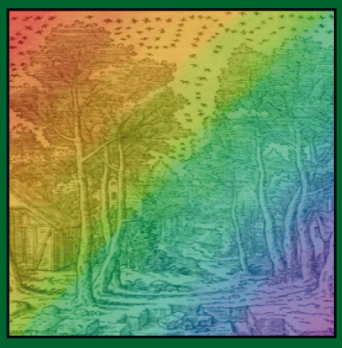
ISSN 2544-3186

Theory | Literature | Culture

ER(R)GO

49 (2/2024)

Teoria | Literatura | Kultura



queerowa ruralność
queer rurality

queerowa poetyka / queer poetics

ruralność nieheteronormatywna / non-heteronormative rurality

biografie i biodramaty / biographies and biodramas

wieś (nie)wesoła / (un)joyful village

queerowanie przestrzeni / queering space

ciała (nie)pełnosprawne / (dis)abled bodies

schronienia i podróże / havens and travels

Wojciech Drąg • Anita Jarzyna • Karina Jarzyńska • Karolina Kolenda
Michał Kłosiński • Robert Kusek • Ewa A. Łukaszyk • Alison Oram
Magdalena Podsiadło-Kwiecień • Anna Sobiecka • Magdalena Stoch
Wojciech Szymański • Łukasz Świercz

Theory | Literature | Culture

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr/No. 49 (2/2024)

redakcja gościnna/guest editors
Robert Kusek & Wojciech Szymański

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Wojciech Kalaga
Redaktor naczelny/Editor-in-Chief

Redakcja / Editorial Team

Zastępcy redaktora naczelnego / Vice Editors-in-Chief: Paweł Jędrzejko, Marzena Kubisz
Sekretarz redakcji / Editorial Secretary: Marcin Mazurek
Członkowie redakcji / Issue Editors: Anna Kisiel, Michał Kisiel

Redaktorzy numeru / Issue Editors

Marzena Kubisz i Marcin Mazurek

Rada naukowa / Academic Board

Fernando Andacht (Ottawa), Ian Buchanan (Wollongong), Jean-Claude Dupas (Lille),
Piotr Fast (Katowice), Ryszard Nycz (Kraków),
Giorgio Mariani (Rome), Libor Martinek (Opava–Wrocław),
John Matteson (New York), Floyd Merrell (Purdue),
Edward Możejko (Edmonton), Tadeusz Rachwał (Warszawa),
Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen), Katarzyna Rosner (Warszawa),
Horst Ruthof (Murdoch), Bożena Shallcross (Chicago), Tadeusz Sławek (Katowice),
Andrzej Szahaj (Toruń), Lech Witkowski (Słupsk)

W naszej wdzięcznej pamięci pozostają następujący Członkowie Rady naukowej
The following departed Members of the Academic Board remain in our grateful memory:

Zygmunt Bauman (Leeds), Erazm Kuźma (Szczecin),
Emanuel Prower (Katowice), Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź), Leonard Neuger (Kraków),
Alicja Helman (Kraków)

Opracowanie wydawnicze / Production and DTP

Redaktor wydania / Production Editor: Gabriela Marszołek-Kalaga
Korektor / Copyeditor: Joanna Zwierzyńska
Skład i łamanie / Layout Editor: Ireneusz Olsza

Niniejsza publikacja finansowana jest przez Uniwersytet Śląski w Katowicach
The present publication is financed by the University of Silesia in Katowice, Poland

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z identyfikatorem ISSN 1508-6305. Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna.

This journal was formerly published in print with the following identifier: ISSN 1508-6305. The primary referential version of the journal is its electronic (online) version.

ISSN 2544-3186
doi: https://doi.org/10.31261/errgo.2024.49

(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

spis treści / table of contents

5 wstęp / editorial

Wojciech Kalaga — Er(r)go ..... 5 / 7

9 eseje – szkice – rozprawy / studies and essays

Alison Oram — Primroses, Preservation and Neo-paganism: Queer Connections to the English Countryside 11

Robert Kusek — We Belong Here: Queer Rurality and the (Eco)Poetics of New Nature Writing (Mike Parker, Luke Turner, Amanda Thomson) 31

Wojciech Szymański — Queerowe arkadie, neoarkadie i antyarkadie. Współczesna sztuka queerowa i nieheteronormatywna ruralność 53

Karolina Kolenda — Out of Place and Out of Time: Queering the Polish Countryside in the Work of Adam Łucki 79

Magdalena Podsiadło-Kwiecień — Queerowanie prowincji w polskim kinie najnowszym 97

117 biografie – świadectwa – konteksty / biographies – testimonies – contexts

Ewa A. Łukaszyk — Queer Austringers. Helen Macdonald Reads T. H. White 119

Wojciech Drąg — "Hurry-hurry to Vermont!": Joe Brainard's Rural Refuge 137

Anna Sobiecka — Queerowy biodramat. Bajka dla dorosłych *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* 155

