów wchodzącego w fazę schyłkową PRL-u. Koniec lat siedemdziesiątych to czasy kryzysów ekonomicznych, które dotknęły państwa po obu stronach żelaznej kurtyny. Światem kapitalistycznym wstrząsnął potężny kryzys energetyczny, a reforma, polegająca na rezygnacji z parytetu złota względem dolara, dodatkowo pogłębiła uczucie niepokoju i destabilizacji całego systemu. Z kolei w Polsce dogorywała gierkowska epoka „życia na kredyt”, która musiała budzić uzasadnione pytanie o racjonalność planów gospodarczych ówczesnego sy-

<sup>9</sup> Zob. M. Parowski, *Raj na Ziemi* [w:] J. Zajdel, *Limes inferior*.

stemu. Ów niepokój udziela się także bohaterowi książki: „Wszyscy oszukują wszystkich i wszyscy wiedzą, że są oszukiwani – pomyślał Sneer [...]. Teraz już zrozumiał, że ta cicha umowa społeczna stanowi jeden z filarów trwania systemu, w którym żyje”<sup>10</sup>. Powieść *Limes inferior* można potraktować w całości jako stopniowe odkrywanie przez Sneera prawdy o mechanizmach rządzących jego światem. Ostatnim etapem tej odysei ekonomicznej samoświadomości jest przekroczenie tytułowej „dolnej granicy”, czyli dołączenie do wąskiej grupy specjalistów zwanych „podzerowcami”, którzy pełnią funkcję tajnego rządu światowego. Działając z ukrycia, ustalają mechanizmy rządzące całą sferą ekonomiczno-społeczną i jednocześnie dbają o ich sprawne funkcjonowanie.

Wobec pełnej automatyzacji produkcji oraz niewyczerpanego źródła energii, którym dysponujemy, działalność podzerowców nie ma żadnego znaczenia ani wpływu na ilość produkowanych dóbr. Istotna jest tylko kwestia ich podziału, takiego, by człowiek miał poczucie, że stan posiadania zależy od czynników znajdujących powszechną akceptację społeczną: od przydatności i wkładu pracy. Muszą w to wierzyć, bo inaczej stracą jedyną motywację działań, które składają się na funkcjonowanie modelu jako całości...<sup>11</sup>

Co ciekawe, system ten, nad którego działaniem czuwa elitarnie grono ekspertów, został światu narzucony siłą przez tajemniczą cywilizację kosmitów<sup>12</sup>. Parowski w swojej alegorycznej interpretacji widzi tu oczywiście aluzję do Związku Radzieckiego i jego roli w powstaniu powojennego ustroju Polski. Sprawa jest jednak dużo bardziej skomplikowana, co ujawnia się w rozmowie, którą prowadzi Sneer z jednym z „podzerowców”. Wynika z niej, że obowiązujący system społeczny został narzucony światu z góry, jednakże jego pomysłodawcy pozostają całkowicie nieznanymi. Określa się ich jako „wszechpotężną siłę”<sup>13</sup>, która pozostaje jednakże niewidzialna<sup>14</sup>. Obecność kosmitów jest w powieści ledwie zasugerowana, a ich status ontologiczny – zdecydowanie widmowy.

*Limes inferior*, podobnie zresztą jak cała proza Zajdla, niemalże odruchowo odczytywana jest jako antyutopijna wizja sztucznego i opresyjnego porządku

<sup>10</sup> J. Zajdel, *op.cit.*, s. 195.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 250–251.

<sup>12</sup> Zob. M. Parowski, *Raj na Ziemi*.

<sup>13</sup> Zob. J. Zajdel, s. 251.

<sup>14</sup> Analogiczna sytuacja przedstawiona została w innej powieści Zajdla, mianowicie w *Wyjściu z cienia*. Tajemnicza rasa Proxów, która kolonizuje Ziemię, pozostaje do końca ukryta w specjalnie w tym celu zaprojektowanych skafandrach. Jednym z głównych wątków fabularnych jest spiszek grupy Ziemiaków, mający na celu poznanie prawdziwej natury obcych (istnieje nawet teza, że skafandry obcych są puste). Projekt kończy się niepowodzeniem, gdyż Proxowie wcześniej opuszczają planetę. Wątek niewidzialnych kosmitów najeźdźców w prozie Zajdla, w niniejszym tekście jedynie zasygnalizowany, wydaje się niezwykle frapujący i wart rozwinięcia w osobnej interpretacji. Zob. J. Zajdel, *Wyjście z cienia*, Warszawa 2007.

społecznego. Na taką interpretację z pewnością duży wpływ miał kontekst historyczny powstawania powieści, a także ogólna tendencja do alegorycznego i antysystemowego odczytywania tekstów kultury w latach osiemdziesiątych. Wydaje się, że istnieje możliwość zupełnie odmiennej lektury tej powieści, szczególnie w kontekście omawianego tu tematu. Świat, który kreuje Zajdel, nie daje się zakwalifikować jednoznacznie jako negatywny. Pomijam tu wątek oceny samego systemu, który przecież gwarantuje względną stabilność i pewne minimum socjalne (każdy obywatel ma dostęp do artykułów pierwszej potrzeby) – chodzi mi o problem bardziej złożony. Zajdel, w obliczu inwazji widmowej siły, wymuszającej nowy ład ekonomiczno-społeczny, wprowadza istotny element zapośredniczający w postaci podzerowców. Konkretna, wąska grupa ludzi (co prawda pozostających w ukryciu, jednakże jej istnienie podejrzewają co bystrzejsi mieszkańcy metropolii) sterująca losami świata może dawać pewną namiastkę sensowności i porządku. Tajny rząd światowy personifikuje widmowy i rozproszony żywioł<sup>15</sup>, który w powieści reprezentują nieobecni Obcy.

Powróćmy do kluczowej w tym tekście kwestii, czyli pieniędzy. System płatniczy w rzeczywistości Argolandu, a wraz z nim wszystkie relacje ekonomiczne, mają charakter arbitralny jedynie do pewnego stopnia. Pierwotnie ufundowane są przez pewną widmową, niepoznawalną siłę, jednakże posiadają minimalne umocowanie w postaci nadzorującej system elity. Ich rola sprowadza się właśnie do tego zapewnienia śladowej choćby stabilizacji, bez której społeczeństwo nie mogłoby istnieć. Zajdel, poprzez taką właśnie fantastyczną wizję pieniądza, zdaje się w istotny sposób zabierać krytyczny głos w dyskusji nad współczesną mu kondycją systemu globalnej ekonomii, która nieuchronnie osuwa się w stronę nihilistycznej i symulakrycznej otchłani, infekując przy tym pozostałe sfery rzeczywistości. Podzerowcy w powieści Zajdla pełnią rolę bufora, chroniącego społeczeństwo metropolii przed nieznaną siłą z kosmosu. Ich pozycja w obrębie całego systemu jest kluczowa – choć sami pozostają w ukryciu, ich obecność jest, mniej lub bardziej świadomie, odczuwana przez resztę obywateli. Można postawić tezę, iż są oni ucieleśnieniem pewnej fantazji o sekretnym rządzie światowym, który miałby wprowadzić ład i porządek w rzeczywistość. Choć pozornie zarząd podzerowców znajduje się poza systemem, jest naprawdę jego kluczowym elementem, gdyż podtrzymuje iluzję sensowności i sprawiedliwości całego porządku społeczno-ekonomicznego metropolii. Przenosząc to na inne kategorie, można powiedzieć, że Zajdel lokuje swoją powieść w warunkach wczesnego kapitalizmu, w których pieniądz odzwierciedlał pewną „realną” wartość, na przykład przez utrzymywanie parytetu złota. Instytucję rządu podzerowców można by przyrównać do Fortu Knox, największego na świecie skarbcza ze złotem, którego, podobnie jak podzerowców w *Limes inferior*, nikt nie widział, jednakże sama jego obec-

<sup>15</sup> Grupa podzerowców jest realizacją fantazmatów związanych z teoriami spiskowymi, które powstają jako niezgoda na uznanie bezsensownego przypadku jako przyczyny pewnych wydarzeń czy zjawisk, szczególnie o charakterze traumatycznym.

ność ma olbrzymią siłę oddziaływania na wiarę w realną wartość dolara. To, co jest po drugiej stronie tego bufora, nieustannie zagraża stabilności świata. Kosmici, wobec których podzerowcy pełnią funkcję zapośredniczącą, są siłą chaotyczną i nieprzewidywalną, którą charakteryzuje brak stabilnych wartości i hierarchii. Świat Zajdla nieustannie podmywany jest przez ten żywioł totalnej płynności, grożącej wymazaniem i unieważnieniem wszelkiego porządku. O ile model ekonomii w świecie *Limes inferior* daje jeszcze nadzieję (lub też jest wyrazem pewnej nadziei), choćby przez podtrzymywanie iluzji sensu i porządku, o tyle w przypadku Szulkina mamy do czynienia z rozpadem rzeczywistości, z której znikają resztki złudzeń o racjonalnym porządku ekonomiczno-społecznym.

### Pieniądze fałszywego mesjasza

Trzy lata po wydaniu *Limes inferior* do kin trafił film Piotra Szulkina *O-bi, o-ba: Koniec cywilizacji*. Akcja filmu dzieje się w postapokaliptycznej rzeczywistości – świat został zniszczony w wyniku atomowego konfliktu z tajemniczym imperium Burów. Garstka ludzi, którym udało się przetrwać, schroniła się w specjalnie przygotowanym mieście-schronie, którego kopuła broni przed śmiertelnym promieniowaniem. Zagłada jest jednak nieunikniona – cała konstrukcja pęka i w każdej chwili może runąć. W mieście zaczyna także brakować jedzenia i innych artykułów pierwszej potrzeby. Nad całą społecznością unosi się duch schyłkowości i nadciągającej zagłady. Tym, co chroni przed popadnięciem w całkowitą rozpacz, jest nadzieja na przylot Arki, która zabierze ocalańców do lepszego świata. Oficjalne władze miasta zwalczają mit o Arce, nieustannie powtarzając w oficjalnych komunikatach, że mieszkańcy schronu skazani są wyłącznie na siebie i że ich los zależy wyłącznie od nich. Jednakże działania propagandowe są bezskuteczne – wiara w Arkę jest powszechna, nawet wśród przedstawicieli władz.

W ustroju wymyślonym przez Szulkina, przynajmniej oficjalnie, nie ma pieniędzy ani żadnych innych liczmanów, które mogłyby pełnić ich funkcję – wszyscy mieszkańcy mają zapewnione jedzenie i miejsce do życia, więc żadna wymiana nie jest konieczna. Jednakże w nieoficjalnym obiegu krąży waluta nazywana arką. W jednej z pierwszych scen filmu główny bohater Soft udaje się do nielegalnego mincerza, skupującego srebrne sztućce, które później przekuwa na małe, trójkątne żetony. Mincerz wykonuje swoją pracę z niezwykłą pieczołowitością, która wynika stąd, że jego praca nie jest zwykłym rzemiosłem – on wytwarza coś więcej niż przedmioty – wytwarza symbole, wytwarza świętość. Za arki można kupić rzeczy luksusowe, niedostępne dla zwykłych obywateli, jak na przykład normalne jedzenie, czy też skorzystać z usług prostytutek. Najważniejsze, szczególnie w omawianym tu kontekście, jest źródło siły nabywczej arek. Początkowo wydaje się, że arki, jako iż wytwarzane z wysokiej próby srebra, są typowym pieniądzem kruszcowym,

a więc o wartości immanentnej. Już kilka scen później, gdy Soft kupuje nielegalnie cebulę<sup>16</sup>, odkrywamy prawdziwą wartość arki. Cebula kosztuje sześć arek, Soft ma tylko pięć, więc dokłada jeszcze srebrną monetę z przedwojennych czasów. Sprzedawca nie chce jej przyjąć, mimo że Soft tłumaczy mu, iż jedna taka moneta ma w sobie więcej srebra, niż pięć pozostałych arek. Sprzedawca, jednocześnie rozbawiony i zirytowany naiwnością Softa, tłumaczy mu, że moneta jest bezwartościowa, gdyż na Arce będzie można płacić tylko arkami. To właśnie ta wiara jest źródłem homonimii – arka to waluta zbawienia, środek płatniczy lepszego świata, który nadejdzie już wkrótce. Gwarantem wartości arki jest Arka, a więc pokrycie tej waluty umocowane jest w przyszłości i opiera się wyłącznie na wierze. Tym samym pieniądze, które funkcjonują w świecie Szulkina, stanowią przykład pieniądza fiducjarnego<sup>17</sup> w najczystszej, wręcz ekstremalnej postaci.

Szulkin nie poprzestaje na tym i jeszcze bardziej komplikuje system ekonomiczny obowiązujący w postapokaliptycznym mieście. Soft na początku filmu pokazany zostaje jako jeden z ostatnich „niewierzących” w Arkę, a co za tym idzie, nie uznaje waluty ściśle z tą wiarą powiązanej. Wraz z rozwojem akcji zachodzi w nim przemiana – trzymając się słownika teologicznego, można powiedzieć, że dostępuje swoistej „łaski wiary”. Budzi się w nim nadzieja na możliwość ucieczki ze skazanego na zagładę miasta. Jednakże, zgodnie ze swoją sceptyczną naturą, swoją wiarę osadza na racjonalnych przesłankach. Dowiaduje się przypadkiem o istnieniu zapomnianego hangaru, gdzie, zgodnie ze starymi planami, powinien znajdować się samolot. Kiedy udaje mu się tam dotrzeć, odkrywa brutalną prawdę o Arce i arkach. Hangar został odkryty już wcześniej przez jego przyjaciela, który założył tam zakład menniczny produkujący „prawdziwe arki” w masowej ilości. Wytwarza je z części samolotu, teraz już w połowie zdemontowanego. Autentyczność tej waluty ma paradoksalny charakter, wynikający stąd, że do ich wykonania posłużyła prawdziwa Arka – samolot, który w tym skrajnie materialistycznym i pozbawionym transcendencji świecie, jest jej jedyną możliwą realizacją. Samolot mógłby być realnie istniejącą Arką, zamiast tego zostaje przemieniony w fantazmat Arki, pełniący funkcję regulatywną w szulkinowskim społeczeństwie.

Ewolucja światopoglądowa, którą przechodzi Soft, jest na zasadzie odwróconej symetrii analogiczna do przemiany, która zaszła u Sneera. W punkcie wyjścia bohatera *Limes inferior* przepełnia optymizm i wiara w słuszność systemu, w którym żyje. Poprzez swoje odkrycia traci tę wiarę, jednakże

<sup>16</sup> Co ciekawe, w całej rzeczywistości filmu to właśnie ta konkretna, nabyta przez Softa cebula, okazuje się jedyną rzeczą posiadającą realną wartość, czego bohaterowie filmu nie potrafili dostrzec.

<sup>17</sup> Od łac. *fides* – wiara. Pieniądz fiducjarny charakteryzuje się tym, że jego wartość opiera się wyłącznie na wierze i zaufaniu jego użytkowników. Przykładem takiego środka płatniczego może być czek, którego wartość (do momentu spieniężenia w banku) ustalana jest wyłącznie pomiędzy uczestnikami transakcji, bez zapośredniczenia w postaci banku czy mennicy państwowej, jak w przypadku banknotów.

ostatecznie, w umiarkowanej formie, do niej powraca. U Szulkina odwrotnie – w sceptyku budzi się na moment nadzieja, która jednak szybko zostaje zabita. Film kończy się pęknięciem kopuły, błędnie zinterpretowanym przez mieszkańców miasta jako przybycie Arki. Soft, pozbawiony złudzeń, wychodzi na zewnątrz, aby umrzeć w zaspach postnuklearnej zimy. W ostatniej scenie, poetyckiej i niejednoznacznej, spotyka swoją martwą ukochaną (sam najprawdopodobniej też będąc martwy), z którą wsiada do balonu, jednakże nie odlatuje<sup>18</sup>.

O ile w przypadku świata Zajdla można mówić o pewnej nadziei, o tyle rzeczywistość ukazana w *O-bi, o-ba* jest jej całkowicie pozbawiona. Szulkin obnażył pewne mechanizmy funkcjonowania gospodarki, a co za tym idzie – pieniądza w logice kapitalizmu. Podobnie jak w przypadku powieści Zajdla, zdecydowana większość interpretacji tego dzieła również szła tropem antysystemowym<sup>19</sup>. I znów, tak samo jak w *Limes inferior*, reżyser zdaje się dotykać problemu dużo istotniejszego, wykraczającego poza doraźną interwencję społeczno-polityczną (miasto-struktura, która chyli się ku upadkowi jako metafora PRL-u lat osiemdziesiątych). Ponownie posiłkując się ustaleniami Sowy, można stwierdzić, że Szulkin pokazuje widmowo-fantazmatyczną naturę pieniądza, a więc w konsekwencji także podstawowych struktur społecznych:

Kapitalizmowi udało się coś, co pozostaje jak na razie tylko marzeniem autorów *science-fiction*: przeniesienie bogactwa z przyszłości do teraźniejszości. Cały nasz materialny świat zbudowany dzięki pieniądzom opartym na długu jest światem z przyszłości. Nasze bogactwo nie odpowiada wcale naszemu obecnemu stanowi realnego posiadania, ale stanowi przyszłemu, który będzie dopiero faktem, gdy na nie zapracujemy, czyli spłacimy kredyt. Żyjemy w fantomowym świecie, w urojonym *preview* naszych własnych egzystencji z przyszłości, która już nadeszła. Okazała się jednak widmem<sup>20</sup>.

Wizja Szulkina w pełni wpisuje się w tę diagnozę. Ostrze krytyczne zawarte w filmie wymierzone jest przede wszystkim w kapitalistyczne, quasi-mesjańskie struktury ekonomiczne. W postapokaliptycznym mieście, które można interpretować jako metaforę kondycji współczesnego świata, pieniądz nie ma już immanentnej wartości – srebrne arki są *de facto* fałszywe. Brak też instytucji, która mogłaby w arbitralny sposób usankcjonować sens i znaczenia waluty – wszak władza w mieście ma charakter czysto iluzoryczny, jest poniekąd własną karykaturą. Jedyным wyjściem okazuje się widmowy mesjanizm

<sup>18</sup> Ostatnia scena filmu domaga się szerszego omówienia, na które brak tu miejsca. Jej wymowę dodatkowo komplikuje fakt pojawienia się sobowtóra głównego bohatera, który nie wsiada do balonowego kosza. Całość utrzymana w minimalistyczno-onirycznej atmosferze, gdyż tłum ludzi, którzy tłoczyli się w poprzedniej scenie, nagle znika.

<sup>19</sup> Zob. P. Kletowski, P. Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*, Kraków 2012. Marecki sugeruje nawet, że Arka jest symbolem złudnej nadziei pokładanej w „Solidarności” w połowie lat osiemdziesiątych.

<sup>20</sup> J. Sowa, *op.cit.*

w postaci absurdalnego, gdyż nieznanego żadnych racjonalnych przesłanek, mitu Arki. Wartość pieniędzy, którymi posługują się mieszkańcy schronu, zapożyczona jest z przyszłości, dlatego też ich sens opiera się na schemacie zrealizowanego fantazmatu<sup>21</sup>. Dlatego też pieniądze w świecie Szulkina i pieniądze w naszej rzeczywistości, mimo pozornych różnic, działają na dokładnie tej samej zasadzie. Pieniądze w świecie *O-bi, o-ba* swoją wartość opierają na mesjańskim micie Arki. Ich sens, a także normatywna moc strukturyzowania społeczeństwa, pochodzi z przyszłości – z pewnej obietnicy, której pokrycie jest problematyczne, o ile nie całkowicie wątpliwe. Pieniądze w naszej rzeczywistości są również pewną formą obietnicy. Nie dają bogactwa, są ledwie zapowiedzią bogactwa, której realizacja jest w pełni uzależniona od wiary ludzi uczestniczących w danym systemie ekonomicznym. Ten status ontologiczny pieniądza zostaje przez Szulkina jedynie wypuklony.

Diagnoza, którą stawia Szulkin, jest skrajnie pesymistyczna. Pęknięcie kopty, które sprowadza śmierć na wszystkich mieszkańców miasta, nieprzypadkowo następuje dokładnie w momencie, w którym Soft odkrywa prawdziwą naturę systemu. To tak jakby wiara, która została w nim zabita, umożliwiała funkcjonowanie tych resztek rzeczywistości, jakie ostały się po apokalipsie.

## Świat po raz drugi, czyli krytyka polityczna

Zarówno Zajdel, jak i Szulkin wykorzystują możliwości, jakie daje im gatunek *science-fiction*. Konwencja ta pozwala im na wykreowanie rzeczywistości alternatywnych, w których uwidocznione i poddane analizie zostają określone mechanizmy społeczno-polityczne. Posługując się strategią obcości, która konstytuuje wszystkie narracje fantastyczne, mogą przyjąć perspektywę krytyczną, niedostępną w inny sposób. W przypadku obu autorów tę krytyczną funkcję pełni właśnie pieniądz. Uczynienie z niego elementu kluczowego dla procesu światotwórczego nie tylko umożliwia próbę zredefiniowania jego natury, ale przede wszystkim pozwala na stworzenie swoście autonomicznej rzeczywistości wewnątrz fikcji. Jak stwierdza Jochen Hörisch, „pieniądz to świat po raz drugi; pieniądz jako medium służy próbie (nad wyraz udanej) symulacji świata *in toto*”<sup>22</sup>. Każda próba przeformułowania natury czy też sposobu funkcjonowania pieniądza ma swoje bezpośrednie przełożenie na świat realny. Uprawianie fantastycznej ekonomii to manipulowanie przy podstawowych mechanizmach regulujących rzeczywistość, a więc działalność *par excellence* z porządku krytyki politycznej.

<sup>21</sup> Zob. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

<sup>22</sup> J. Hörisch, *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*, przeł. J. Kita-Huber, S. Huber, Kraków 2010, s. 193.



**Andrzej Zawadzki**

Uniwersytet Jagielloński

## Trzy glosy do Tolkiena

### Abstract

#### Three glosses to Tolkien

The paper is an attempt to interpret selected motives and themes in Tolkien's *The Lord of the Rings* with the help of some concepts taken from dialectical thinking, hermeneutics and Lacanian psychoanalysis.

**Słowa kluczowe:** Tolkien J. R. R., *Władca pierścieni*, psychoanaliza, hermeneutyka, interpretacja

**Keywords:** Tolkien J. R. R., *The Lord of the Rings*, psychoanalysis, hermeneutics, interpretation

W *Słowniku terminów literackich* glosa została określona jako ręczny dopisek czytelnika, zawierający komentarz lub objaśnienie jakichś trudnych czy niezrozumiałych wyrazów albo zwrotów w tekście, zamieszczony nad nim lub na jego marginesach. Przedstawione tu uwagi mieszczą się w tej definicji tylko o tyle, że można je uznać za luźne dopiski na marginesie książek Tolkiena, nie mają jednak ambicji ani wyjaśniających, ani interpretacyjnych. Zderzają one raczej pewne wątki Tolkienowskich opowieści z niektórymi współczesnymi językami czy dyskursami filozoficznymi, takimi jak dialektyka, hermeneutyka, psychoanaliza i czynią to raczej w celach ludycznych niż analitycznych oraz bez dbałości o wierność literze: czy to tekstów samego Tolkiena, czy też przywoływanych koncepcji.

## Vanyarowie, Noldorowie i Gollum, czyli o bycie, stawaniu się i stawaniu się ku bytowi

Niezwykła architektonika Tolkienowskiego świata oferuje, oprócz bogatej sieci odniesień mitologicznych, religijnych, językowych, także pewne intuicje, które można nazwać ontologicznymi, gdyż odnoszą się one, choć najczęściej nie wprost, lecz w formie zakamuflowanej, do rozumienia tego, czym jest byt, bycie, stawanie się.

Przyjmijmy zatem, tytułem wstępnej hipotezy, że w dziele Tolkiena istnieje coś, co można by nazwać ontologicznym modelem rzeczywistości, i że model ten składa się z trzech elementów: bytu, stawania się oraz stawania się ku bytowi. Przyjmując taki właśnie model, idę tropem rumuńskiego filozofa Constantina Noiki, który z kolei budował swą ontologię na filozofii Hegla, a także, w pewnym stopniu, Heideggera. Najciekawszym pomysłem Noiki jest próba wyjścia z tkwiącej mocno w myśli zachodniej opozycji statycznego bytu, tradycyjnie kojarzącego się z jednorodnością, trwałością, odpornością na wszelką zmienność, i stawania się – czyli czystej zmienności, dynamiki, upływu, prostego dążenia naprzód. Wyjściu temu ma służyć idea stawania się ku bytowi. Polega ona – mówiąc najkrócej i w dużym uproszczeniu – na otwarciu statycznego bytu na dynamikę stawania się, lecz takim otwarciu, które jednocześnie nie „rozpuszcza” tego bytu całkowicie w zmienności czy upływie. Inaczej niż proste stawanie się (które można wyobrazić sobie w postaci linii), stawanie się ku bytowi ma pewien ontologiczny wektor, ukierunkowanie na coraz szerszy, potencjalnie nieskończony horyzont bytu; można je więc przedstawić jako koło, czy może raczej krąg, spiralę, która w swych obrotach zatacza coraz szersze kręgi, wzbogaca się, wzrasta.

Zapewne wcielenia idei bytu czystego, niezmiennego, najłatwiej byłoby szukać w dziele Tolkiena wśród istot najdoskonalszych: samego Eru, następnie też Valarów i Majarów. Wolę się jednak odwołać do przykładu innego, może mniej oczywistego na pierwszy rzut oka, lecz mającego tę zaletę, że ukazującego byt i stawanie się we wzajemnym napięciu. Otóż na początku *Silmarilionu* opowiedziana została historia różnych plemion elfów, które przybywają do Valinoru, nieśmiertelnego królestwa położonego na najdalszym zachodzie. Najdostojniejsze z tych plemion, czyli Vanyarowie, wchodzi do Valinoru i pozostaje w nim na zawsze, nie wraca do Śródziemia ani nawet nie odczuwa chęci spojrzenia w jego stronę. Ich podróż ma jeden kierunek: od świata czasu i zmienności, czyli Śródziemia, do świata bytu i trwania, czyli Błogosławionego Królestwa Valinoru. Vanyarowie zastygają w kontemplacji bytu statycznego, zamkniętego, doskonałego, nie odczuwają żadnej pokusy opuszczenia ontologicznego raj (który jest, z innego punktu widzenia, ontologiczną klątką) i wyjścia na zewnątrz.

Przeciwnie Noldorowie, czyli najważniejsze, a w każdym razie najbardziej dynamiczne z plemion elfów. Ze względu na swój niespokojny i twórczy charakter dają oni posłuch podszeptom nikczemnego Melkora, buntują się prze-

ciw Valarom i opuszczają Valinor, by powrócić do Śródziemia i tam założyć własne królestwa. Noldorowie opuszczają raj bytu i – mówiąc słowami Ciorana – doznają upadku w czas. Nietrudno zapewne dostrzec w historii Noldorów aluzję do biblijnej opowieści o grzechu, wygnaniu z raju i ostatecznym odkupieniu. Popatrzymy jednak na rzecz z nieco innej strony. Może Noldorom było w Valinorze po prostu nudno i zbyt ciasno? Może odczuwali oni – choćby nawet nie wiedząc o tym – tę osobliwą formę melancholii, która, jeśli wierzyć Żiżkowi, dotyka żyjących w raju? Jakąś szczególną melancholię doskonałości, pełni, niezmienności? Przerazenie przed tym samym, rozciągniętym w nieskończoność i wykluczającym wszystko co inne i nowe? Duszność wynikająca z zamknięcia w bezpiecznym, lecz ciasnym łonie bytu?

Z filozoficznego punktu widzenia bunt Noldorów i ich ucieczkę z Valinoru można by interpretować jako moment negatywny, pęknięcie w monolitycznej strukturze bytu, rozbicie jego mocnej tożsamości przez różnicę i tym samym jako otwarcie na zmienność, stawanie się, rozwój. Decyzja Noldorów nie wpisuje się jednoznacznie w prosty model grzechu, winy, przestępstwa, jej owocami są nie tylko zło, cierpienie i zamęt, lecz także pewne kwantum dobra i wartości, swoisty – by odwołać się do pięknego sformułowania Gadamera – przyrost bytu. Podczas swej drogi do Śródziemia zbuntowani elfowie hartują swe męstwo, dowodzą swej odwagi, a także tworzą wiele pięknych i dobrych rzeczy, które przetrwają ich pobyt w Śródziemiu i na trwale odmieniają oblicze świata. Przede wszystkim jednak, ich bunt – czyli, jak była o tym mowa wyżej, wtargnięcie różnicy i negacji w byt szczelnie zamknięty i stabilny – określić można jako mitotwórczy, otwiera on bowiem wielką narrację, jaką jest sam *Simarillion*. Gdyby Noldorowie tkwili wciąż w Valinorze, tak jak ich krewniacy Vanyarowie, wzmiankowani zaledwie kilka razy na kartach książki, opowieść ta nie mogłaby nigdy zaistnieć. Morał? Źródłem języka jest różnica i negatywność, nie zaś spokojna pełnia tożsamego z sobą bytu.

Dzieje Noldorów nie są jednak historią samego tylko, nagiego stawania się, lecz raczej stawania się ku bytowi. Są one bowiem ukierunkowane na odzyskanie silmarilów – bezcennych, a utraconych klejnotów. Silmarile są tym, co na świecie najcenniejsze, odpryskiem samej substancji świata, niezniszczalnym światłem, iskrą życia; można dostrzec w nich więc metaforę sensu i prawdy bycia, ontologicznego horyzontu, przeblyskującego u kresu drogi i pieśni plemienia elfów. Historia Noldorów w Śródziemiu i jej trajektoria nie przypomina zamkniętego kręgu wyjścia i powrotu; ruchu od pełni poprzez upadek znów ku odzyskanej pełni; drogi od bytu poprzez stawanie się na powrót ku bytowi; podróży od tego samego poprzez inne ku temu samemu, lecz raczej niedomkniętą spiralę. Po pokonaniu Morgotha Noldorowie, którym przebaczone ich bunt i winy, wracają do Valinoru, powrót ten nie jest jednak powrotem do końca radosnym, pozwalającym cieszyć się w pełni odzyskaniem utraconej kondycji, lecz zawiera w sobie zdarzenie, które określić można jako moment negatywny, nie pozwala on bowiem na zatoczenie pełnego koła, całkowite domknięcie historii, odzyskanie i scalenie wszystkich jej

elementów. Jak wiadomo, zwycięscy elfowie wracają bez silmarilów, które znalazły swe miejsce w ziemi, w morzu oraz na niebie i nie zostaną odnalezione, zanim nie odmieni się ziemia. Historia więc się nie kończy, zmienia tylko swój kształt, a horyzont sensu i bytu – a także, dodajmy, narracyjna energia – pozostają otwarte na nowe obroty stawania się.

Z takiej perspektywy Vanyarowie to figura bytu statycznego, pełnego, monolitycznego, nietkniętego momentem różnicy, negacji, rozdzielenia; dzieje Noldorów obrazują stawanie się ku bytowi jako ostatecznemu, lecz niemożliwemu do zamknięcia horyzontowi prawdy i sensu bycia. W roli reprezentanta prostego stawania się, pozbawionego jakichkolwiek odniesień czy aspiracji do bytowości, wystąpić może natomiast Gollum. Historia nieszczęsnego stwora – przekazana ustami Gandalfa, jakby dla podkreślenia, że Gollum utracił swą tożsamość i zdolność do autonarracji – pokazuje jego życie od momentu zagrabienia Pierścienia jako czysty upływ czasu, dzień za dniem, rok za rokiem, stulecie za stuleciem... Nic się nie zmienia, Gollum nie ma nic do zrobienia, nie zmierza do żadnego celu, nie ma żadnych pragnień ani dążeń, prócz jednego: zatrzymać Pierścień i przedłużać swe istnienie w nieskończoność. Jest to jednak, by odwołać się do języka Hegłowskiego – zła nieskończoność, czyli skończoność, która uległa infinityzacji; nieskończoność polegająca nie na otwarciu się na przekraczający skończoność bytu wymiar nieskończoności (czyli wieczności, sensu, bycia, nieśmiertelności), lecz na nie-skończoności, monotonnym powtarzaniu tego, co skończone, wciąż od nowa, niemożliwości dojścia do kresu i spełnienia. Taki jest sens długowieczności, którą darzy swych posiadaczy Pierścień – rozciąga on ich istnienie niczym – jak powiada Bilbo Baggins – masło na zbyt dużej kromce chleba, ale nie udziela im prawdziwego bytu, a wręcz odbiera go. Gollum, który przeżył swój czas i utracił swój świat pojęty jako substancja, z której składa się nasze istnienie, sieć relacji z tym, co nas otacza i określa, nie tyle żyje, ile nie może umrzeć, a skoro nie może umrzeć, nie może też być sobą, czyli żyć naprawdę, gdyż – odwołując się tym razem do kategorii Heideggerowskich – zgoda na śmiertelność oznacza wybór najbardziej własnej możliwości bycia.

## Gandalf przed wrotami Morii, czyli o dobrej i złej hermeneutyce

Zapewne wszyscy miłośnicy powieści Tolkiena, a także filmu Petera Jacksona, pamiętają scenę przed wrotami Morii: drużyna Pierścienia, zmęczona uciążliwą wędrówką przez bezdroża Eregionu i nieudaną próbą sforsowania Gór Mglistych przez przełęcz Czerwonego Rogu, a na dodatek wciąż obserwowana przez szpiegów Sarumana i ścigana przez dzikie zwierzęta oraz złe siły, przybywa wreszcie przed wejście do dawnego królestwa krasnoludów. Zbliża się noc i na świecie powoli zapadają ciemności, a inne, jeszcze gorsze ciemności kryją się we wnętrzu gór; słychać wycie zbliżających się wilków,

niepokój budzi też dziwna sadzawka przed drzwiami Durina. Wrota Morii są jednak zamknięte, by je otworzyć, trzeba znać hasło. Jediną wskazówką są słowa umieszczone na drzwiach, ponad symbolami elfów i krasnoludów: „Powiedz ‘przyjacielu’ i wejdź”. Napis wydaje się mało przydatny, a jego znaczenie – jasne i jednoznaczne: jeśli jesteś przyjazny, masz dobre zamiary i znasz hasło, wypowiedz je, a drzwi się otworzą. Gandalf próbuje zatem użyć różnych znanych sobie haseł, a następnie, gdy to nie daje rezultatu, usiłuje w rosnącym napięciu przypomnieć sobie wszystkie hasła we wszystkich językach, które znał kiedyś; bezskutecznie – drzwi ani drgną, co najwyżej błyszczące srebrzystym poblaskiem litery nieco bledną.