Magdalena Stoch — Trauma, queerowanie tożsamości i naturalistyczny obraz wsi w debiutanckiej powieści M.L. Rijnevelda *Niepokój przychodzi o zmierzchu* 171

191 varia – kontynuacje – antycypacje / varia – follow-ups – anticipations

Karina Jarzyńska — Sojusznicy z oblężonych miast. Zbigniew Herbert, Stephen Watson i poezja w społeczeństwie posttotalitarnym 193

Michał Kłosiński — Biopolitical Markers in Digital Games: Life/Health Interfaces 211

Anita Jarzyna — Normy nieludzkiej niepełnosprawności. Przypadek wierszy Anny Augustyniak 231

Łukasz Świercz — Wolny w Buchenwaldzie. Ślady Sartre'owskiej fenomenologii egzystencjalnej w *Wielkiej podróży* Jorge Semprúna 249

267 streszczenia w języku polskim / summaries in polish

273 informacje dla autorów / info for contributors

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.17948

…*a queer question*: miasto czy wieś, wieś czy miasto? WIEŚ! A więc zwrot wiejski lub, jeśli ktoś woli, ruralny w *queer studies*. Miejsko-wiejskie biografie, przemieszczenia, obawy, wątpliwości i zachwyty. Z dżungli miejskiej do zielonych lasów, gdzie łatwiej wymknąć się heteronormatywnej przemocy. A tam spokój wiejskiej natury, queerowe arkadie, neoarkadie i antyarkadie, utopie, dystopie (!) i heterotopie, ruralne refugia, bliskość kompanii dusz pokrewnych, męskich, kobiecych i trzeciopłciowych; queer wstępuje do rajskiego ogrodu.

Pośród ważkich roztrząsań, dociekań, pytań i wniosków natknąć się można na intrygujące wydarzenia i przygody. Wiedźma uczestniczy w sabatowym przyjęciu, po czym spotyka samego Szatana, protagonista odziany w historyczne stroje i peruki rozrzuca nawóz, matka nakrywa dziewczynkę na masturbacji przy użyciu misia, procesy sądowe toczą się przeciwko sodomitom, Hitler zaś ożywa w myślach Budrysówki. Jakby tego było mało, akty seksualne odbywają się pod gołym niebem, chłopak biega wśród kukurydzy i nawołuje księdza małpimi odgłosami, ojciec aplikuje córce lewatywy z mydła, a ta wbija w swój brzuch pinezkę. Pewna stara panna z klasy średniej ucieka z miasta, podmiotka kreuje się na dziecięcą ofiarę typowej socjalizacji do zjadania mięsa i wykorzystuje swojego pudla, a jeden taki tom poezji nie chce wchodzić w dialog ze zwierzętami. Dają też o sobie znać osławione osobistości: Herman Göring ofiarowuje brytyjskim sokolnikom statuetkę Übermenscha, a Brainard maluje homara przez bite jedenaście godzin oraz ma erekcję, która nie chce zaniknąć. W tyle nie pozostają dwie poetki: Konopnicka wychodzi z szafy i wypowiada autoekspresyjny queerowy manifest, natomiast Augustyniak protestuje przeciwko zabijaniu zwierząt, ale żywi się ich cierpieniem i zaspokaja narcystyczne pragnienia atencji.

Czytelnik zmęczony akcją znajdzie też kilka uspokajających, choć bez wątpienia niebanalnych spostrzeżeń: penetracja przez innego nie zawsze oznacza natychmiastową śmierć, różnica między człowiekiem a zwierzęciem ma charakter arbitralny, pisarze i miasta potrzebują się nawzajem, wygląd stanowi oręż w walce kobiety o niezależność, mleczne krowy zajmują w hierarchii stworzeń miejsce szczególne, mimo iż w postawę antropocentryczną wpisany jest ableizm, zaś w perspektywie ableistycznej wszystkie zwierzęta są niepełnosprawne. Jest też nutka nostalgiczna: cnota pozostaje partnerką nieatrakcyjną. Na pocieszenie: po wrzuceniu kilku dodatkowych monet dostaje się nowe życie.

Podobnie jak w poprzednich, tak i w tym numerze nie zabraknie godnych uwagi indywiduów, fenomenów, kuriozów i zwykłych faktów. Pojawiają się nie tylko