Można powiedzieć, że los wyprawy i życie jej uczestników zależą w tym momencie od hermeneutycznych umiejętności przewodnika Drużyny, od tego, czy Gandalf właściwie odczyta umieszczony na drzwiach tekst i znajdzie do niego hasło, czyli właściwy interpretacyjny klucz. Tymczasem, jak wiadomo, znajomość żadnego tajnego hasła nie była bynajmniej potrzebna, gdyż Gandalf i jego towarzysze mieli je, oczywiście, cały czas przed oczami wypisane na wrotach Durina. Czemu jednak tego nie spostrzegli? Czarodziej opacznie zrozumiał znaczenie formuły „Powiedz ‘przyjacielu’ i wejdź”: nie była ona wezwaniem do jakiegoś „przyjaciela” czy gościa, by wypowiedział hasło i wszedł do Morii, lecz nakazywała wypowiedzieć słowo przyjaciel w języku elfów, funkcjonowała więc na poziomie metajęzyka, a nie na poziomie języka pierwszego stopnia. Gandalf początkowo nie dostrzegł różnicy tych poziomów, w związku tym nie był zdolny do właściwego zdekodowania prostego komunikatu. Patrząc na rzecz od trochę innej strony, można by też powiedzieć – za Eco i strukturalistami – że Gandalfowi nie udało się wejść w rolę czytelnika idealnego, modelowego, który jest zdolny do pełnego odcyfrowania sensu przekazu. Stało się tak dlatego, że pomieszał z sobą komunikacyjne poziomy tekst: swój odbiór usytuował nie na poziomie wirtualnego odbiorcy całego komunikatu (dla którego wezwanie ‘przyjacielu’ ma, jak była o tym wyżej mowa, charakter metajęzykowy), lecz na poziomie komunikacji wewnętrznej (jako skierowane do konkretnego odbiorcy).

Scena przed drzwiami Morii jest pełna nie tylko fabularnego napięcia. Można ją określić jako scenę hermeneutyczną, gdyż niejako inscenizuje ona przed oczami odbiorcy akt czytania, interpretowania, nadaje mu charakter intrygujący, wręcz dramatyczny, jeśli pamiętamy, jak wysoka jest jego stawka. Nietrudno zauważyć, że Gandalf zachowuje się niczym rasowy zwolennik hermeneutyki podejrzliwości: nie przyjmuje do wiadomości, iż sens może być bezpośrednio dany, prosty, oczywisty, że może znajdować się na wyciągnięcie ręki i pod nosem interpretatora, lecz uparcie szuka jakichś sensów ukrytych, zaszyfrowanych, tajnych, niejawnych. Sam Gandalf zresztą tak właśnie charakteryzuje swoją pomyłkę, gdy mówi, że rozwiązanie zagadki było zbyt proste dla uczonego mędrca w jego epoce, a tamte czasy – czyli epoka, w której powstał napis na drzwiach do Morii – były szczęśliwsze. Ta uwaga Tolkienowskiego czarodzieja wydaje się trafnie opisywać stan nowoczesnej

hermeneutyki (a przynajmniej niektórych istotnych jej nurtów), nieskorej do ufania w to, że tekst może mówić to, co mówi, że znaczenie może mieć jeden poziom, że nie kryją się za nim skomplikowane, ukryte siły władzy czy pożądania, które należy wydobyć, ujawnić, zdemaskować.

Niewykluczone, że scenę rozgrywającą się u wrót Morii można by też zinterpretować za pomocą narzędzi zaproponowanych przez psychoanalizę, zwłaszcza w jej wersji Lacanowskiej. W napisie na drzwiach prowadzących do Morii można by dostrzec pewne podobieństwa do skradzionego listu ze znanego opowiadania Edgara Alana Poe'go pod takim właśnie tytułem, które, jak wiadomo, stało się przedmiotem słynnej analizy Lacana. Otóż napis na drzwiach Morii funkcjonuje tak, jak list skradziony królowej przez ministra, który ukrył go w swym pałacu w ten przemyślny sposób, że umieścił w najbardziej jawnym miejscu w swym gabinecie. Policja paryska spędzała noc na przeszukiwaniu najskrytszych miejsc pałacu, nie dostrzegając, że list jest na wierzchu. Postępowała więc dokładnie tak jak Gandalf, który z uporem szukał rozwiązania zagadki w swej pamięci. Tymczasem jedyną zagadką jest to, że nie ma żadnej zagadki. Tekst na drzwiach Durina ilustruje więc, tak jak list z opowiadania Poe'go to, co Lacan zwie zewnętrżnością Symbolicznego: nie ma ono jakiegoś ukrytego wnętrza, które znajdowałoby się pod powierzchnią znaków, niczym ukryte znaczenie, które podejrzliwy hermeneuta chce wyrwać spod powierzchni tekstu. Znaczenie wytwarzane jest przez nieustanny ruch znaczących, ich przemieszczanie się i różnicowanie, które obrazuje krążenie listu z rąk do rąk. W tym właśnie miejscu kończą się analogie pomiędzy listem Poe'go/Lacana a napisem z Morii – ten ostatni jest statyczny, tkwi wciąż w tym samym miejscu i nie zmienia swej pozycji.

Omawiana tu scena powieści Tolkiena pokazuje też wymownie, iż rację miał Heidegger, gdy stwierdził, że „pytanie jest pobożnością myśli”. Jak przyznaje sam Gandalf, najbliższym rozwiązaniu zagadki był Merry (w filmie zaszczyt ten przypada Frodowi). Pamiętamy jednak, że sympatyczny hobbit wcale zagadki nie rozwiązuje: nie podaje żadnego zaklęcia, nie podsuwa żadnych konkretnych rozwiązań czy interpretacji, a jedynie zadaje – pozornie banalne, wręcz niezbyt mądre – pytanie: co znaczy zdanie „Powiedz »przyjacielu« i wejdź”? Ponieważ Gandalfowi, a także Gimlemu sens zdania wydaje się jasny, nie widzą oni potrzeby zadawania jakichkolwiek pytań: wystarczy znać hasło i je podać (czyli, innymi słowy, znaleźć odpowiedni klucz interpretacyjny, teorię itd.) i drzwi (czyli tekst) same się otworzą. Czarodziej daje więc od razu całe mnóstwo odpowiedzi: wypowiada różne mniej czy bardziej skomplikowane i tajemne hasła, gdy to nie daje rezultatu – uruchamia swą pamięć i niezwykłą erudycję, by znaleźć jeszcze więcej haseł, wreszcie, skoro i to nie pomaga, zaczyna nawet w gniewie uderzać w drzwi swoją różdżką, jakby próbując zmusić tekst, by powiedział mu to, co chce usłyszeć.

Pomimo całej swej erudycji i mądrości Gandalf okazuje się więc dość kiepskim hermeneutą. Popelnia bowiem przed wejściem do Morii dwa błędy: po pierwsze, grzeszy zbytnią podejrzliwością, bo nie chce przyjąć, że sens prze-

kazu, który czyta, może znajdować się na powierzchni i szuka go w jakiejś „głębi”. Po drugie, grzeszy zbytnią pobudliwością, bo chce od razu poznać odpowiedź, natychmiast wydobyć, czy wręcz narzucić sens przekazowi i tym samym lekceważy hermeneutyczną rolę pytania. Dobry hermeneuta tymczasem powinien nauczyć się od Gadamera, że przekaz z przeszłości i tradycji, który do nas dochodzi i przed którym stajemy, kieruje do nas pewne pytanie i to pytaniu właśnie przypada prymat w każdym akcie rozumienia i w każdej interpretacji, gdyż to ono ustanawia możliwości sensu, czyli otwartą przestrzeń, niezbędną dla jakiegokolwiek wykładni, podczas gdy odpowiedź – zwłaszcza udzielona zbyt pośpiesznie – zamyka tę otwartą przestrzeń, przez co blokuje rozumienie i interpretację. Dobry hermeneuta wzięby też pod uwagę sugestię wspomnianego już wyżej Constantina Noiki, który stwierdził wręcz, że pytanie odwraca i zawiesza sam byt, zwłaszcza jego postać zdeterminowaną, zamkniętą, zastygłą i otwiera ku nowym, nieoczekiwanym możliwościom.

Na szczęście, jak przypomina Tolkien w zakończeniu *Silmarilliona*, tam, gdzie zawodzą rady mędrców i potęgą możnych, ocalenie przychodzi ze strony (pozornie) prostych i słabych.

## Oko Saurona, czyli spotkanie z Realnym

W drugim tomie swoich seminariów, zatytułowanym *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Lacan – komentując Freudowską interpretację tzw. snu Army – odwołuje się do mitologicznej głowy Meduzy. Ilustruje ona zjawisko, które francuski psychoanalityk określa jako pojawienie się przerażającego obrazu, objawienia się czegoś, co nie ma nazwy, przedmiotu pierwotnego, który właściwie nie jest przedmiotem (czyli jakimś konkretnym obiektem, rzeczą dającą się uchwycić w swoim miejscu, istocie czy właściwościach), lecz czymś, w obliczu czego załamują się wszystkie słowa i kategorie. To coś to ostateczne, traumatyczne Realne, Realne pozbawione jakichkolwiek zapośredniczeń i wywołujące trwogę. Lacan, pisząc o owej „rzeczy”, przywołuje kobiecy organ płciowy jako *locus* zarazem życia, jak i śmierci: miejsce, z którego wszystko powstaje i w którym też wszystko zostaje wchłonięte oraz unicestwione.

W stworzonym przez Tolkiena świecie najwięcej cech tak pojętego Realnego ma, bez wątpienia, Sauron. Oczywiście najłatwiej widzieć w nim symbol zła, uosobienie pierwiastka destrukcji i mroku, mistrza kłamstwa, wrogiemu wszelkim siłom broniącym piękna, dobra i prawdy. Czy jednak taka interpretacja nie byłaby zbyt pośpieszna, upraszczająca? Prosta opozycja dobra i zła nie wyczerpuje, jak się zdaje, całego skomplikowanego charakteru Saurona i sposobu, w jaki przejawia się i oddziałuje jego złowroga moc. Z Lacanowskim Realnym łączą go przede wszystkim dwie cechy: po pierwsze, nie jest on obiektem (w znaczeniu czegoś, co jest uchwytne, posiada swą istotę, postać, wygląd, określone cechy itd.), lecz raczej Rzeczą, przerażającym, monstrial-

nym czymś; po drugie, nie mieści się w porządku symbolicznym, czyli przede wszystkim – w porządku języka.

Zwraca też uwagę fakt, że główny „czarny charakter” powieści nie ma żadnego fizycznego kształtu. Zdolność do przybierania postaci – z początku pięknej, potem ohydnej – stracił najpierw po katastrofie Numenoru, następnie zaś i w sposób ostateczny – po wojnie z wojskami elfów i ludzi pod koniec Drugiej Ery. Od tego czasu jest tylko przerażającym, paraliżującym Okiem, którego spojrzenia – niczym wzroku Meduzy – nikt nie może wytrzymać. Władca Mordoru, choć posiada imię, okreśłany jest najczęściej, i to zarówno przez swoich nieprzyjaciół, jak i równie o władniętych strachem poddanych, za pomocą różnych środków retorycznych, wśród których, jak się zdaje, dominują – z jednej strony – metafory i parafrazy (np. Czarny Władca, Władca Ciemności, Nieprzyjaciół), a z drugiej – metonimie i synekdochy (Mordor, Czarna Wieża). Imię własne Saurona, choć oczywiście niekiedy przywoływane, jest więc nieustannie przesuwane, ulega semantycznemu „poślizgowi”, i to zarówno w porządku podobieństwa, jak i w porządku przyległości, jakby po to, by także na planie języka odsunąć i złagodzić kontakt z potwornym *signifié*. Ludzie z Gondoru natomiast, jak wspomina Frodowi Faramir podczas ich spotkania w Ithilien, określają go jako tego, którego imienia nie wymawiają, tak jakby w samej nazwie własnej, w „znaczącym” Saurona kryła się jakaś cząstka potwornej grozy desygnatu i jego złowrogiej mocy – to znaczy sytuują go niejako poza porządkiem języka, czyli porządkiem symbolicznym.

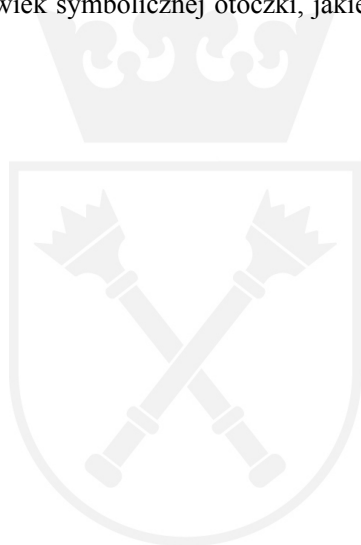
Przesuwanie nazwy oraz jej odsuwanie to dwie podstawowe, semantyczne operacje służące unikaniu kontaktu z Sauronem, czemu na planie wydarzeń fabularnych odpowiada unikanie fizycznego kontaktu z mrocznym władcą, czyli głównie chronienie się przed straszliwą siłą jego wzroku. I faktycznie, bodaj żadna z istot żyjących w Śródziemiu nie stanęła nigdy oko w oko z Okiem. Najbliżej tego kontaktu był oczywiście Frodo, a całą jego wyprawę w głąb Mordoru można określić jako przybliżanie się do Realnego i wystawianie się na jego oddziaływanie. Rzecz jasna, Frodowi grozi przede wszystkim niewola, tortury bądź nawet śmierć z rąk Saurona lub jego sług. Popadnięcie w moc władcy ciemności skutkuje jednak czymś gorszym jeszcze niż śmierć, mianowicie pochłonięciem przez pustkę, w której wszystko zanika i traci swą substancjalność, w której nie ma ani życia, ani śmierci, a jedynie – jak widzieliśmy to w przypadku Golluma – jakaś widmowa pół- czy też quasi-egzystencja. Każdy, kto wystawia się na kontakt z Sauronem – nawet jeśli jak Denethor czy Pippin czyni to za pomocą palantiru, czyli w sposób zapośredniczony – popada w obłęd, w jakiś rodzaj psychozy, polegającej na rozpadzie tożsamości i pochłonięciu indywidualnego istnienia przez to, co Inne, Obce, Potworne, Monstrualne, pozbawione kształtu i nazwy.

Obłęd ten grozi też, i to może najmocniej, Frodowi. Gdy hobbit wkracza do Mordoru, siła oddziaływania potwornego Oka – czyli Realnego – staje się nieznośna, gdyż zyskuje charakter bezpośredni, pozbawiony jakichkolwiek zapośredniczeń, pozwalających złagodzić jej oddziaływanie. Podczas ostat-



niego etapu drogi ku górze Orodruinie i Szczelinom Zagłady Frodo wyznaje Samowi, że żadna zasłona nie dzieli go od ognistego koła, nic już nie broni go więc przed potwornym Okiem, czuje się całkowicie w jego mocy, nagi, wystawiony w dzień i w noc, we śnie i na jawie, na jego oddziaływanie. Traci pamięć i zdolność zmysłowego odbioru świata, a wszystko to, co składało się na jego egzystencję, czyli sieć związków z innymi i otaczającym go światem, stopniowo zanika.

Sauron nie jest więc wyłącznie, a może nawet nie przede wszystkim, złem (choć jest nim bez wątpienia); jest natomiast Realnym, pozbawionym (i pozbawiającym) wszelkich zapośredniczeń i objawiającym się w całej swej potwornej mocy spoza porządków symbolicznych, mających złagodzić i opóźnić traumę, na którą niechybnie naraża zbyt bliski kontakt z nim. Można dodać – jeśli się pamięta, że celem Saurona jest całkowity podbój wszystkich krajów Śródziemia – iż jest to Realne władzy jako czysta przemoc, *nuda potestas*, pozbawiona jakiegokolwiek symbolicznej otoczki, jakiegokolwiek celu, sensu – poza sobą samą.





**Tomasz Majkowski**

Uniwersytet Jagielloński

## Powieść, której nie było. O *Sezonie burz* Andrzeja Sapkowskiego

### Abstract

#### **A novel that was not there: on Andrzej Sapkowski's *Sezon burz***

Andrzej Sapkowski's new novel, which after almost fifteen years goes back to the world as well as the character of Geralt the witcher, possibly the most important hero in the sword and sorcery genre in Poland, has left readers with a sense of awkward unfulfillment. Reviews appreciate the smooth narrative and fast-paced action of the novel, yet they also complain about the lack of the unspecified but essential effect characteristic of the previous volumes. This paper constitutes an attempt to interpret the novel in the context of the abovementioned incompleteness: by means of the chronotopic analysis and juxtaposition of motif series, I describe the complex process of dismissing every possible consequence of the novel's plot, which, in the long run, is rendered irrelevant. That is how the text, on the one hand, engages the reader in a game of excitement and unfulfillment, while, on the other, seems to correspond with the fantasy genre deconstruction project hitherto realized by Sapkowski, and thus enters a dialog with both the expectations of starved fans and the academic criticism directed at the author's work.

**Słowa kluczowe:** Sapkowski Andrzej, wiedźmin, *fantasy*, chronotop, Bachtin Michail  
**Keywords:** Sapkowski Andrzej, witcher, fantasy, chronotope, Bakhtin Mikhail

Powieść *Sezon burz*, w której Andrzej Sapkowski po czternastu latach powrócił do postaci wiedźmina Geralta, pojawiła się na rynku księgarskim nieoczekiwanie, niepoprzedzona akcją promocyjną. Początkowo wzbudziła zarówno

ekscytację fanów, od lat wyglądających kontynuacji przygód ulubionego bohatera, jak i niepokój uzasadniany troską o jakość artystyczną powieści oraz lękiem przed cyniczną motywacją pisarza, który mógł wszakże, w głębokich finansowych tarapatach, przygotować produkt drugiej kategorii. Pierwsi czytelnicy wydawali się rozwiewać obawy, opisując na portalach społecznościach wrażenia lekturowe w kategoriach przede wszystkim nostalgicznych („udany powrót do przeszłości”). Recenzje okazały się bardziej spolaryzowane, niekiedy wyrażające zachwyt dla narracyjnych talentów Sapkowskiego i jego umiejętności angażowania czytelnika w lekturę<sup>1</sup>, innym razem akcentujące fanowski adres czytelniczy oraz krytykujące epizodyczność fabuły<sup>2</sup> czy w całości oceniające pospiesznie wydany tekst jako nieudany artystycznie i koncepcyjnie<sup>3</sup>. Co charakterystyczne, większość recenzji miała charakter sprawozdawczy, krótko relacjonując koleje fabuły i emocje towarzyszące lekturze. Wydaje się, że najważniejszą próbę analizy powieści podjął zasłużony krytyk fantastyki, Krzysztof Sokołowski, publikując na swoim blogu płomienną obronę *Sezonu burz*<sup>4</sup>, niewolną od inwektyw kierowanych pod adresem krytyków oceniających książkę jako nieudaną.

Te niezbyt liczne i umiarkowane wnikliwe świadectwa recepcji wydają się opisywać pewną ogólną tendencję, możliwą do zaobserwowania również w szczególnie wrażliwych na prozę Sapkowskiego środowiskach fanów: o *Sezonie burz* trudno jest rozmawiać inaczej, niż wskazując jego niedoskonałości, zwłaszcza w dwóch podstawowych kontekstach. Pierwszym jest korpus złożony z opowiadań i pięciotomowej powieści, które przed publikacją nowego tytułu składały się na *Sagę o Wiedźminie*. Drugi to gry komputerowe wydawnictwa CD-Project Red, które – choć manifestacyjnie ignorowane przez Sapkowskiego – zostały przez fanów zaaprobowane jako kanoniczne elementy historii Geralta z Rivii<sup>5</sup>. Fanowskie odczytania nakierowane są w pierwszym

<sup>1</sup> A. Grabowski, „Wiedźmin. Sezon burz”. *Geralt z Rivii wrócił i znów budzi emocje*, Polska The Times, <http://www.polskatimes.pl/artukul/1031081,wiedzmin-sezon-burz-geralt-z-rivii-wrocil-i-znow-budzi-emocje,1,id,t,sa.html> [dostęp: 22.01.2014], K. Gonciarz, „Wiedźmin: Sezon burz” – recenzja, blog autora, <http://krzysztofgonciarz.com/2013/11/wiedzmin-sezon-burz-recenzja/> [dostęp: 22.01.2014].

<sup>2</sup> M. Zwierzchowski, *Przedpremierowa recenzja „Wiedźmina. Sezonu burz”*, Na temat, <http://marcinzwierzchowski.natemat.pl/80527,przedpremierowa-recenzja-wiedzmina-sezonu-burz> [dostęp: 22.01.2014], S. Grabowski, *Wiedźmin nie lubi eksperymentów*, Wnas.pl, <http://wnas.pl/artykuly/3281-sezon-burz-wiedzmin-nie-lubi-eksperymentow-naszarecenzja> [dostęp: 22.01.2014].

<sup>3</sup> J. Korus, *Wiedźmin powrócił – „Sezon burz” w szklance wody*, Newsweek.pl, <http://kultura.newsweek.pl/recenzja-sezonu-burz-andrzeja-sapkowskiego-nowej-ksiazki-o-wiedzminie-na-newsweek-pl,artykuly,274465,1.html> [dostęp: 22.01.2014].

<sup>4</sup> K. Sokołowski, *Bohater dla każdego świata*, blog autora, <http://lapsuscalami.pl/98-bohater-dla-kazdego-swiata.html> [dostęp: 22.01.2014].

<sup>5</sup> Temat konstruowania kanonu oraz fanowskich strategii lekturowych omawia szeroko Henry Jenkins. Zob. H. Jenkins, *Textual Poachers*, London 1992, H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

rzędzie na poszerzanie encyklopedii uniwersum i rekonstruowanie spójnych chronologii. W obydwu wypadkach *Sezon burz* wydaje się adekwatny – fabuła obejmuje zdarzenia, o których do tej pory *Saga* wspominała mimochodem, wprowadza nowe twory polityczne, fragmenty historii świata oraz informacje przyrodnicze (Krzysztof Gonciarz określa je następująco: „pojawi się nieco nowych czarów, potworów i istotnych z punktu widzenia świata postaci”<sup>6</sup>). Jednocześnie traktuje dotychczasowe ustalenia spójnościowe z najwyższą rewerencją, nie naruszając ani pierwotnego układu fabularnego i konstrukcji *Sagi*, ani nie podważając treści wprowadzonych przez gry wideo. Ta skłonność, która wydaje się ukłonem wobec fanów, jest jednocześnie identyfikowana jako podstawowa słabość powieści, która ani nie poszerza świata w satysfakcjonującym stopniu, ani nie wprowadza informacji stanowiących pożywkę dla grupowych spekulacji fanów, wypracowujących w toku debaty kanoniczne interpretacje niejasnych fragmentów fabuły.

Czytana w innej niż fanowska perspektywie powieść Sapkowskiego również wymyka się debacie innej niż porównawcza. Choć językowo sprawna i fabularnie satysfakcjonująca, a przy tym operująca dobrze znanymi schematami, opiera się zarówno próbom interpretacji, dla których znakomitą pożywkę stanowiła wcześniejsza twórczość pisarza<sup>7</sup>, jak i dobitnie sformułowanym ocenom. Najgwałtowniejsza dyskusja nad powieścią, której premiery miłośnicy wiedźmina wyglądali od półtorej dekady i która przynależy do cyklu definiującego charakter polskiej powieści fantastycznej dziesięć lat temu, dotyczyła niechęci wydawnictwa do wydania wersji elektronicznej. Ta właściwość *Sezonu burz*, jego zdumiewająca odporność na krytykę inną niż apelująca do emocji, wydaje mi się powieści cechą zasadniczą. Niezależnie od krytycznoliterackiej oceny sprawności warsztatowej i wartości artystycznej tekstu, niezwykła zdolność odsuwania ruchów interpretacyjnych domaga się przeto analizy.

Akcja powieści osadzona jest bardzo precyzyjnie, mieszcząc się w obrębie tekstów ze zbioru opowiadań *Ostatnie życzenie*<sup>8</sup>, pomiędzy czasem akcji tekstu tytułowego a fabułą opowiadania *Wiedźmin*, będącego jednocześnie debiutem Sapkowskiego oraz Geralta z Rivii<sup>9</sup>. Wybór ten wydaje się znaczący, zbiór *Ostatnie życzenie*, mieszczący w większości teksty publikowane wcześniej w prasie, służy ich chronologicznemu uporządkowaniu i zawiera opowiadanie ramowe, którego zadaniem jest przekształcić niezależne do tej pory i połączone wyłącznie osobą głównego bohatera teksty w czasoprzestrzenną całość,

<sup>6</sup> K. Gonciarz, *op.cit.*

<sup>7</sup> Pośród propozycji interpretacyjnych najważniejsze wydają się prace Agnieszki Fulińskiej, Katarzyny Kaczor oraz Magdaleny Roszczynialskiej. Zob. A. Fulińska, *Baśń, która ocala*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 29, s. 19, K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir*, Gdańsk 2006, M. Roszczynialska, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego*, Kraków 2009.

<sup>8</sup> A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, Warszawa 1993.

<sup>9</sup> Pierwodruk opowiadania miał miejsce w grudniowym numerze miesięcznika „Fantastyka” z roku 1986.

konieczną dla kolejnego pisarskiego przedsięwzięcia Sapkowskiego, to jest pięciotomowej powieści. Gest umieszczenia stworzonej po latach kontynuacji w towarzystwie tych właśnie, pierwotnie niezależnych nowel wydaje się wskazywać na zamiar zachowania dotychczas ustalonej ciągłości, jest jednak również sugestią fabularnej niezależności *Sezonu burz*, który – podobnie jak zawartość tomu – daje się włączyć w chronologię cyklu dopiero przy zastosowaniu dodatkowych operacji, czyli skorzystaniu z perspektywy zaproponowanej przez ramowy *Głos rozsądku*.

Nie bez znaczenia jest również decyzja umieszczenia wypadków powieści w przedakcji pięcioksięgu, wydarzenia następujące po – rzekomo definitywnym – zakończeniu zagospodarowane są bowiem przez fabułę gier komputerowych. Choć Sapkowski wypowiadał się o niej z najwyższym lekceważeniem i definitywnie odżegnywał się od uznania kanoniczności rozwiązań proponowanych przez serię gier<sup>10</sup>, nie zdecydował się całkowicie od nich odciąć, proponując autorską wersję wydarzeń następujących po zamknięciu fabuły *Pani jeziora*<sup>11</sup> – choć rozwiązanie, nawiązujące do legendy Artura i zapowiedzi jego powrotu do Brytanii, uzasadniałoby ruch tego rodzaju. Ta niechęć do naruszenia nieuznawanego przez siebie fanowskiego kanonu wydaje się dobitniej, niż arogancki ton odpowiedzi<sup>12</sup>, podkreślać szacunek, jaki znany z brawurowych prób nadania spójności cyklowi *fantasy* autor żywi do integralności chronologicznej narracji o wiedźminie.

Powieść otwiera scena polowania na potwora, początkowo relacjonowana z perspektywy monstrum – zabieg o tyle niecodzienny, że dotychczas w tekstach Sapkowskiego nieobecny i zapowiadający istotne przeobrażenie w obszarze poetyki. W przeciwieństwie do pięcioksięgu *Sezon burz* oddziela bowiem precyzyjnie partie opowiadania prowadzone z perspektywy Geralta z Rivii od przyjmujących inne punkty widzenia, te bowiem sygnowane są jako interludia, przerywające właściwy tok narracji. Rygor ten, zastępujący charakterystyczną dla wcześniejszych powieści polifonię, sygnalizuje powrót do opowiadań skoncentrowanych na przygodach wiedźmina i opartych na pojedynczych problemach – perspektywa globalna, odpowiadająca warstwie narracji historycznej powieści walterscottowskiej<sup>13</sup> w *Sadze* zredukowana zostaje do roli komentarza, niekiedy dokumentalnego, bo przyjmującego postać wyimków korespondencji oraz fragmentów pamiętników Jaskra. Dokumentacyjność ta jest szczególnie ważna, stanowi bowiem istotne świadectwo, że wydarzenia składające się na właściwą, sygnowaną kolejnymi numerami rozdziałów akcję

<sup>10</sup> W rozmowie z dziennikarzem poświęconego grom wideo portalu gram.pl, zob. <http://www.gram.pl/news/2012/02/10/tylko-u-nas-andrzej-sapkowski-nie-uznaje-gier-z-serii-wiedzmin-za-kanoniczna-kontynuacje-swoich-dziel.shtml> [dostęp: 22.01.2014].

<sup>11</sup> A. Sapkowski, *Pani jeziora*, Warszawa 1999.

<sup>12</sup> Arogancja Andrzeja Sapkowskiego wydaje się zresztą nie tyle przywarą charakteru, ile elementem autostylizacji, który to ruch demaskuje M. Roszczyńska. Zob. M. Roszczyńska, *op.cit.*

<sup>13</sup> Więcej na ten temat zob. T.Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa*, Kraków 2013.

*Sezonu burz* w ogóle zaistniały. Jednocześnie wyjątek, który narracja robi dla powodowanego instynktem zabijania potwora o nazwie Idr, wydaje się wprowadzać charakterystyczną dla opowiadań, ale już nie dla powieści, tematykę monstrualności, wskazując na pierwszą i najważniejszą wiedźmińską kliszę: oto Geralt również jest potworem stworzonym, by zabijać, i podobnie jak Idr powstał w wyniku eksperymentów czarodziejów.

Tak zarysowana perspektywa nawiązań zostaje pieczołowicie podtrzymana: powieść wydaje się skonstruowana z autocytatów. Centralny wątek – poszukiwanie mieczy, które skradziono wiedźminowi w czasie jego pobytu w więzieniu – nie ma wprawdzie jednoznacznego odpowiednika, wydaje się jednak całkowicie pretekstowy i pełni rolę ramową, pozwalając prowadzić cztery przewodnie nici opowiadania. Pierwsza, polityczna, relacjonuje niepokoje dynastyczne w królestwie Kerack i odnosi się do stale obecnej perspektywy politycznej, którą w opowiadaniach Sapkowski kontrastował chętnie z zapożyczeniami baśniowymi, wytwarzając między nimi niemożliwe do zredukowania napięcie. Tu jednak tego rodzaju rozwiązanie się nie pojawia, a sam wątek wydaje się raczej korespondować z popularnym cyklem Geoge’a R.R. Martina *Pieśń lodu i ognia*<sup>14</sup> oraz opartym na niej serialu – rzecz dobitnie podkreśla rozwiązanie, to jest rzeź gości podczas królewskich godów oraz arbitralne wprowadzenie powracającego z wygnania prawowitego dziedzica tronu. W ten sposób autor wskazuje swoje miejsce w porządku prestiżu współczesnego pisarstwa *fantasy*, którego Martin jest największym gwiazdorem. Drugi wątek, romansu Geralta z czarodziejką o niejednoznacznych intencjach i wątpliwej moralności, przywodzi na myśl relacje wiedźmina z Renfri w opowiadaniu *Mniejsze zło*<sup>15</sup>, powtórzone następnie jako związek z Fringillą Vigo w powieści *Chrzest ognia*<sup>16</sup>. Wątek zmagania z niemoralnymi magami Rissbergu, prowadzącymi zakazane i upiorne eksperymenty, to echo wielokrotnego obciążania magów odpowiedzialnością za tworzenie monstrów oraz instrumentalne posługiwanie się kategoriami postępu i wspólnego dobra, znów najdobitniej wyeksponowanego w *Mniejszym zlu*. W wątku polowania na Lisicę powraca natomiast znany z *Granicy możliwości*<sup>17</sup> problem monstrualnego zachowania ludzi, które zmusza Geralta do obrony potomstwa potwora przed przedstawicielami człowieczego rodu. Oprócz tych czytelnych nawiązań fabularnych powieść pełna jest znanych skądinąd motywów: oto ponownie powraca rubaszny, lecz przyzwoity krasnolud, epizodyczna bohaterka – atrakcyjna, ale śmiertelnie niebezpieczna najemniczka, scena, w której wiedźmin odszczekuje się przemądrzałym czarodziejom, sadystyczny i żądny władzy mag, a na poziomie stylistycznym mieszania sienkiewiczowskiej stylizacji na staropolszczyznę, anachronizmów, błyskotliwych dialogów, dosadnych żartów i efektownych mott rozdziałów. W ten sposób powstaje mozaika ułożona pieczołowicie z dostępnych w obsza-

<sup>14</sup> G.R.R. Martin, *Gra o tron*, przeł. P. Kruk, Poznań 1996 i dalsze.

<sup>15</sup> A. Sapkowski, *Mniejsze zło* [w:] *Ostatnie życzenie*, Warszawa 1993.

<sup>16</sup> *Idem*, *Chrzest ognia*, Warszawa 1996.

<sup>17</sup> *Idem*, *Granica możliwości* [w:] *Miecz przeznaczenia*, Warszawa 1992.

rze poetyki cyklu wiedźmińskiego chwyty i tekst pozornie nieodróżnialny od dotychczasowych elementów *Sagi*.

Ta powierzchniowo zbliżona do dotychczasowych fabuła różni się jednak wyraźnie na poziomie konstrukcji chronotopicznej<sup>18</sup>. Pierwszym indeksem czasu, poprzedzającym właściwe wypadki rozgrywane się w obrębie fabuły, jest rama wyznaczona przez istniejące uprzednio opowiadania. Rzecz wprowadza zatem wyrwę w dotychczas zespolonej perspektywie czasowej, rozdzielającą zdarzenia, które dotychczas były połączone. Rozwarcie to inicjują dwa wydarzenia rozgrywane się jednocześnie: rozmowa Geralta z żupanem Smulką oraz konwersacja czarodziejki Koral z królem Belohunem. Obydwie dotyczą analogicznej tematyki: działalność wiedźmina i magiczki są wprawdzie niezbędne, ale niemile widziane i stanowią dla pazernego człowieka władzy okazję do nieuczciwego zarobku. W obydwu też wypadkach przedstawiciel władzy jest kreaturą, nad którą interlokutor góruje moralnie, estetycznie i intelektualnie. Te symetryczne sceny różni jeden tylko detal: Koral przejmuje inicjatywę i kieruje rozmowę na nowe tory, Geralt natomiast reaguje tylko na propozycje żupana.