osoby artystyczne, lecz też artyści i artystki oraz półnadzy i wyraźnie monumentalizowani modele. Obok nich queerowa bohema, chłopięce kobiety z klasy wyższej i naturalnie para wyemancypowanych i wyzwolonych lesbijek. Prawdziwa sielanka, gdyby nie masy bezmyślnych i morderczych chłopów, mroczne, okrutne i perwersyjne dzieci, pogrążony w smutku i sfrustrowany kobiecy podmiot oraz transgatunkowa społeczność zjadaczy mięsa. Za to w tle pogodny raczej nastrój: zakochany młody historyk, dziki, samorzeczniczka i znachorki, homoseksualne pikiety, wiedze tubylcze, queerowo-ludowy sojusz, chart śpiący na zielonej sofie, relacja między wykształconym mężczyzną a krzepkim parobkiem, chodzenie po wodzie, meandry labiryntycznej pamięci, godowe krzyki Szczepana, nieporadne usiłowania podmiotki, mycie nóg, dom w stanie surowym, nawoływania w polu kukurydzy, pogańskie totemy, spojrzenie trzeciego i – co szczególnie warte podkreślenia – fundamentalny fundament. Nie bądźmy jednak zbyt spokojni; tu i ówdzie atmosfera znów gęstnieje: przyduszanie siostry i przytulanie próbówek ze spermą byków, biograficzne śledztwo, obsesyjne wizje kobiet z penisami, pobrzydzenie rzeczywistości, zakłamanie rzeźnickiej nomenklatury, studiowanie barwy i gęstości moczu, sadystyczna homoseksualność, niewypowiadalne pożądanie, demonizowanie miasta, pornografizacja cierpienia.

Queer mówiąc: wsi spokojna, wsi wesoła.

Wojciech Kalaga
https://orcid.org/0000-0003-4874-9734

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.17948

CC BY SA

…*a queer question*: a city or a village, a village or a city? VILLAGE! And so the villatic, or, should anyone prefer, the rural turn in *queer studies*. Urban-rural biographies, transpositions, anxieties, doubts, and exultations. From the urban jungle to the green forests, a convenient getaway from the heteronormative oppression. And there we find the calm of rural nature, queer arcadias, neo-arcadias and anti-arcadias, utopias, dystopias (!) and heterotopias, rural refugia, the company of kindred spirits, masculine, feminine and third-gender: queer enters the garden of Eden.

In the midst of weighty discussions, inquiries, questions and conclusions, one comes across intriguing events and adventures. A witch attends a Sabbath party and later meets Satan himself, the protagonist, dressed in a variety of historical attires and wearing wigs, spreads manure, a mother catches a girl red-handed masturbating with a teddy bear, lawsuits are conducted against sodomites, and Hitler comes to life in the thoughts of a girl wearing a duffel coat. As if that's not enough, sexual acts take place in the open air, a boy runs in the cornfield and calls the priest with monkey noises, a father applies soap enemas to his daughter who sticks a pin in her stomach. Some old middle-class spinster escapes the city, a female persona projects her own image of a child victim of typical meat-eating socialization and uses her poodle, and some poetry book refuses to engage in a dialogue with animals. Renown figures also come into play: a statuette of an Übermensch had been offered to British falconers by Hermann Göring, Brainard is painting a lobster for eleven hours solid and has a hard-on that wouldn't go away. Two poetesses are not falling behind either: Konopnicka comes out of a closet and proclaims a self-expressive queer manifesto, while Augustyniak protests against the killing of animals but feeds on their suffering and satisfies her narcissistic craving for attention.

The action-weary reader will also find some reassuring, thought undoubtedly non-trivial insights: penetration by the other does not always mean immediate death, the difference between a human being and an animal is arbitrary in nature, writers and cities need one another, appearance becomes a weapon in a woman's struggle for independence, milk cows occupy a special place in the hierarchy of creatures even though ableism is inscribed in the anthropocentric stance, and from the ableist perspective all animals are disabled. There also appears a nostalgic note: virginity remains an unattractive partner. But there is a consolation: you gain new life if you insert additional coins.

As in the previous issues, in this one, too, we are not short of noteworthy individuals, phenomena, curiosities and ordinary facts. There appear not only artsy personages, but also male and female artists, and half-naked and clearly monumentalised models. Alongside them, queer bohemia, upper-class boyish women and, obviously, a pair of emancipated and liberated lesbians. A true idyll, if not for the masses of mindless and murderous peasants, sinister, cruel and perverted children, the bereaved and frustrated female subject, and the trans-species community of meat eaters. For a change, the background mood seems rather cheerful: a young historian in love, wild boars, a female self-advocate and medicine women, homosexual pickets, indigenous knowledges, a queer-folk alliance, the whippet asleep on a green sofa, the relationship between an educated man and a sturdy farmhand, walking on water, meanders of labyrinthine memory, Szczepan's mating calls, a female persona's clumsy endeavours, washing feet, a house in a shell state, calls in a cornfield, pagan totems, the look of the third, and – particularly noteworthy – a foundational foundation. Let us not get too relaxed though; here and there the atmosphere thickens again: choking one's sister and cuddling test tubes with bull sperm, a biographical investigation, obsessive visions of women with penises, uglifying reality, mendacity of butchery nomenclature, studying the colour and density of urine, sadistic homosexuality, inexpressible desire, demonising the city, pornographisation of suffering.

Queerly speaking: peaceful village, joyful village.