Dalsze sekwencje mają charakter chronotopicznych epizodów: wiedźmin trafia w pieczolowicie, niekiedy nazbyt drobiazgowo, opisane miejsce, należące do jednego z trzech porządków: buduaru (willa Koral, dwór Belohuna, Rawelin, Rissberg), gastronomicznego (Natura Rerum, karczmy przy gościach, kordegarda – miejsce ekscesów gastrycznych strażniczek, targ, królewskie weselisko) oraz kolonialnego (osady drwali, chata wilkołaka, piwnice pod Rissbergiem, statek „Prorok Lebioda”), będącego wynikiem ludzkiej ingerencji w świat przyrody. W pierwszym porządku odsłonięte zostają zwyczajnie erotyczne ludzi władzy oraz ich skłonność do sadystycznego okrucieństwa. W drugim wiedźmin zostaje zaatakowany, werbalnie lub fizycznie, zanim dozna kulinarnego spełnienia: ten zaskakujący wątek wydaje się kontrastować z łatwością zaspokajania apetytu seksualnego, zwłaszcza kiedy Koral uniemożliwia Geraltowi spożycie turbota w sosie z mątwy, a następnie bez oporów mu się oddaje. Trzeci to miejsce realizacji wiedźmińskiego posłannictwa, obrony ludzi przed potworami – z czym w *Sezonie burz* Geralt radzi sobie wyjątkowo słabo, a jego nieudolność często powoduje ofiary. Prócz tego wprowadzone zostaje kilka miejsc o dość odległej przynależności do jednej z powyższych serii: sala sądowa, miejsce rozmowy z księciem Egmundem oraz prywatne apartamenty czarodziejki o pseudonimie Pinety. Służą one inicjacji głównych wątków i odlegle korespondują z głównymi porządkami: pierwsze i trzecie dotyka tematyki buduarowej (Jaskiej uwodzi obrończynię Geralta, a Pinety dekoruje pokój obrazami o treści erotycznej), drugie natomiast jest gospodą, choć usunięto z niej jedzenie. Istotniejszy wyłom w takim porządku, przecinającym się z trzema liniami fabuły (w każdej z nich pojawiają się prze-

<sup>18</sup> Terminu tego używam dość rygorystycznie za Michaiłem Bachtinem. Zob. M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.



strzenie należące do wszystkich trzech serii), stanowi zaułek bednarzy, w którym Geralt walczy z grupą opryszków. Choć epizod ten wydaje się nieistotny, zasługuje na szczególną uwagę – wróć do niego później.

W obrębie każdego z tych punktów wydarzenia uporządkowane są linearnie i przedstawiane według rygorystycznego następstwa czasowego. Każdy epizod jest natomiast wyraźnie oddzielony od pozostałych i znajduje rozwiązanie w obrębie tej samej sceny. Oczywiście, nie usuwa to linearności głównych wątków, z których każdy złożony jest z wielu tak skonstruowanych epizodów. W obrębie opowieści nie dochodzi jednak do zawieszenia narracji i powrotu do niej po wprowadzeniu dygresji. Każdą scenę rozdziela mniejszy lub większy dystans czasowy, podczas którego Geralta nie spotyka nic istotnego. W ten sposób skonstruowany zostaje, wydawałoby się – istotny, wątek pobytu wiedźmina w lochu: otwiera go sekwencja w austerii, gdzie bohater zostaje aresztowany (porządek gastronomiczny), po nim następuje bardzo zdawkowy opis procesu (przylegający do porządku buduaru) i sekwencja w kordegardzie (ironicznie odwrócony porządek gastronomiczny i porządek buduaru – Geralt walczy tu z grupą nieatrakcyjnych, puszczających donośne wiatry kobiet, opisanych z pomocą porównań wędliniarskich<sup>19</sup>). Każdy epizod, nie tylko w relacjonowanej sekwencji, ma zbliżoną strukturę: rozpoczyna go umiejscowienie w czasoprzestrzeni, zawierające jednocześnie opis miejsca i sygnały pozwalające odnieść czas akcji do czasu epizodu uprzedniego. Następnie wprowadzeni zostają bohaterowie, z którymi Geralt konfrontuje się werbalnie. Po krótkiej sprzeczce dochodzi do konfliktu, który wiedźmin rozwiązuje z pomocą dialogu lub siłą – a w finale, po usunięciu problemu, następuje zaskakujący zwrot akcji, zapowiadający miejsce i czas rozegrania epizodu kolejnego. Reguła ta nie jest wprawdzie bezwzględna, ale tak skonstruowane sceny zdecydowanie w powieści dominują.

Epizodyczne przygody Geralta rozdzielają interludia, w których wiedźmin nie pojawia się osobiście, choć zwykle się o nim wspomina. Cztery z nich mają formę listów i raportów, pozwalających nie tylko przyjąć inną niż Geraltowa, perspektywę, ale odsłaniających kulisy intryg, w których wiedźmin staje się pionkiem w rozgrywce ważniejszych odeń sił, przede wszystkim Rady Czarodziejów. Cztery dalsze opisują zdarzenia następujące jednocześnie z losami wiedźmina i stanowiące preludia kolejnych wątków oraz, w jednym wypadku, epilog zamkniętej już historii. Bohaterką dwóch ostatnich jest Nimue, znana z pięcioksięgu czarodziejka żyjąca kilkaset lat po czasie akcji *Sagi* i zajmująca się badaniem losów Geralta i Yennefer. *Sezon burz* prezentuje ją u progu kariery, w drodze do szkoły czarodziejek.

Epizodyczna budowa, brak czasoprzestrzennej spójności i obecność relacjonowanych w interludiach sił zewnętrznych, niejawnie posługujących się wiedźminem, przesądzają o charakterze jego udziału w fabule. Geralt jest

<sup>19</sup> „Spod rozpiętej kamizeli i rozchelstanej koszuli wyglądały mięśnie brzucha, przywodzące na myśl wielki zesnurowany baleron”. A. Sapkowski, *Sezon burz*, Warszawa 2013, s. 22.

w *Sezonie burz* postacią niemal całkowicie bierną, która ogranicza się do reagowania na przygodne zmiany losu. Jedyny moment, w którym przejmuje inicjatywę, to scena potyczki z rzezimieszkami w zaułku bednarzy, który nie mieści się w żadnym z trzech porządków chronotopicznych. Poza tym epizodem, wiedźmin jest nieustannie manipulowany, oszukiwany, okradany i zmuszany do nieplanowanych podróży. Jego podporządkowanie podkreśla dobór tematyczny serii czasoprzestrzennych, które wprowadzają nieodmiennie problematykę żądzy erotycznej, pragnień żołądka oraz reakcji na ataki potworów. W ten sposób Geralt staje się po trosze niewolnikiem zwierzęcych instynktów (kopulacji, jedzenia, przetrwania), po trosze ofiarą spisków i złośliwości losu. Taka problematyzacja bohatera stoi w jaskrawej sprzeczności z tematyką opowiadań, które – choć nie stroniły przecież od opisów uciech stołu i alkowy – prezentowały wiedźmina jako jednostkę aktywną, samodzielną oraz powołaną do podejmowania decyzji o charakterze etycznym. Geralt, bohater opowiadań, był dystrybutorem monstrualności, podejmując niejednokrotnie bolesne rozstrzygnięcia w kwestii tego, która ze stron konfliktu jest potworem i powinna zostać wyeliminowana. W pięcioksięgu natomiast wiedźmin usiłował uzgodnić swoją stronę publiczną, sławnego pogromcy monstrów i niesławnego Rzeźnika z Blaviken, ze stroną prywatną, przybranego ojca nastolatki. W *Sezonie burz*, sprowadzony do roli igraszki możliwych, bohater nie staje wobec żadnych dylematów.

Perspektywa chronotopiczna ujawnia jeszcze jedną zaskakującą właściwość *Sezonu burz*. Podobnie jak epizody, wszystkie wątki kończą się definitywnymi konkluzjami, ale tylko jedna z nich jest rezultatem działania Geralta – wiedźmin zabija psychopatycznego czarodzieja Sorela Degerlunda i jego monstrualnych asystentów, zamykając wątek niemoralnych eksperymentów czarowników. Warto przy tym zwrócić uwagę, że nie działa z własnej inicjatywy, lecz podjudzony przez Pinetego, ani samodzielnie, prowadzi go bowiem wilkołak Dussart. Wątek ma też ironiczną kodę w epilogu, gdy zjawiający się nie wiedzieć skąd Geralt (lub ktoś ładząco do niego podobny) zabija w odległej przyszłości potwora stworzonego w Rissberu w przytomności Nimue.

Pozostałe wątki zostają zamknięte nie na skutek działania bohaterów, lecz pozostających poza ludzką kontrolą, arbitralnych sił natury. Poszukiwanie Lisicy prowadzi na przekłete bagna, gdzie bohaterowie padają ofiarą licznych iluzji – jest to zatem miejsce akcji, które po prostu nie istnieje. Przewrót pałacowy oraz romans z Koral kończy straszliwa burza, która fizycznie likwiduje najważniejsze miejsce akcji powieści, miasto i królestwo Kerack. To nawiązanie do losów zatopionych miast, ukaranych za grzechy mieszkańców – najczytelniejsze odwołanie do tradycji baśniowej w całej powieści – unicestwienia możliwość emancypacji Geralta, który nie musi, a wręcz nie może, rozwiązać swoich emocjonalnych problemów, wywikłać się z politycznej intrygi, ani nawet ukarać osoby odpowiedzialnej za kradzież mieczy, ta bowiem ginie w potopie – i to heroiczną śmiercią, spiesząc na ratunek porwanym przez rozszałały żywioł ludziom. W ten sposób wody obmywają wiedźmina z jakichkolwiek

konsekwencji wydarzeń w Kerack, a królestwo, nieobecne dotychczas w porządku politycznym świata *Sagi*, zostaje anulowane. Opuszczając spustoszone państwo, wiedźmin nie odzyskuje jednak sprawczości: nie udaje mu się zdobyć mieczy, które zostają mu po prostu zwrócone i nie wie, jaki kierunek obrać – aż do przypadkowego spotkania z konkurentem, ten bowiem podpowiada mu podróż do Wyzimy, gdzie rozegra się akcja opowiadania *Wiedźmin*.

Wydaje się, że to dziwaczne rozstrzygnięcie ma dwojaki cel. Po pierwsze, wprowadza klamrę dla chronologii cyklu, nie wewnętrznej jednak, związanej z porządkiem fabuły, ale wydawniczej. Ostatnia powieść o wiedźminie spotyka się z pierwszym opowiadaniem, a Geralt – który zjawia się jako zdeterminowany, aktywny i pozbawiony skrupułów monstrobójca i w toku fabuły pięcioksięgu przeobraża w hamletyzującego i pozbawionego woli działania romantyka, który odrzuca wiedźmiński medalion – poddany zostaje zespołowi zewnętrznych przymusów, które na powrót obrócą go w protagonistę opowiadania *Wiedźmin*. W perspektywie lektury fanowskiej, związanej z chronologią wewnętrzną, na pierwszy plan wysuwa się natomiast zachowawczy stosunek do spójności dotychczasowego kanonu. Ani wiedźmin nie podlega w *Sezonie burz* psychicznym przemianom, ani nie pojawiają się wątki i motywy zdolne zagrozić ustalonym przed czternastu laty faktom. Biografia żadnego z bohaterów drugoplanowych *Sagi* nie zostaje uzupełniona, a zaburzona przez wprowadzenie nowego gracza rzeczywistość polityczna wraca do normy po jego anulowaniu. Nawet skandal w Rissbergu, jedynym miejscu akcji, które trwa nienaruszone po zamknięciu akcji *Sezonu burz*, zostaje brutalnie wyciszony, więc żadne jego echa nie mogą zmącić interpretacji wypadków znanych z pięcioksięgu.

Ten ukłon w stronę fanów ma dodatkowy efekt: *Sezon burz* jest powieścią przyjmującą bardzo rygorystycznie model romansu próby w postaci rekonstruowanej przez Bachtina<sup>20</sup>. Podobnie jak teksty tego gatunku, powieść składa się z oddzielnych epizodów, których akcja toczy się w rozmaitych miejscach, a wiedźmin jest igraszką w rękach potężniejszych od niego sił i musi zademonstrować stałość swojego charakteru. Analogiczne jest też czasowe zbliżenie momentu zawiązania i rozwiązania akcji, która zdaniem rosyjskiego uczonego przemieszcza się z obszaru czasu prywatnego w czas przygodowy. Jego właściwością jest zaś nie tylko dominacja przypadku nad działaniem bohaterów, ale i swoisty brak konsekwencji. Wydarzenia składające się na fabułę romansu prób nie pozostawiają na bohaterach żadnego piętna, a ich sytuacja wyjściowa jest analogiczna do tej, w której znajdowali się w momencie rozpoczęcia akcji, oprócz przeszkód dla ewentualnego małżeństwa. W związku z tym przygodowy romans próby jest przeciwieństwem powieści rozwojowej, w której celem kolejnych epizodów jest wywołanie zmiany charakteru u centralnej postaci (dla Bachtina modelem takiego przeobrażającego się bohatera jest Lucjusz, protagonista *Złotego osła* Apulejusza).

Zabieg zastosowany w *Sezonie burz* jest bardzo podobny: epizod rozmowy z żupanem Smulką otwiera czasoprzestrzeń, w której rozegrają się wypadki

<sup>20</sup> M. Bachtin, *op.cit.*

pozbawione konsekwencji dla rozwoju emocjonalnego, społecznego czy materialnego Geralta. Rozwiązanie akcji, jakkolwiek widowiskowe, pozostawia go natomiast w punkcie wyjścia – pomiędzy opowiadaniem *Ostatnie życzenie* i *Wiedźmin*. Przekształceniu ulega natomiast stawka fabuły, w romansie greckim związana z wystawieniem na próbę wzajemnej miłości protagonistów. Tu bowiem, choć w perspektywie mający miłość Geralta i Yennefer, celem prób nie jest ukazanie jej nienaruszalności. Zamiast tego sprawdzona zostaje integralność kanonu i fabularna skuteczność konstrukcji postaci wiedźmina, bohater sprawdza bowiem najważniejsze cechy swojego danego uprzednio charakteru. W tym właśnie punkcie powieść ponosi największe fiasko, Geralt wywodzi się bowiem z radykalnie różnej od romansu prób tradycji powieści rozwojowej<sup>21</sup> i jego osobowość kształtowała się i zmieniała wraz z fabułą kolejnych części *Sagi*. Zmiana modelu fabularnego, i to na najgłębszym poziomie, powoduje przekształcenie w obrębie ideologii powieści, które odsuwa wszystkie dotychczasowe ustalenia interpretacyjne i zamiast nich proponuje pean na cześć siły konwencji, której podważanie wydawało się dotychczas jednym z artystycznych celów Sapkowskiego<sup>22</sup>. W ten sposób *Sezon burz* subtelnie podważa uprzednie narracje o wiedźminie Geralcie na najgłębszym i najbardziej subtelny poziomie – ruch, który można uznać zarówno za rodzaj artystycznego samobójstwa autora, jak i grę precyzyjnie obliczoną na ponowne podważenie dotychczasowych odczytań cyklu, zgodnie z charakterystyczną dla pięcioksięgu strategią bezustannego kwestionowania własnej wiarygodności.

W perspektywie lektury fanowskiej, dążącej do uzupełnienia kanonu – a to z niej zdaje sprawę większość dostępnych w Internecie recenzji, *Sezon burz* jest powieścią nieudaną. Nie przynosi przecież ani jednego nowego rozstrzygnięcia, encyklopedię świata poszerza wyłącznie na czas trwania akcji. Nawet wprowadzając kolejne potwory, powieść od razu demaskuje ich sztuczność i incydentalność. Rzecz okazuje się też opierać lekturze nastawionej na przyjemności popularne, skoro protagonista jest osobą pozbawioną sprawczości, której wszystko się po prostu przytrafia. Sprawność językowa podkreśla natomiast feerię autocytatów i formularność układu fabularnego. Te właściwości otwierają drogę dla łatwej krytyki i odrzucenia powieści. Wydaje się jednak, że za pomocą zmiany modelu fabularnego *Sezon burz* staje się metakomentarzem do praktyki konstruowania niekończących się cykli *fantasy*. W myśl słów rzekomego Geralta, pojawiającego się w rozgrywającym się sto lat po właściwej akcji powieści epilogu – „wszystko jest iluzją”<sup>23</sup>. Ta właśnie maksyma, ujawniona, gdy wbrew wyrażonym w mottcie powieści radom Jaskra spojrzy się w metaforyczną otchłań, zdaje się patronować autorskiemu zamierzeniu. Sapkowski napisał powieść tak doskonale pozbawioną konsekwencji dla świata, jego bohaterów i perspektyw interpretacyjnych, że zda się, jakby w ogóle jej nie było.

<sup>21</sup> Zob. M. Bachtin, *op.cit.* oraz M. Bachin, *Słowo w powieści [w:] Problemy literatury...*

<sup>22</sup> Rzecz rekapituje Magdalena Roszczynialska. Zob. M. Roszczynialska, *op.cit.*

<sup>23</sup> A. Sapkowski, *Sezon burz*, s. 403.

**Inga Iwasiów**

Uniwersytet Szczeciński

## Stare kobiety w wierszach (O książce Joanny Hobot-Marcinek *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości [Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwazkiewicz]*)

### Abstract

#### **Old women in poems**

The article refers to Joanna Hobot-Marcinek's monograph *Crone and Goethe. The Experience and Transgression of Old Age* (Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwazkiewicz), Krakow, 2012. In her book, the author continues her research on the topos of old age in contemporary poetry. In the background, she refers to the tradition of this theme. The approaches of Różewicz and Miłosz are different, consistent with their overall philosophy and their poetic programs. Miłosz tries to approach old age by presenting images of old women. He uses, among others, the path indicated by Świrszczyńska. Różewicz more often deconstructs old age, uses the poetics of the grotesque. Paradoxically, while achieved by different means, in both cases a trait of existential drama is present. The monograph also presents the younger generation of poets. The author looks at male and female poets, as the topos of old age is also gender sensitive. In addition to issues of poetics and literary tradition, an important element in Hobot-Marcinek's considerations is the autobiographical nature of the examined poems.