Wojciech Kalaga
https://orcid.org/0000-0003-4874-9734

Translated by Marcin Mazurek

eseje | szkice | rozprawy

ER(R)GO

studies and essays

Alison Oram
Institute of Historical Research
School of Advanced Study
University of London
https://orcid.org/0009-0007-3660-0023

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.16474

Primroses, Preservation and Neo-paganism: Queer Connections to the English Countryside

Abstract: This article examines some elements of queer rural life in England between the late nineteenth and late twentieth centuries. It discusses a selection of queer people who had a profound relationship to the English countryside and considers how they established their personal lives in rural contexts and how far their significant interactions with rural England might be said to be queer. Taken together, their lives and work illustrate three themes that will encourage further debate among historians of the queer rural: the creation of queer home in the countryside; a desire for the preservation of nature, the landscape and rural life; and an 'alternative' spiritual connection to nature and the rural.

Keywords: queer, rural, preservation, spirituality, queer domesticity, queer households, England

The composer Elizabeth Lutyens wrote of her visits during the 1920s to New Bells Farm, owned by her cousin, Eve Balfour:

> I loved the life there, free and unconventional and dominated by the warm strength of Eve's personality. She had an Egyptian face of great strength and charm, with cropped hair and masculine manners, in spite of a feminine heart. She would stride about the farm pipe in mouth and in trousers. […] Farm girls and other friends lived around in pretty cottages, all gathering in the big main dining room for meals.[1]

Lutyens was so enchanted that she built her own cabin on the farm, as a bolthole from London. This is all apparently very rural and rather queer. But does the queerness reside in Balfour's appearance and sense of self, or in her activities in the countryside? And how 'rural' is this place, if for Lutyens it is a feasible weekend

1. Quoted in Rose Collis, "Eve Balfour: 'The Compost Queen,'" in Rose Collis, *Portraits to the Wall: Historic Lesbian Lives Unveiled* (London: Cassell, 1994), 144.

retreat from London? This article sets out to examine what the queer rural might encompass in English queer history between the late nineteenth and late twentieth centuries, and where we might take it in what is, so far, a surprisingly sparse field.

Historians have been much slower off the starting blocks than their counterparts in geography in examining queer rural England. The main theme thus far has been how the countryside has served as a place of escape and of radical possibility for (implicitly urban) queer people.[2] Edward Carpenter's experiment in collective living is usually cited as the foundational example. Carpenter, the godfather of lesbian and gay rights in Britain, built his home at Millthorpe in Derbyshire in 1883 to live in harmony with nature, growing food in a market garden. He shared it initially with his friends, the working-class Fearneyhough family, and from the 1890s lived there openly with his partner George Merrill, at a time when male homosexual acts were illegal. Their home became a refuge and place of pilgrimage for other radicals and queer friends.[3] The natural world of the countryside seemed to offer space for gay men to reclaim their sexuality away from the danger-filled surveillance of "unnatural" practices in the city. For example, Parson's Pleasure, the long-standing and queerly all-male swimming spot, set in a secluded area on the liminal edge of Oxford, suggests this movement from urban to rural. However class, race and ethnicity are also in play in queer people's relationship to place, and another recent essay points to the ambivalent and confronting relationship that Black people have had to the English countryside over the twentieth century.[4] In the late twentieth century, groups of lesbians created rural ways of living with nature and away from patriarchy. Women's Land was established in Wales, and the migration of lesbians from London and Manchester to the West Yorkshire towns of Todmorden and Hebden Bridge from the 1970s and 1980s to build a radical and semi-rural community is well documented.[5]

---

2. For a discussion of place in UK queer histories, see Matt Cook and Alison Oram, "Introduction," in *Locating Queer Histories: Places and Traces across the UK*, ed. Justin Bengry, Matt Cook, and Alison Oram (London: Bloomsbury, 2023). For a summary of rural queer histories, see Matt Cook, "Queer Cities, Suburbs and Countryside," in *The Oxford Handbook of LGBTQ History*, ed. Dominic Janes and Howard Chiang (Oxford: Oxford University Press, forthcoming 2025).

3. Sheila Rowbotham, *Edward Carpenter: A Life of Liberty and Love* (London: Verso, 2008).

4. George Townsend, "A Queer History of Parson's Pleasure, Oxford" and Caroline Bressey and Gemma Romain, "Tracing Queer Black Spaces in Interwar Britain," both in *Locating Queer Histories*.

5. Lesbian migration to West Yorkshire has been discussed by geographers; e.g.: Darren P. Smith and Louise Holt, "Lesbian Migrants in the Gentrified Valley and 'Other' Geographies of Rural Gentrification," *Journal of Rural Studies* 21 (2005), 313–322. Most recently the history and politics of the area has been examined by Victoria Golding, "We Weren't Asking Permission to Be Lesbians Here": Sexuality, Space and Community in the Upper Calder Valley 1981–1999, PhD thesis, University of Sussex (2022). As yet there is no published work on Women's Lands in the UK.

This article deals with a period – roughly from the 1870s to the 1970s – before the rise of self-conscious lesbian and gay movements which promoted an ethos of "back to nature." I will show that there was considerable leeway, at least for middle- and upper-class queer people, to be deeply involved in country life, and to be accepted as part of "normal" rural communities rather than standing out as particularly strange.[6] Their creative enterprises and ideas prefigured many late modern LGBTQ political and cultural concerns.

The Particularities of the English

The definitions and experiences of the "rural" in England – geographically, socially and culturally – are somewhat indeterminate and malleable; queer, even. England and Wales ceased to have a majority rural population by 1851, and by 1900 around 80% of people lived in towns or cities.[7] The countryside in England is mostly densely cultivated: agricultural areas such as East Anglia, the Yorkshire Dales, or the market gardens of Kent, were very closely tied economically to nearby market towns, to regional cities and to the capital. City dwellers of all classes have used the English countryside as a resource for relaxation and pleasure: the aristocracy, whose wealth historically derived from their lands, but who spent "the season" in London; the middle classes who might own or aspire to a place in the countryside; and working-class people taking day trips to walk on the downs near London or the hills outside Manchester or Leeds. Queer folk contributed to this constant traffic between urban and rural, to live, stay, work or make other use of the countryside.

Socially, rural life was closely ordered by class status (as it was in the rest of the nation). Class affected people's interactions in everyday life, how their households were perceived and how their activities were judged. For much of the twentieth century, class position could be more pertinent than sexuality or gender, income or occupation in influencing the shape of queer people's lives in the countryside. English eccentricity and artistic bohemianism might also come into play, enabling or obscuring queer lives. Unusual or odd behaviour, such as same-sex partnerships or cross-gendered appearance, could be positively tolerated as simply unconventional or curious, even producing cultural stereotypes, such as the two tweedy ladies running a village teashop. Class status, artistic licence and the ideal of the country retreat worked together in facilitating artists' colonies across rural

6. Robyn Wiegman and Elizabeth A. Wilson, "Introduction: Antinormativity's Queer Conventions," *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 26, no. 1 (2015), 1–25.

7. The proportion depends on the definition of urban and rural used.

England, the Bloomsbury Group's Sussex farmhouse, Charleston, being the best known queer example.

In England, the "rural," the "countryside" and "nature" are not just places and landscapes outside cities, but are freighted with significant cultural meanings. The long pastoral tradition in English literature is well documented, and the search for truth or spiritual uplift in nature enjoyed a revival in the late nineteenth century. After decades of industrial development, the countryside was seen as the repository of the pure and unpolluted, of goodness, even of national identity. This conception of the rural as an antidote to urban problems, squalor and busyness was highly romanticised by artists, writers and social reformers. Our historic queer forerunners were certainly not immune from this vision of the countryside, as the bucolic tone of my opening quote illustrates.[8]

In the remainder of this article I discuss a selection of middle- and upper-class queer women who had a profound relationship to the English countryside, both as a refuge and as a vocation. I consider how they established their personal lives in rural contexts and how far their significant interactions with rural England might be said to be queer. I shall discuss in turn Victorian social reformer Octavia Hill, the twentieth century author Sylvia Townsend Warner, organic farmer Lady Eve Balfour and finally Marie Hartley and her good companions, who together wrote dozens of books on the customs of agricultural Yorkshire. These queer people had widely differing perspectives on the countryside, the landscape, agriculture and everyday rural life. Their lives and work coalesce around three themes: the creation of queer home in the countryside; a desire for the preservation of nature, the landscape and rural life; and an 'alternative' spiritual connection to the natural environment.

Creating Queer Family in the Countryside

Various threads connect the queer rural households I go on to discuss. First, the couples and groups sit on a spectrum of anti-urbanism, from a pronounced antipathy to the city to a marked preference for the countryside. Octavia Hill moved between London and her rural home; the others had their permanent homes in the countryside. A second thread is the rural acceptance of same-sex couples, whether as a consequence of class privilege, their position as 'bohemian' writers or artists, or their commitment to agricultural rural England. Thirdly,

8. See Jan Marsh, *Back to the Land: The Pastoral Impulse in England, from 1880 to 1914* (London: Quartet Books, 1982). Raymond Williams, *The Country and the City* (London: Chatto and Windus, 1973). For the queer pastoral, see David Bell and Gill Valentine, "Queer Country: Rural Lesbian and Gay Lives," *Journal of Rural Studies* 11, no. 2 (1995), 113–115.

the rural context (cheaper and larger properties, for example) might enable the intentional setting up of queer family-households of couples and friends.

Co-founder of the National Trust in 1895 and advocate for open spaces, Victorian social reformer Octavia Hill had her main home with her mother and sisters in London where she spent her working life. She was finally able to live part-time in the countryside when her life partner Harriot Yorke built a house at Crockham, in Kent in 1884. By this time Hill (1838–1912) was a public figure, well-known for developing new systems of housing management in urban slums. Hill's story not only takes us to the "back to the land" movement of late nineteenth-century Britain but also connects us to particular forms of Victorian queerness.