**Słowa kluczowe:** poezja, starość, transgresja, płęć, autobiografia  
**Keywords:** poetry, old age, transgression, gender, autobiography

Joanna Hobot-Marcinek specjalizuje się w odczytaniach poezji współczesnej. Wystarczy wspomnieć monografię *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali (1968–1976)*<sup>1</sup>, należącą do kanonicznych opracowań tematu poezji w czasach PRL. Droga naukowa autorki zmierza od poetyki, przez dydaktykę nauczania o poezji, po pozycje inspirowane zwrotem kulturoznawczym w polonistyce.

Pomiędzy rozdziałem V *Wobec śmierci i upojenia. Dionizyjska baba w polskiej literaturze współczesnej* z monografii *Stara rebeliantka*<sup>2</sup> a najnowszą książką *Stara baba i Goethe*<sup>3</sup> zobaczyć można nawiązania, czy nawet auto-cytaty. Pokazują one przebieg projektu badawczego. Jeśli w monografii Borowicza, Hobot i Przybylskiej badane były wszechstronnie językowe uwarunkowania oraz dzieje motywu starej baby, pijaczki; związków obrazu kobiety i śmierci; eschatologii upojenia i upartego trwania stereotypów – w autorskim opracowaniu refleksji został poddany nieco inaczej wypreparowany obszar literatury i kultury, uwzględniający dynamikę kobiecości i męskości.

Od *Gry z cenzurą w poezji Nowej Fali* do obecnego etapu, wyznaczonego monografiami na temat motywu starości, minęło ponad dziesięć lat. Widać w tym czasie rozszerzanie kąta widzenia, dobudowywanie kolejnych, coraz bardziej skomplikowanych kryteriów, potrzebnych, by opisywać ważne zjawiska poetyckie.

Ujęcia badaczki nadal są, by tak rzec, paradygmatyczne. Jak Nowa Fala była ważna dla literatury 1968–1976, tak wybrani poeci – Iwazkiewicz, Różewicz, Miłosz – fundują dwudziestowieczność w historii literatury polskiej. Oczywiście, można obruszyć się na to stwierdzenie, pytając o wielu, choćby o Witolda Gombrowicza, jednak listę obecności tworzy tu drugi warunek: długowieczność bohaterów narracji. Joanna Hobot-Marcinek wybiera najbardziej reprezentatywnych w polskiej literaturze spośród tych, którzy żyli/żyją długo, co pozwala traktować ich poezję jako senilijną.

Temat starości łączy się z tematem śmierci, przygotowania do śmierci, mówienia znad jej granicy. Tradycja czytania seniliów jako „listów znad otchłani” jest bardzo długa, jednak w ostatnich latach zyskuje nowe ujęcia. W tytule monografii znalazł się termin „transgresje”<sup>4</sup>, którego rozwinięcia można szukać w kilku przynajmniej strefach: po pierwsze, w analizie poetyk podmiotowych – tu ważne będzie śledzenie oscylacji autobiograficzności, dialogu z tradycją oraz przekształceń stylistycznych, z najczęściej wskazywaną poetyką „buffo”. Po drugie – i zastosowanie tego rozwiązania uważam za szczególnie ważne –

<sup>1</sup> J. Hobot, *Gra z cenzurą w poezji Nowej Fali 1968–1976*, Kraków 2000.

<sup>2</sup> S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*, Kraków 2010.

<sup>3</sup> J. Hobot-Marcinek, *Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości (Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwazkiewicz)*, Kraków 2012. Dalej wszystkie cytaty jako SBG.

<sup>4</sup> Dodać warto, że jeden z bohaterów badaczki został opisany poprzez kategorię transgresji w monografii: A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.

Joanna Hobot-Marcinek pokazuje różnice w poetyckim przeżywaniu starości u „starych mistrzów” i u kobiet. Wpływy myślenia genderowego, upowszechnienia w polskim literaturoznawstwie pytań o wpływ płci kulturowej na podmiotowość tekstu, na konstrukcje świata poetyckiego, wydają mi się głębsze, niż świadczyłaby o tym bibliografia przedmiotowa dołączona do pracy. Dodać trzeba, że inspiracje studiami nad płcią kulturową mogą tu być zapośredniczone. Ich nieortodoksyjny wpływ odnajdziemy na przykład w trafnie i często cytowanej przez Hobot-Marcinek książce Anny Legeżyńskiej *Gest pożegnania. Szkice o świadomości elegijno-ironicznej*<sup>5</sup>, a także w ostatniej monografii Legeżyńskiej *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*<sup>6</sup>. Hobot-Marcinek najchętniej sięga do artykułów Marii Janion i wywiadów z nią, nie wprowadzając innej literatury przedmiotu w zakresie teorii genderowej.

Joanna Hobot-Marcinek stawia pytanie:

[...] dlaczego dla Tadeusza Różewicza, Czesława Miłosza i Jarosława Iwaszkiewicza partnerką w zmaganiach z własną starością, wzorcem buntu przeciw wpisanej w kulturę stereotypom oraz przewodniczką w zaświaty staje się symboliczna postać Starej, upojonej Baby, strywalizowana i odarta przez kulturę z pierwotnych metafizycznych znaczeń (SBG, s. 8).

Zakłada też, iż:

Jej ostentacyjna starcza cielesność i równoczesny eschatologiczny wymiar stają się źródłem swoistego „feminizmu” Starych Mistrzów, o którym traktuje druga część niniejszej książki, mająca charakter problemowy i zorganizowana wokół istotnych, z punktu widzenia Różewicza, Miłosza i Iwaszkiewicza, kulturowych profili tej postaci (SBG, s. 11).

Z „feminizmem” starych mistrzów mam wiele problemów, sędzę też, że aby go diagnozować, trzeba by czytać także strofy poświęcane młodym kobietom. Konieczne ze względu na temat monografii ograniczenie się do tekstów czy do wycinków tekstów wprowadzających postać starej kobiety uniemożliwia wyciąganie wniosków na temat pewnego paradoksu, polegającego na tym, iż akceptacja czy nawet współodczuwanie z postacią starej kobiety jest tyleż opowiedzeniem się po jej stronie, ile pretekstem do konstruowania „ja” wyłączonego z biologicznie determinowanego losu. „Stare baby” zyskują miejsce w poezji, ale to nie znaczy wyłączenie obcowania z nimi, zawężenia świata do partnerskiego „ja” starych ludzi.

U Iwaszkiewicza uwznioślony obraz chorej żony sąsiaduje do końca z pragnieniami homoerotycznymi. U Różewicza pozytywna, transgresyjna bohaterka dramatu *Stara kobieta wysiaduje* koegzystuje z głupimi, młody-

<sup>5</sup> A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

<sup>6</sup> *Eadem*, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.

mi, bezmyślnymi przedstawicielkami młodego pokolenia z zaangażowanych w krytykę współczesności wierszy; dosadność i liryzm Miłosza nie pozostawiają wątpliwości co do tego, kto jest partnerką dla starego poety. Historia intelektualnego związku z Anną Świrszczyńską, zwłaszcza zaś podejmowane przez Miłosza jako tłumacza decyzje dotyczące ostrych ideowo i estetycznie fragmentów jej wierszy, dowodzą, że istniały bardzo wyraźne granice akceptacji kobiecego „innego”.

To oczywiście uwagi marginalne, kwestia stosunku starych mistrzów do problemów genderowych doczeka się z pewnością wielu jeszcze opracowań. Przeświadczenie, iż w parze Różewicz – Miłosz ten pierwszy uważniej wsłuchuje się w kulturowe konstrukcje na ten temat, wzmocnione publikacją hybrydycznej książki *Matka odchodzi*, być może ulegnie rewizji. Wstępem do niej mogłaby być lektura tekstów Joanny Hobot-Marcinek.

Dodać trzeba, że w monografii niemal ominięto pokusę biografizmu, która byłaby kolejną (choć nie ostateczną) warstwą interpretacyjną. Poza uwagami dotyczącymi Iwazskiewicza, popartymi wszak dostępnością dzienników, Miłosz charakteryzowany jest w dialogu z biografami (zwłaszcza z Andrzejem Franaszkiem), a Różewicz jako osoba prywatna pozostaje niemal przezroczysty. Autorka najlepiej czuje się między tekstami. W nielicznych fragmentach, będących wycieczkami ku uogólnieniu, radzi sobie gorzej. Trudno na przykład zrozumieć związek symboliki szarości, jej psychologiczno-kulturowe wykładnie, z uwagą:

„Szara strefa” [...], choć nielegalna i na pozór społecznie szkodliwa, zapewnia wielu pracownikom lepiej płatną lub jedynie płatną pracę i w przypadku wielu krajów tak naprawdę umożliwia ich gospodarcze funkcjonowanie (SBG, s. 85).

Takie uwagi wydają się pochochne, ale są w mniejszości. Przeważa kompetentna, przenikliwa narracja.

Autorka deklaruje metodologiczne związki, zwłaszcza drugiej części pracy, z Gadamerowską hermeneutyką. Jest ona potrzebna, by:

[...] zbadać zjawisko „mitopoetyckiego odwrócenia”, kulturowych dziejów i obrazu *graus methyse, anus ebria* oraz ma wpływ na dobór badanego materiału, który stanowi przede wszystkim twórczość Jarosława Iwazskiewicza, Tadeusza Różewicza i Czesława Miłosza oraz tworzące jej konteksty utwory: Zofii Nałkowskiej, Aleksandra Wata, Mirona Białoszewskiego, Mieczysława Jastruna, Marii Kuncewiczowej, Julii Hartwig, Małgorzaty Hillar, Magdy Dygat, Olgi Tokarczuk i Mariusza Sieniewicza (SBG, s. 14).

Dodać do tej konstelacji trzeba jednak mistrzów, do których z kolei, w łańcuchu kulturowych wpływów, odwołują się opisani w *Starej babie...* autorzy. Są to Johann Wolfgang Goethe i Lew Tołstoj. Zwłaszcza figura Tołstoja, uciekającego od starości, wykonującego niezrozumiały, na poły śmieszny, na poły heroiczny gest odejścia, wydaje się ożywać w dorobku i autorefleksji mistrzów. Obok klasyków, każdy z głównych bohaterów książki ma swoich bli-



skich dyskutantów w intymnej sprawie odchodzenia. Dla Tadeusza Różewicza jest to Leopold Staff, dla Czesława Miłosza Aleksander Wat, dla Jarosława Iwaszkiewicza Michał Anioł. Poza wspólnym kręgiem stałych, poetyckich i kulturowych odwołań, poeci mają swoich, niejako intymnych dyskutantów, ponadto prowadzą dialogi między sobą. Najściślej oddany namysłowi nad starością i odchodzeniem jest oczywiście dialog między Miłoszem a Różewiczem.

Pokazując w ten sposób tryby radzenia sobie z tematem starości i odchodzenia, Joanna Hobot-Marcinek udowadnia, iż jest to temat z jednej strony obciążony tradycją, a więc podatny na powtórzenia, a zarazem stanowiący mechanizm napędowy literatury. Temat dający pretekst do dialogowania z poprzednikami, współczesnymi i następcami, a równolegle otwierający przestrzeń do intymnych zapisów.

Oczywiście, stopień wejścia w strefę intymną jest u trzech mistrzów różny. Joannie Hobot-Marcinek udaje się tę różnicę pokazać tak, by istniejące interpretacje – zarówno te w monografiach podmiotowych, jak i monografiach problemowych – sprawdzić i uzupełnić. Przede wszystkim chodzi o dość popularne twierdzenie, iż późna poezja, oszczędna formalnie, poświęcona jest odchodzeniu i dodatkowo zawiera przesłania mistrzowskie, porady dla potomnych, testamentowe zapisy. Ta ogólna definicja nie wytrzymuje konfrontacji z poezją Miłosza i Różewicza. Okazuje się, że ich późne poetyki, pozornie oddalone od siebie, łączy skłonność do stosowania chwytów i tonacji, które autorka nazywa „poetyką buffo”. Obaj poeci, tak bym to rozumiała, przestają dbać o cyzelowanie wiersza w duchu wypracowanych reguł, nie boją się „psucia” frazy. U Różewicza takie decyzje wydają się zrozumiałe w kontekście ironii i skłonności do przekory, którą można odczytać w całości dorobku. U Miłosza można dodać pewną motywację, do której autorka nie sięga, lecz byłaby to motywacja psychologiczna: niepoohamowane poetyzowanie na granicy reguł mogłoby odsłaniać egocentryczny rdzeń Miłoszowego wiersza.

Joanna Hobot-Marcinek szuka uzasadnień u poprzedników w interpretacji, jednak o sukcesie literaturoznawczyni decyduje dobry dobór tekstów i umiejętność ich interpretowania. Nie stawia przy tym kwestii na „ostrzu noża”. Przykładowo, w dialogu z Anną Legeżyńską stwierdza:

Postawa wyśmiania własnych sflaczałych mięśni, powłóczenia nogami, ślepoty zbliża Miłosza do starego Różewicza, z którym łączy go autoironiczny dystans do własnej starości i związanych z nią praw przemijania. „Dyspozycja ironiczna” Miłosza zderzona zostaje – zdaniem Anny Legeżyńskiej – ze zmienną dla schyłku wieku i życia świadomością kryzysową i nostalgiczną, a rezultatem tego zderzenia staje się – zdaniem autorki rozważań o elegijności, ironii i wzniosłości – swoista „narracja” o starości, utrzymana w „konwencji dobrej miny do złej gry”. Robienie „dobrej miny do złej gry” jest tym bardziej konieczne, że długotrwałe doświadczenie fizycznej ułomności, „zanikania sił cielesnych, osłabionej pamięci, regresu i uciążliwości we wszystkich formach” powoduje, iż śmierć z obiektywnie bezosobowej rzeczy staje się autentycznością.

Obserwacjom poznańskiej badaczki nie sposób odmówić zasadności, warto jednak podkreślić, że Miłoszowska autoironia jest czymś więcej niż udawaniem, a tonacja buffo (od zawsze obecna w twórczości Miłosza) w autorefleksji nad własną starością zyskuje na sile i pozostaje w związku z senilną postawą i psychiczną dyspozycją wielkich starców literatury, takich jak choćby wspomniany wcześniej Yeats [...] (SBG s. 143).

Autorka odważnie uchyła niektóre krytyczne remanenty, dokonane w ostatnich latach, na przykład – gdy cytuje Andrzeja Skrendę, który znalazł „usprawiedliwienie” dla przekornych, dziecięco-starczych gestów Różewicza, w „społecznej nadziei i trosce”, rodzącej postawę satyryka i komediopisarza, komplementarną z postawą poety traumy i zranienia.

Nie podważając zasadności powyższej opinii, należy podkreślić jednak bezradność krytyków w stosunku do niektórych senilnych utworów Różewicza, zwłaszcza tych, w których Różewicz – stary satyryk rości sobie prawo do absolutnej swobody i nie licząc się z konwenansami, przyjmuje postać niepanującego nad swym językiem starca, z uciechą mówiącego o tym, co inni pokrywają taktownym milczeniem (SBG s. 96).

W ten sposób autorka prowadzi nas ku tej możliwości, by poezję potraktować jako wyraz nieograniczonej autonomii jednostki, mającej prawo także do autokorekty wizerunku, umieszczanego pracowicie przez interpretatorów w kanonie literackim. Ponieważ zaś autorka pracuje jednocześnie nad wyjaśnieniami w obrębie tradycji, omawiani poeci zyskują wielowymiarowość. Sprawa ich starości, mówiąc najkrócej, okazuje się tyleż kwestią kulturową, ile jednostkową, ściśle prywatną. Poetyka podmienia autobiografię, by zarazem autobiografia mogła być poetyką kultury.

W tym sposobie czytania znaczący wpływ kulturowej teorii literatury, pozostające w równowadze z umiejętnościami filologa.