Hill's personal life was women-centred. In her early 20s, Hill had had an intense attachment to Sophia Jex-Blake (a pioneer woman doctor), and they combined their households to live together for a short period of time, a domestic arrangement that finished unhappily.[9] When she was almost forty, Hill was very briefly engaged to be married, then soon after, in 1877, she experienced a nervous breakdown from overwork. In the words of an early biographer:

> Miss Yorke, who now came forward to give her sympathy and help, became one of the most important figures in the remaining years of Octavia's life; and by her persistent devotion to her comfort and active help in her work, did much to encourage her to new efforts.[10]

Yorke (1842–1930) accompanied Hill on three years of long trips to Italy and Greece to recover her health, from which Hill wrote appreciatively to her mother: "I rest much more on Miss Yorke's quiet, strong, wise help. There is something so sterling in her," and to her sister that she "makes every place at once like home."[11] The two women lived together for the following thirty-five years, until Hill's death, forming a female marriage, a partnership which, as Martha Vicinus and Sharon Marcus have both argued, was socially recognised in Victorian society.[12]

Yorke's house, "Larksfield" in Crockham was a haven for Hill, a place to relax after her demanding work in London. Larksfield became the centre from which the two women explored the Kent countryside, and worked to protect it alongside their national-level campaigning, buying up parcels of land to preserve the

9. E. Moberly Bell, *Octavia Hill: A Biography* (London: Constable, 1942), 52–63.

10. *Life of Octavia Hill: As Told in her Letters*, ed. C. Edmund Maurice (London: Macmillan, 1913), 355.

11. To her mother, 4 Feb. 1878, in *Life of Octavia Hill*, 357. To Miranda, 5 Aug. 1878, in *Life of Octavia Hill*, 368–369.

12. Martha Vicinus, *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778–1928* (Chicago: Chicago University Press, 2004). Sharon Marcus, *Between Women: Friendship, Desire and Marriage in Victorian England* (Princeton: Princeton University Press, 2007), chaps. 1 and 5.

views over the Weald.[13] Hill loved this spot: "[flowers] are set in great spaces of the loveliest tall grass and sorrel, every colour from emerald green thro' gold and silver and grey and orange, to deep crimson and russet brown, graduating into one another, and glowing as the wind bends the tufts of grass […]."[14] Hill's family household in London included her mother, sisters, Yorke and two further women friends; "fellow workers." When they were financially obliged to downsize in 1890, Hill's sister Miranda wrote: "It would be a great sorrow to part with them; so we are thankful to get a house large enough for us all."[15] Women-focussed queer domesticity was clearly possible in the city, and Hill's work held her to London for much of the time. But Hill and Yorke are buried in Crockham churchyard, together with Miranda Hill, next to a gravestone that preserves the significance of Hill's love relationships with women, her intimate friend and her sister.

Sylvia Townsend Warner, one of Britain's most brilliant twentieth-century writers, more decisively turned her back on the city. As a young woman, Warner (1893–1978) was able to enjoy an independent (though impoverished) life in London, working as a musicologist while starting to write novels, poetry and short stories. From the intellectual upper middle-class, she was well-connected in London arts circles, and at home at literary parties.[16] In 1922 Warner visited the Essex coastal marshes, a landscape that enraptured her. She became, at the age of 28, "properly her own person, having been until then 'the creature of whoever I was with.'"[17] She also spent time in the Dorset village of Chaldon Herring, as did growing numbers of other writers and their friends, gradually turning the village into an artists' colony.[18] Rural life inspired *Lolly Willowes* (1926), Warner's first published novel which was a great success. Its eponymous heroine, a put-upon middle-class spinster, escapes the city to find freedom in village life and its occult sub-culture.

Warner's strong connection to the rural was cemented by her love affair with poet Valentine Ackland (1906–1969). Tall and attractive, Ackland had had affairs with women and men, was briefly married, and enjoyed wearing masculine clothing. In 1930, while staying in the Chaldon cottage Warner had rented, they began a passionate and lifelong partnership. Warner was by then tired of the London parties and networks she had engaged in at the crest of her fame, and Ackland had never been enamoured of the city.[19] The couple were drawn to rural places

13. Matthew Kelly, *The Women who Saved the English Countryside* (New Haven: Yale University Press, 2022), 11–77.

14. Letter to her mother, 23 June, 1889, in *Life of Octavia Hill*, 495.

15. Miranda to Mrs Durrant, 12 Nov. 1890, in *Life of Octavia Hill*, 515.

16. Claire Harman, *Sylvia Townsend Warner: A Biography* (London: Minerva, 1991).

17. Harman, *Townsend Warner*, 53 and 51–53.

18. Harman, *Townsend Warner*, 47–50.

19. Harman, *Townsend Warner*.

because they loved them; Dorset was not a hideaway. They did not disguise or dissemble their same-sex love affair. "In Chaldon, Sylvia and Valentine behaved so shamelessly that the village became rather prim and unnoticing […]."[20] Their cleaner found them in bed together and "cried out cheerfully, 'Twins!'"; when the oil man saw them kissing he "averted his gaze."[21] The villagers had become used to the strange ways of their new residents and their urban visitors. In 1937, the couple found a more comfortable house on the edge of Maiden Newton, a few miles away, where they lived for the rest of their lives. Their new home was on the river. "This place is most beautiful […]. The river is an incessant pleasure, and is always handing us small nosegays of beauty or entertainment. The latest nosegay is a posy of three young water-rats who have just learned to swim […]."[22]

Even more viscerally enmeshed in the land and countryside, Lady Eve Balfour (1898–1990) was a pioneer of the organic farming movement, founder in 1946 of the Soil Association, and head of an expansive queer farming household. The fourth daughter of an aristocratic Scottish family, Balfour loved the outdoor life and decided as a child to become a farmer. Though Conservative in politics (one uncle was A. J. Balfour, Conservative Prime Minister 1902–1905), the Balfour family was progressive on women's suffrage and education and sent her to University College Reading in 1915 to study agriculture. Many years later she told an interviewer: "I've never lived for more than three weeks of my life consecutively in a town, and that was three weeks too much!"[23] In 1919 with her sister Mary, Balfour bought New Bells Farm, at Haughley, near Stowmarket in Suffolk which, with other friends plus paying farm students coming to live there, became a form of alternative community. One longer-term resident, Beryl Hearden, nicknamed Beb, was Balfour's business (and possibly romantic) partner for several years and life-long friend. Historian Erin Gill writes:

> In addition to the sisters' retired nanny, farmworkers and their families – some of whom lived in tied cottages – New Bells was also home to a gaggle of young women and men who participated in farm work and who, collectively, created a lively, slightly bohemian and modern atmosphere. An example was the practice of sharing clothes.[24]

20. Harman, *Townsend Warner*, 109–110.
21. Harman, *Townsend Warner*, 110.
22. Harman, *Townsend Warner*, 167.
23. Archive clip played on BBC Radio 4, "Woman's Hour," 5 January 2015.
24. Erin Gill, "Lady Eve Balfour and the British Organic Food and Farming Movement," PhD thesis, Aberystwyth University (2010), 42. For Balfour's life also see John Martin, "Balfour, Lady Evelyn Barbara [Eve] (1898–1990)," *Oxford Dictionary of National Biography*, published online, 3 January 2008.

Leaving their clothes in a heap on the floor, the early risers picked out whatever they fancied. Balfour and Beb habitually wore trousers or breeches. It was not particularly unusual for a woman to become a working farmer in the early twentieth century. Agriculture was becoming a popular new profession for middle- and upper-class women, especially after the First World War, though most chose horticulture or poultry farming. The active outdoor life was attractive to many young women, especially those queerly rejecting urban conventions of femininity.[25]

Despite hating the city, Balfour was not a complete refusnik of modern life, and her activities as a young woman echo various lesbian themes of the interwar years. Balfour and her sister, Beb and other friends held amateur theatricals at New Bells and formed a jazz band, earning money by playing at local pubs. Like other upper-class boyish women, Balfour gained a pilot's licence, enjoyed sailing, and on the occasions when she and Beb made some money, spent it on motorbikes and fast cars. Around 1926, skilled dairywoman Kathleen Carnley came to live at New Bells and became Balfour's life partner.[26]

The New Bells women were interested in unorthodox lifestyles – in vegetarianism, in the benefits of sleeping outdoors, and in dress reform (which favoured woollen clothing over cotton). Their interwar household constituted a queer extended family, but it also has affinities with traditional farm households, which would include family members, domestic servants, and often provide meals for the farm workers. The youthful, mostly female group at New Bells had friendly relations with their rural neighbours. Nicola Verdon found that women frequently farmed in same-sex partnerships in interwar England and that this aroused little comment or hostility.[27]

Marie Hartley (1905–2006) and her successive companions were always in love with their native countryside, rural Yorkshire, in the north of England. They return us in some respects to Octavia Hill. Like her they cannot easily be described as "lesbian," although "queer" gives us greater leeway to describe their domestic relationships.[28] Marie Hartley, and her partners Ella Pontefract (1896–1945) and then Joan Ingleby (1911–2000), created a formidable writing and illustration enterprise, celebrating their county, its people and its rapidly disappearing customs, agricultural practices and industries in around thirty books between the 1930s and the 1990s.

---

25. Nicola Verdon, "Business and Pleasure: Middle-Class Women's Work and the Professionalization of Farming in England, 1890–1939," *Journal of British Studies* 51, no. 2 (2012), 393–415. Joan K. F. Heggie and Sarah Carter, "Miss Jack May, Lady Farmer in England and Canada," *Women's History Review* 32, no. 3 (2023), 358–388.