Poza zasadniczą konstelacją do rozważań włączeni zostają autorzy w różny sposób powiązani z wielką trójką i ich dialogistami. Są to, by tak rzec, uczestnicy dialogów drugiego i trzeciego stopnia, czasem poetki i poeci-cienie oraz spadkobiercy. Oczywiście, ważna jest Anna Świrszczyńska i jej transgresyjna „baba”, dodająca odwagi Miłoszowi. Bardzo ważną decyzją było umieszczenie w książce szkicu o Małgorzacie Hillar, poetce kobiecej kłęski, samotnego upadku, braku pocieszenia. Być może ta, wychodząca poza symbolikę *Sylenis*, konkretyzacja jest faktycznym punktem dekonstrukcji kulturowego mitu. Postać kobiety alkoholiczki niczego tu nie modeluje, nikomu na nic się nie przydaje, nie korzysta z niczyjej troski, niczyjego pobłażliwego spojrzenia. Wydaje się zupełnie osobna. Trudno porównywać jej status z tym, jakim cieszą się bohaterka *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej (ostatecznie zaledwie wkraczająca w wiek menopauzalny; to wkraczanie, nie starość, jest tematem powieści), czy nawet egocentryczna narratorka *Dzienników* Zofii Nałkowskiej. Zaletą części *Stara Sylenis* jest różnorodność przykładów oraz wydobycie z tych tekstów takich postaci motywu, które są nieoczywiste. O ile

w części pierwszej teksty – osoby – motywy wyraźnie przenikają się, zarówno na płaszczyźnie utworów, jak i biografii autorów, o tyle w części drugiej autorki i autorzy zdają się zwrócić przede wszystkim ku sobie lub ku konkretnej wartości kultury, z którą polemizują. Obok Hillar, Kuncewiczowej czy Nałkowskiej pojawiają się Olga Tokarczuk i Mariusz Sieniewicz. Ma to tę zaletę, że doprowadza nas do tekstów najnowszych, pisanych przez autorów średniego pokolenia. Międzypokoleniowy dialog Staff – Iwaszkiewicz – Miłosz – Różewicz, w dzisiejszej perspektywie lekturowej, ulega zatarciu. Często w wierszach konstatacja „jestem w wieku, w którym był on”, staje się uniwersalnym motywem, stanowi zarazem element autobiografii i „szkoły śmierci”. Młodszy pisarze traktują starość jak jeden z pomocnych w wyrażeniu swojego stosunku do świata motywów. W rozprawie nie zostało to dość mocno zaznaczone, ale warto dopowiedzieć, że narracje starości i śmierci, zwłaszcza starości i śmierci „innej”, „niedowartościowanej”, „nieobecnej”, stanowią część tożsamościowego słownika literatury po roku 1989. Reprezentacja starych kobiet jest zarazem reprezentowaniem postawy i światopoglądu autorów. Pokazuje niedosyt, być może przeświadczenie, iż wielcy mistrzowie nie radzą sobie z tematami dotyczącymi jednostek, zwłaszcza zaś „podwójnie wykluczonych” starych kobiet.

Rezultaty takich założeń bywają różne, niekiedy wydają się przejawem kulturowej amnezji, bywają też symptomami literatury zaangażowanej. Znamienna pod tym względem jest utopijna powieść Mariusza Sieniewicza *Rebelia*.

Niezależnie od tego, czy podzielam interpretację literatury najnowszej, przedstawione w monografii (a chętnie bym z nimi dyskutowała), cieszy mnie umieszczenie ich w kontekście szerszych badań, uwzględniających tradycję kultury śródziemnomorskiej. Daje to okazję do włączania w obraz literatury różnych postaw, powstających w dialogu, z niezgody, czasem w izolacji. W ten sposób literatura, choć widać jej prawidłowości i logiczne ciągi, odzyskuje rytm paroksyzmów, egzystencjalny sens odpowiedzi na bezpośrednio atakujący autorów i czytelników, a czasem zaledwie przeczuwany, lęk przed tym, co ostateczne. Gdy tak na tę książkę spojrzeć, jest czymś więcej niż monografią motywu, odświeżoną w zgodzie z najnowszymi tendencjami w literaturoznawstwie. Pokazuje nie tylko, skąd motyw ten pochodzi, jak zasila dorobek najwybitniejszych autorów, którzy zachowują zdolność pisania do najpóźniejszych lat, ale też, jak interferuje, w jakich postaciach pojawia się u pisarzy młodszych.

Joanna Hobot-Marcinek znajduje także przykłady wielce stereotypowej realizacji motywu „baby”. Przykładowo, w wierszach Mieczysława Jastruna, brzmiących na tle pozostałych anachronicznie, zaskakujących w kontekście problematyki omawianej w monografii brakiem wrażliwości. To kolejna, ważna nauka, płynąca pośrednio z całości: współczesna wrażliwość stawia wyraźne granice tam, gdzie jeszcze w latach dziewięćdziesiątych ich nie było. Co ciekawe, czytani współcześnie wielcy mistrzowie także w sprawie wrażli-

liwości na los starej kobiety i umiejętności empatycznej wymiany położenia pomiędzy nią a sobą, bronią się łatwiej od poetów drugiego szeregu.

*Stara baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości*, zgodnie z obietnicą zawartą w tytule, pokazuje, jak pisarze doświadczają, literacko przetwarzają, a także przekraczają za pomocą słowa własne lęki na drodze ku śmierci. Uzupełnia ten obraz przybliżeniami wybranych z tradycji od dwudziestolecia międzywojennego po literaturę najnowszą dzieł prozatorskich, poetyckich i dziennikowych; bohaterami części pierwszej są pisarze; bohaterkami części drugiej przede wszystkim pisarki. Monografia oferuje duży przekrój, ale nie operuje nieuzasadnionymi uogólnieniami. Autorka nie traktuje tekstów jako egzemplifikacji też zawartych w poszczególnych rozdziałach, schodzi do poziomu pojedynczego wiersza, jednej frazy, dając się poznać także jako wnikliwa interpretatorka.

Całość wydaje się mieć potencjał zaistnienia jako podręcznik akademicki: narracja Hobot-Marcinek porządkuje, przekonuje, zaprasza do dyskusji, ale też budzi zaufanie, a ponadto stanowi dobry przewodnik po lekturach.



Monika Świerkosz

## Kobiety i płęć modernistycznego miasta (O książce Agnieszki Daukszy *Kobiety na drodze*)

### Abstract

#### Women and the gender of the modern city

This article is a review of the book *Women on the Road. The experience of the public sphere in literature at the turn of 19th and 20th century* by Agnieszka Dauksza. The book itself is an attempt at reconstructing and interpreting literary images of women's experience of space in modern times. The most important context of the author's analysis are transformations within the public and private spheres caused by the processes of modernization of the cities on the one hand, and emancipation of women on the other hand. The article refers to and discusses the crucial figures of female experience of the city frequently used in cultural and gender studies, namely: the figure of flâneuse, prostitute, house-wife and consumer. The review also touches upon the question of the modernist literary tradition and canon in order to point at the hidden „gender of modernity” and history of literature.

**Słowa kluczowe:** przestrzeń publiczna/prywatna, miasto, nowoczesność, płęć, emancypacja  
**Keywords:** public/private space, city, modernity, gender, emancipation

W jednej z początkowych scen *Marty* tytułowa bohaterka już po śmierci męża wychodzi wieczorem na ulice miasta, żeby kupić jedzenie dla siebie i córki. Ta prosta z pozoru czynność przerasta jednak możliwości kobiety zmuszonej do opuszczenia bezpiecznej przestrzeni domu. Marta jest wyraźnie zdezorientowana – nie tylko nie wie, gdzie znajduje się sklep, i wstydzi się o to zapytać, lecz także czuje się przytłoczona nadmiarem miejskich bodźców. Idąc z trudem po śliskim chodniku, zmagając się z jesiennym wiatrem, otoczona

tłumem ludzi, ma wrażenie, jakby znalazła się na obcej, nieprzyjaznej jej ziemi. Wreszcie – w reakcji na zaczepkę mężczyzny, biorącego ją na prostytutkę – ucieka z ulicy, chroniąc się przed spojrzeciami innych w ciemnym wnętrzu kamienicy.

Ów metaforyczny obraz streszcza niejako złożoność poruszonego przez Orzeszkową problemu emancypacji, który dotyczył przede wszystkim kwestii symbolicznego i jednocześnie materialnego (fizycznego) wykluczenia kobiet ze sfery publicznej. Trafność socjologicznych intuicji pisarki, które w drugiej połowie XIX wieku kazały jej patrzeć na „upośledzenie” społeczne kobiet przez pryzmat przestrzeni, potwierdziły najdobitniej wieloletnie badania historyczne prowadzone przez zespół Anny Żarnowskiej. Rzeczywiście, emancypacja wiązała się nie tylko z wymuszonymi historycznie przemianami wzorców ról społecznych mężczyzn i kobiet, ale przede wszystkim z koniecznością redefinicji pojęcia przestrzeni – zarówno prywatnej, jak i publicznej. Ten sposób myślenia o emancypacji jako „rewolucji przestrzennej”, który bierze się z przyjęcia perspektywy społeczno-historycznej, wydaje się wciąż za słabo obecny w pracach historycznoliterackich, pomijających często fizyczny aspekt przekraczania przez kobiety kulturowych granic. Stąd też książka Agnieszki Daukszy *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze XIX i XX wieku*<sup>1</sup> stanowi interesującą próbę zbadania genderowych kodów wpisanych w przestrzeń modernistycznego miasta, a przez to przywrócenia pojęciu „przestrzeni” materialnej widzialności w tekście.

Sam tytuł książki nawiązuje bezpośrednio do powieści Bogusława Kuczyńskiego z roku 1935, opowiadającej dzieje młodego mężczyzny porzucającego dom i rodzinę dla samotnej tułaczki po świecie, przerywanej przygodnymi, przypadkowymi i krótkotrwałymi kontaktami z ludźmi (zwłaszcza zaś „przydrożnymi” kobietami włóczęgami). Ten intertekstualny zabieg ma tutaj charakter rewindykacyjny – tak jak modernistyczny pisarz przewrotnie pokazał negatywne wyobcowanie mężczyzny w sferze prywatnej, tak też Agnieszka Dauksza koncentruje się na problematycznej obecności kobiet w sferze publicznej. Mając świadomość istnienia genderowych norm wyznaczających granice męskich i kobiecych przestrzeni w realiach dziewiętnastowiecznego miasta (i kultury), autorka *Kobiet na drodze* próbuje jednocześnie je zakwestionować. Po pierwsze – przypominając o historycznym i kulturowym kontekście ustanowienia rozdziału sfery prywatnej i publicznej. Jeśli bowiem opozycja ta zrodziła się w wyniku postępującej industrializacji społeczeństwa oraz odpowiadającego mu podziału pracy, to znaczy, że nie jest (i nie była) ani odwieczna, ani naturalna, ani niepodważalna. Po drugie zaś – nie godząc się na redukcjonizm badawczy, w myśl którego doświadczenie przestrzenne kobiet realizowało się wyłącznie w sferze prywatnej, zaś mężczyzn – w sferze publicznej. Dlatego pierwszy i ostatni rozdział książki Daukszy pokazują

<sup>1</sup> A. Dauksza, *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze XIX i XX wieku*, Kraków 2013. Cytaty z tej książki lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

dom z perspektywy zarówno opresjonowanej kobiecości, jak i męskości. Ani kobiety, ani mężczyźni nie żyli przecież w całkowitej „przestrzennej” izolacji, musieli przełamywać narzucane społecznie normy zachowań i, co dla autorki szczególnie istotne, byli w podobnym stopniu (choć z pewnością inaczej), emocjonalnie zaangażowani w przeżywanie swoich egzystencjalnych przestrzeni. Ten afektywny aspekt doświadczenia nowoczesności wydaje się w książce ważnym tropem na drodze do pokazania „nieszczelności” genderowych granic przestrzeni i tożsamości.

Najważniejszym kontekstem dla procesu emancypacji kobiet są tu przemiany związane z intensywnie modernizującymi się na przełomie XIX i XX wieku miastami. Agnieszka Dauksza trafnie wskazuje jednak na istotne pęknięcie projektu modernistycznego – z jednej strony bowiem ówczesna Europa wchodzi w erę przyspieszonego postępu technologicznego i cywilizacyjnego, z drugiej – powstająca właśnie wspólnota tożsamościowa konstituuje się na podstawie tradycyjnych, czy wręcz anachronicznych wzorców relacji międzyludzkich (i przestrzennych). Idąc za Jamesem Frazerem, Dauksza porównuje wręcz mentalność dziewiętnastowiecznych społeczeństw europejskich do tej, panującej w kulturach prymitywnych wraz z kluczową dla ich systemu wartości opozycją czystości i brudu, wyznaczającą – w ramach mieszczańskiej etyki – granicę między prywatnym i publicznym. W obowiązującym przez długie lata „tabu prywatności”, które obnażyła i skrytykowała Gabriela Zapolska, streszcza się ów paradoks (nienowoczesnej) nowoczesności.

Z jednej strony autorka *Kobiet na drodze* odkrywa ambiwalentny wpływ procesów modernizacyjnych na emancypację, z drugiej – zadaje pytanie o płeć samego modernizmu, o to, czy tocząca się od połowy wieku XIX walka kobiet o prawo do współtworzenia przestrzeni publicznej – również tej literackiej – w jakikolwiek sposób zmieniła kierunki kształtującego się równolegle nurtu modernistycznego? W Polsce pytanie to stawiała w swoich pracach m.in. Maria Podraza-Kwiatkowska, mówiąc o (zwykle) destruktywnym wpływie na piszące kobiety mizoginicznego dziedzictwa modernizmu – i filozoficznego (Schopenhauer, Nietzsche, Weininger), i literackiego (Strindberg, Przybyszewski). Na zachodzie amerykańskie badaczki Susan Gubar i Sandra Gilbert w *No Man's Land* zasugerowały wprost, że być może na zjawisko modernistycznej awangardy – z jej niechęcią wobec konwencji realistycznych, zamiłowaniem do językowego eksperymentatorstwa czy formalizmu – powinniśmy spojrzeć jako na próbę obrony męskiej, uprzywilejowanej, hermetycznej kultury literackiej przed inwazją „barbarzyńskiej”, zanieczyszczającej kanon twórczości kobiet? Agnieszka Dauksza daleka jest co prawda od tak radykalnie politycznej interpretacji języka, poetyki czy tradycji literackiej, jednak przywołując enigmatyczną postać Mili Elin, wydaje się i ona sugerować istnienie opisanego przez feministki napięcia między płcią, przestrzenią a literaturą nowoczesną.

Mila Elin – przez Daukszę nazwana „enigmą awangardy”, przez Iwaszkiewiczą „najsmutniejszą bajką naszej poezji” – była poetką, związaną z gru-

pą Meteor, która jako uczennica i pokrewna dusza Tadeusza Peipera zabłysła niczym meteor, po czym równie szybko zgasła, znikając z mapy literackiej międzywojnia. Na wszelkie próby włączenia jej w literacki krwioobieg, awangardyści reagowali gniewem i złośliwą pogardą: „Któż Wam wepchnął tę babinę?” – pytał Julian Przyboś, „Po co ta Elinówna? To bezbarwne, bezkrwiste, bezgenitalne wiersze!” – pomstował Jan Brzękowski (s. 16). Zostawiła po sobie szesnaście utworów poetyckich, kilka ilustracji, sześć listów, dwa eseje – w pamięci pisarzy czy krytyków nie pozostał po nich nawet ślad. Teksty Elin to opis doświadczenia osamotnienia, niekończącego się oczekiwania na spotkanie z kimś, kto jest wspomnieniem, to świadectwo tragicznego zakleszczenia podmiotu w przestrzeni prywatnej. Czy zarzucana jej wierszom „bezgenitalność” („nie-męskość”, „nijakość” jak interpretuje to Dauksza) ma swoje źródła we wcześniejszym unieważnieniu (kobiecego) doświadczenia świata ich autorki? Czy może problem szczególnej anty-recepcji twórczości Elin wiązał się bardziej z kwestią formy – tego, w jaki sposób poetka wyrażała w języku swoje przeżycia? Co jest tu przyczyną, a co skutkiem i jak do tego mają się normy oceny dzieła literackiego, hierarchie, systemy wartości, wreszcie cała tradycja modernistyczna, która – włączając w nią wysoki modernizm – w Polsce stworzyła wzorzec arcydzieła? Czy naprawdę możemy dziś nadal wierzyć w uniwersalność, obiektywność, ponadczasowość modernizmu? Wielka szkoda, że te najważniejsze i najtrudniejsze do oceny historycznoliterackiej pytania postawione w kontekście genderowej rewizji tradycji pisarskiej, pojawiają się w książce jakby na marginesie i jakby mimochodem – gdy tymczasem znaleźć je można ukryte w samym centrum projektów literackich pisarek modernistycznych – nie tylko Elin, ale również Zapolskiej, Nałkowskiej, Komornickiej czy Vogel.

Nieprzypadkowe jest przecież to, że w zakończeniu rozdziału pierwszego, który porusza problem opresyjności szczelnie izolowanej przestrzeni domu/więzienia, oraz na początku rozdziału drugiego, będącego zapisem doświadczenia „wychodzenia z prywatności” – spotykają się Maria Komornicka i Zofia Nałkowska. Te dwie modernistyczne pisarki podjęły dialog z mizoginiczną tradycją filozoficzną i literacką, która kobietę umiejscowiła wyłącznie w mrocznej sferze natury, instynktów, reprodukcji, afektów. Chodziło im w gruncie rzeczy o to samo: o uznanie ich talentów pisarskich (podmiotowości twórczej), o wejście w obszar kultury literackiej i tym samym przewycięzenie narzucanego kobietom przymusu pozostania w przestrzeni domowej/natury – chociaż przyjęły odmienne strategie wyrażania swego buntu. Autorka *Biesów* – chciała zamazać znak własnej płci w geście mimikry, autorka *Domu kobiet* – wolała manifestować różnicę seksualną. Jak doskonale wiemy, w planie biograficznym transgresja Komornickiej/Piotra Własta uczyniła z niej „wariatkę zamkniętą na strychu” – by użyć nośnej metafory Gubar i Gilbert. Ale znowu, jak owo naruszenie genderowego kodu przestrzeni (kobiety odmieńca wkraczającej/-ego wówczas w obszar „męsko” zdefiniowanej kultury literackiej) ma się do długo niepodejmowanej (a i dziś problematycznej) recepcji



twórczości poetki? I dlaczego również modernistyczny dorobek Nałkowskiej, zawierający ślady jej najostrejszej walki o prawo wejścia i wypowiedzania się w przestrzeni publicznej, jest oceniany przez historyków raczej nisko? To pytania, które znów wymagałyby od autorki *Kobiet na drodze* bardziej rewizjonistycznego spojrzenia na historię literatury i modernizmu jako pewnego konceptu kulturowego. Zamiast takiego syntetyzującego ujęcia Agnieszka Dauksza proponuje kulturowe interpretacje tekstów polskich i zagranicznych, zarówno przedwojennych, jak i międzywojennych, zróżnicowanych gatunkowo i stylistycznie. Przy wszystkich plusach i minusach takiej lektury, warto szczególnie docenić interesujące, bo uwikłane w recepcyjne głosy odczytanie emancypacyjnego i anty-emancypacyjnego jednocześnie dramatu Nałkowskiej *Dom kobiet* (1930), analizę wciąż słabo znanej poezji Debory Vogel i pojawiającej się w niej figury manekina czy też interpretację powieści Zoli *Wszystko dla Pań* w kontekście rodzącego się fenomenu domów handlowych.

Ten rodzaj lektury, który prezentuje w *Kobietach na drodze* Agnieszka Dauksza, wynika częściowo z wyboru kontekstu badawczego – są nim nie tylko wspomniane historyczne procesy modernizacyjne czy emancypacyjne i związane z nimi przemiany wzorców kulturowych, lecz także teoretyczne dyskusje dotyczące określonych pojęć, wyrażających doświadczenie nowoczesności. Jednym z nich jest figura *flâneuse* – żeńskiej odpowiedniczki miejskiego włóczęgi *flâneura*, której fakt istnienia (bądź nie) w przestrzeni modernistycznego miasta elektryzował teoretyków i teoretyczki kultury przez wiele lat. Autorka *Kobiet na drodze* nie brnie na szczęście w próbę streszczenia historii tego długiego sporu, odnosi się jednak do kluczowego dla feminizmu tekstu Janet Wolff (*The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity*, 1985). Amerykańska badaczka przekonywała w nim, że doświadczenie kobiecej *flânerie* w realiach modernistycznego *polis* nigdy nie było możliwe z powodu androcentrycznej konstrukcji samej przestrzeni publicznej, czyniącej obecność kobiet na ulicach miast jednocześnie hiperwidzialną (z perspektywy ówczesnych obserwatorów) i niewidoczną (z perspektywy dzisiejszych historyków). Jeśli istotą miejskiej włóczęgi – według Waltera Benjamina czy Charles’a Baudelaire’a – było zachowanie przez przemierzający się podmiot anonimowości oraz zdobycie władzy nad ulicą, która stała się metaforycznym „domem”, to czy kobietom ów przywilej „transparentnej mobilności” był w ogóle dany? Tym bardziej że przecież policja – nie tylko w Polsce – miała prawo (jeszcze w XX wieku) każdą kobietę samotnie przechadzającą się po mieście aresztować pod zarzutem uprawiania prostytucji, o czym pisały Komornicka czy Woolf.

Agnieszka Dauksza polemizuje jednak ze stanowiskiem Janet Wolff. Po pierwsze dlatego, że również w przypadku *flâneura* pełną swobodę i komfort wtapienia się w tłum należy uznać raczej za fikcyjną, życzeniową reprezentację męskiego doświadczenia niż samo doświadczenie – a nikomu nie przychodzi do głowy kwestionować na tej podstawie historycznego faktu obecności mężczyzn w przestrzeni publicznej. Po drugie zaś – Dauksza przypomina, że

aby odpowiedzieć na pytanie, czy kobiety istotnie zostały wykluczone z pełnoprawnego dostępu do miasta, należy zwrócić baczniejszą uwagę na problem „klasowości”. Od wieków przecież tysiące kobiet w niezauważalny (być może tylko dla części historyków) i niebudzący większych kontrowersji społecznych sposób były obecne w przestrzeni miast jako przekupki, kwiaciarki, robotnice, ale też nauczycielki czy kobiety pióra, zmuszone lub chcące samodzielnie zarabiać na swoje utrzymanie. Powołując się na przemierzające ulice bohaterki prozy Woolf czy Colette, Dauksza zadaje pytanie o rzeczywiste nieistnienie kobiecej odmiany miejskiej włóczęgi.

Zgadając się z powyższymi argumentami, trudno jednak zaakceptować ostateczne wnioski autorki mówiące o „w gruncie rzeczy pozornej «niewidzialności»” (s. 72) kobiet zarówno w przestrzeni nowoczesnego miasta, jak i modernistycznego tekstu. Przede wszystkim warto byłoby zwrócić uwagę na trudne w języku polskim, ale jednak możliwe, semantyczne rozróżnienie między „niewidocznością” (cechą obiektu rejestrowaną okiem patrzącego) i „niewidzialnością” (będącą cechą podmiotu/przedmiotu nie zaś tego, który patrzy). Z tej perspektywy można pokusić się o generalne stwierdzenia, że w realiach modernistycznego miasta/tekstu przemierzająca ulicę kobieta nie mogła być „niewidzialna”, choć mogła chwilowo zostać niezauważona („niewidoczna”). To o tej formie ograniczonej akceptacji dla obecności kobiet (zwłaszcza z klasy średniej), której nie można było wytłumaczyć względami praktycznymi: ani ekonomią (jak w przypadku robotnic, handlarek), ani higieną społeczną (jak w przypadku prostytutek) – pisały i Maria Komornicka, i Janet Wolff. Ponadto ta ostatnia zgodziłaby się całkowicie z Agnieszką Daukszą, że w nowoczesnej literaturze można odkryć ślady pozytywnego doświadczenia miasta przez kobiety, ale być może w zupełnie innych miejscach, niż te, które odwiedzałyby *flâneur* – w zakładach rzemieślniczych, pralniach, na placach targowych czy w kinach, ale też we wnętrzach kamienic, w podwórzach czy ogrodach. W końcu miasta to nie tylko ulice, kawiarnie czy urzędy, ale również domy z ich przestrzenią prywatną.

W tym procesie przywracania kobiet na literackie mapy modernistycznych miast kluczową rolę – zdaniem Daukszy – może odegrać ciało. Sensualno-percepcyjny wymiar kobiecego doświadczenia przestrzeni, który wiąże się z odkrywaniem wzrokowej przyjemności płynącej z miejskiego życia oraz afirmacji własnej cielesno-duchowej wolności, ujawnia się w tekstach poetyckich Debory Vogel czy prozie Virginii Woolf. Jednak zdecydowana większość przytaczanych w *Kobietach na drodze* fragmentów czy to literatury fikcjonalnej, czy autobiograficznej świadczy o towarzyszącym kobiecym inicjacjiom w miasto ogromnym poziomie lęku przed krytycznym, oceniającym spojrzeniem innych – z jednej strony, i o poczuciu wstępu przed miastem, jego brudem, mechanicznością, masowością – z drugiej.

Problem wyzwalania się kobiet spod nadzorującej i karzącej władzy męskiego spojrzenia, a także przyznania sobie prawa do odwzajemniania cudzego wzroku czy wręcz zawłaszczania przestrzeni stoi w samym centrum poru-

szanej w książce tematyki miasta. Agnieszka Dauksza próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy figury prostytutki oraz konsumentki – w których modernišci widzieli jedyne reprezentacje kobiecego (pozytywnego) doświadczenia przestrzeni publicznej – w literaturze zachowują swój emancypacyjny potencjał. Co ciekawe – jeśli się weźmie pod uwagę zaproponowany przez autorkę materiał literacki – to przede wszystkim w tekstach mężczyzn (Kadena-Bandrowskiego, Żeromskiego, Srokowskiego, Kuczyńskiego) pojawia się postać „niezależnej prostytutki” – kobiety upadłej moralnie, która uwolniła się z więzów tradycyjnej rodziny, by odzyskać władzę nad swoim życiem. Zaskakujące jest dla mnie nie tylko pominięcie tego faktu w interpretacji, lecz także uznanie figury „świętej jawnogrzeszniczki” za obraz „złożonej tożsamości «kobiety zupełnej»” i *novum* w literaturze (s. 100). W tej części książki, która koncentruje się na relacji między przestrzenią a seksualnością, najsilniej można odczuć brak odniesienia do tekstów stanowiących polską klasykę literatury kobiecej: *Dziewcząt z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej czy *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej.

W o wiele bardziej przenikliwy sposób autorka *Kobiet na drodze* analizuje relację między emancypacją kobiet a kapitalistycznym rynkiem, rodzącym się w realiach modernizujących się metropolii. Zwracając uwagę na subwersyjny potencjał kobiecego konsumeryzmu i postrzegając wczesne formy przedsiębiorczości kobiet jako przejawy ich dążenia do niezależności, Dauksza podważa potoczne przekonanie, że to sama ekonomia czyni kobiety obiektami/towarami w bezwzględnym świecie męskich transakcji. Podążając tropem Virginii Woolf, w miejskich przestrzeniach handlowych dostrzega ona miejsca zdeponowania wielu przemilczanych mikrohistorii. Opowieści kwaciarek, sprzedawczyń zapalek, pań sklepowych byłyby historiami o trudach i małych zwycięstwach kobiecej egzystencji, o sile, determinacji i pomysłowości pokoleń kobiet – przede wszystkim jednak byłyby to narracje bardzo różne od tych, które znamy. Tak się bowiem złożyło, że literatura, nie tylko ta nowoczesna, chętniej przedstawia(ła) kobiety w roli kupujących niż sprzedających, co miało ogromny wpływ na negatywne wartościowanie zjawiska konsumeryzmu w kulturze. Anna Friedberg próbowała je odzyskać dla feminizmu – pisała, że od momentu, gdy dom towarowy zastąpił pasaż, a samo spojrzenie stało się narzędziem pobudzania potrzeb konsumpcyjnych, przestrzeń otwarła się na kobiety: to one (i ich sposób percepcji) stały się wzorcem człowieka uniwersalnego – w praktyce jednak po prostu... klienta. Odwołując się do powieści Emila Zoli *Wszystko dla Pań*, Agnieszka Dauksza przekonuje, że odzyskana władza patrzenia w rzeczywistości okazała się pozorna: tylko w niewielkim stopniu dała ona kobietom wolność, wytwarzając nowe mechanizmy zależności zamiast dawnych. W przestrzeni domu handlowego, przewrotnie nazywanej tu „świątynią ku czci kobiecego ciała”, kobieta lalka nadal narażona jest na krytyczne spojrzenia mężczyzn, przed którymi obronić się może tylko wchodząc w rolę klientki. Chociaż to ona decyduje, co kupić, prawdziwa władza spoczywa w rękach sprzedających (w powieści Zoli to męski świat

właścicieli): oni bowiem za pomocą rodzącej się sztuki reklamy i marketingu (pierwsze manekiny) wytwarzają w niej potrzebę samego zakupu. Również inni mężczyźni – policjanci i zarządcy magazynów – nie ustają w ciągłej obserwacji spacerujących kobiet, wśród których może przecież znajdować się złodziejka. I może nią być każda z pań.

Tymczasem jednak, pytając o potencjał emancypacyjny jakiegoś historycznego zjawiska socjokulturowego, warto powstrzymać się od współczesnych ocen. Agnieszka Dauksza robi to, przypominając o egalitarnym charakterze przestrzeni pierwszych domów handlowych, w których kobiety z różnych sfer i środowisk mogły się z sobą spotkać nie tylko po dwóch stronach sklepowej lady, lecz także przy kawiarnianym stoliku, w świetlicy, zakładając pierwsze organizacje emancypacyjne. Wydaje się jednak, że potencjał ten został roztrwoniony. W obrazie manekina, pojawiającym się w wierszach Debory Vogel, zawiera się negatywny sens konsumpcjonizmu wraz z jego reifikującą siłą czyniącą z kobiet lalki, które swoje życie, wolność, podmiotowość wymieniły na materiały, suknie, buciki czy złoto.

*Kobiety na drodze* kończą się rozdziałem stawiającym nie mniej istotne pytanie: czy lęk przed kobiecością, którym podszyta jest kultura modernizmu, da się przepracować w ten sposób, by uczynić go również punktem wyjścia emancypacji mężczyzn? Z jednej strony bowiem, „człowiek publiczny”, a wraz z nim cała sfera publiczna w dobie nowoczesności przeżywa silny kryzys – emancypacja kobiet w znacznym stopniu przyczyniła się do jego pogłębienia. Z drugiej zaś – sami mężczyźni zaczynają odczuwać emocjonalne i polityczne konsekwencje odcięcia ich od sfery prywatnej. Wyobcowani w domach, niekoniecznie uciekają w działalność polityczną – coraz częściej po prostu uciekają, szukając swojej drogi wyjścia poza świat binarnych opozycji. Obecną w książce Bogusława Kuczyńskiego rezygnację z wszelkich instytucjonalnych czy społecznie ustabilizowanych form budowania relacji między kobietą a mężczyzną Agnieszka Dauksza nazywa zgodą na istnienie w „kalekiej dwój-jedni”. Doświadczenie to – tak różne od modernistycznego mitu androgyne – utrwalone w literaturze nowoczesnej, miałyby odzwierciedlać pragnienie ruchu, wolności i niezależności podmiotu uwikłanego (bez względu na płeć) w ciągłą walkę z ograniczeniami patriarchalnej kultury.

W zasadzie trudno nie zgodzić się z uniwersalizującą kobiece doświadczenie przestrzeni tezą autorki, która w zakończeniu dokonuje swoistego przejścia od mówienia o „kobietach na drodze” do mówienia o „ludziach na drodze”. Można oczywiście polemizować ze sposobem interpretacji samego pojęcia emancypacji (jeśli owa „emancypacja płci” polega u Kuczyńskiego jedynie na wymuszonej przez zachowanie mężczyzny rezygnacji kobiet z budowania mniej lub bardziej trwałego związku), mnie jednak w trakcie lektury książki Agnieszki Daukszy nasuwały się częściej pytania natury metodologicznej. Jaka jest różnica między uprawianymi w Polsce studiami kulturowymi (czy raczej antropologią literatury) a kulturową historią literatury? W jakim stopniu pojęcia odwołujące się do konkretnie umiejscowionych w czasie i przestrzeni

zjawisk społecznych możemy stosować później jako narzędzia do interpretacji fenomenów dziejących się gdzieś indziej i kiedy indziej? Czy możemy objaśniać przemiany zachodzące w przestrzeni polskiej sfery publicznej i prywatnej oraz literaturze kobiet przez nieustanne odniesienia do kontekstu kultury czy „mentalności wiktoriańskiej”, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę różnicę między anglosaskim modelem pasywnej kobiecości a silnie zakorzenionym w polskiej tradycji obrazem aktywnej szlachcianki (pisała o tym m.in. Anna Nasiłowska w książce *Dziedzictwo Zofii. Szlacheckie wzorce obyczajowe w prozie kobiet XX wieku*)? Czy przekona nas wówczas zacytowane stwierdzenie Giddensa: „[...] pokolenie kobiet w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku nie mogło czerpać ze wzoru swych matek, pasywnych, pogodzonych ze stagnacją codzienności, częstokroć wprost uwięzionych pośród domowych wnętrz”? (s. 63) Tym bardziej, gdy kilka stron dalej czytamy fragmenty wspomnień z podróży Łucji Rautenstrauchowej z lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku...

Nie mam zamiaru wytykać nieścisłości w wywodzie autorki, pytam jedynie o to, do jakiego stopnia będziemy w stanie zrozumieć sens przemian emancypacyjnych w Polsce, odwołując się nie do źródeł historycznych, lecz do zachodnioeuropejskich (czy amerykańskich) opracowań kulturoznawczych? Te wątpliwości, które pojawiają się na marginesach *Kobiet na drodze*, nie przeszkadzają jednak w tym, by widzieć książkę Agnieszki Daukszy jako pozycję wartościową i inspirującą do dalszych badań nad płcią modernizmu.



## Noty o autorach

**Inga Iwasiów**, prof. zw. dr hab., pracuje w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Szczecińskim. Opublikowała między innymi *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda* (Szczecin 2000) i *Gender dla średnio zaawansowanych* (Warszawa 2004, wyd. II poprawione Warszawa 2008).

**Maria Głowacka**, absolwentka medioznawstwa na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademii „Artes Liberales” w Warszawie, doktorantka Uniwersytetu Szczecińskiego.

**Dorota Kozicka**, dr hab., pracuje w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Autorka książek *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży* (Kraków 2003) i *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce* (Kraków 2013).

**Tomasz Z. Majkowski**, dr, adiunkt Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ. Autor książki *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku* (Kraków 2013).

**Michał Sowiński**, doktorant na Wydziale Polonistyki UJ. Autor monografii *Strategie reprezentacji rzeczywistości w prozie Magdaleny Tulli* (Kraków 2013). Przygotowuje rozprawę doktorską o związkach literatury i ekonomii.

**Monika Świerkosz**, dr, na Wydziale Polonistyki UJ obroniła pracę doktorską poświęconą przemianom w obszarze feministycznego dyskursu przeszłości oraz ich wpływom na recepcję pisarstwa kobiet.

**Katarzyna Trzeciak**, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Autorka książki *Figury podmiotowości, figury pisania w wybranych nowelach Stefana Grabińskiego* (Przemyśl 2012). Przygotowuje rozprawę doktorską o metaforze rzeźby w literaturze oraz filozofii XIX i XX wieku.

**Andrzej Zawadzki**, dr hab., pracuje w Katedrze Antropologii Literatury oraz Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ. Autor książek *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku* (Kraków 2001) oraz *Literatura a myśl słaba* (Kraków 2009).