26. Gill, "Eve Balfour," 39–45. Also see Collis, "Eve Balfour." This essay by Collis is the first and possibly only discussion of Balfour as a lesbian.

27. Verdon, "Business and Pleasure," 412–413.

28. I am grateful to Jenny Collieson who drew my attention to these women.

Pontefract and Hartley both came from families made prosperous in the Yorkshire woollen industry and met in 1924. Hartley had trained at Leeds College of Art and won a scholarship to the Slade in London, where she and Pontefract spent a year in 1931–1932, sharing a room in Bloomsbury. The two women were not able to live together again for another decade, but from the mid-1920s they travelled around the Yorkshire countryside in their caravan, talking to local people about their work and everyday lives, photographing and drawing everything, to produce a series of books.[29] In 1938 the couple bought a dilapidated cottage high on the hills in Wensleydale, had it renovated by local craftsmen and moved in together in 1941.[30] Although careful to describe her as her book collaborator, it is clear from her memoir of Pontefract, who died young, that Hartley loved her deeply. Two months after Pontefract's death in February 1945, Hartley returned to their cottage.

> The plum tree which we had planted there four years before had never flowered, but now it was covered with sprays of white blossom. The sight was so beautiful and unexpected that I turned to call to Ella "Come and look," only to be brought up suddenly by the realization that she was not there, and that never again would we share the results of our hard work, its successes and its mistakes.[31]

Their friend Joan Ingilby supported Hartley following Pontefract's death and moved into the cottage in 1947, becoming Hartley's second life partner for over fifty years. Together they produced 22 further books.

This article is the first to celebrate the work of the three women as partners and claim them for the historic queer family. They illustrate some of the complexities of English rural life, in which same-sex couples could live together without drawing disapprobation.[32] Although they were artists and writers, Hartley and her companions were certainly not bohemian, and to their neighbours and readers they were clearly proud Yorkshire women, highly respectable and publicly honoured.[33] The women dressed conventionally, in the skirt suits and permed hair typical of their era. Hartley, Pontefract and Ingilby, unlike Hill, were living

---

29. Six in all, starting with: Ella Pontefract, *Swaledale* (London: J. M. Dent and Sons, 1934).

30. Ella Pontefract and Marie Hartley, *Yorkshire Cottage* (London: J. M. Dent and Sons, 1942).

31. Marie Hartley, *Yorkshire Heritage: A Memoir to Ella Pontefract* (London: J. M. Dent and Sons, 1950), 4.

32. Although I can only discuss four examples here, there was a wider queer presence in the English countryside than is often assumed including, for example, the three women, Edy Craig, "Tony" Atwood and "Chris" St John, who lived at Smallhythe in Kent and their local networks.

33. Hartley and Ingilby were awarded MBEs in 1997. Martin Wainwright, "Marie Hartley" (Obituary), *The Guardian*, 17 May 2006. John Howard similarly found that queer men in the

in a period when the concept of lesbianism or female homosexuality was widely understood, often in a derogatory way.[34] Hence, although Hartley and Ingilby (and earlier Pontefract) did everything together, and as their fame spread were happy to be photographed and referred to as a partnership, the outward emphasis was on their working or writing relationship.[35]

The English countryside offered different kinds of freedom to these couples. For some it was as a retreat from the pressures of urban life and work, and possibly from the expectations placed on single middle-class women. For Hill and Hartley, rural living afforded greater privacy for their intimate friendships. But for all of them, the pull of the rural and its natural pleasures was important. Villagers might gossip about them, but same-sex pairs were not necessarily seen as peculiar, even in small communities. All the women I discuss lived openly together. They were often protected by their class position – odd people from the city became "gentry" in the rural hierarchy – and sometimes by their bohemian status as artists or writers, despite gender-nonconforming styles of dress.[36] Larger group households including family members, partners and friends could more easily be accommodated in the countryside, but equally existed in the city, as Hill's capacious Victorian "family of choice" in London demonstrates. Hill's and later Balfour's households displace Edward Carpenter from being the only historic model for lesbian and gay collective living. The challenge of "seeing" same-sex couples for the queer people they were could also be diluted if they lived in larger households of disparate people, of which there were many other rural examples.[37]

The Preservation and Conservation of Rural England

Some of these women shared a drive for the conservation of rural England. They aimed to save nature, to protect the landscape, preserve knowledge of rural traditions and to nurture the fertile soil itself. In their diverse engagements with the countryside they wanted to leave legacies that would benefit their fellow citizens; their impulse to preserve was powerfully connected with feelings of national service and belonging. Hill emphasised that the working-class urban

---

southern USA were tolerated if they fell in line with social expectations of masculinity. John Howard, *Men Like That: A Southern Queer History* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

34. Rebecca Jennings, *Tomboys and Bachelor Girls: A Lesbian History of Post-war Britain* (Manchester: Manchester University Press, 2007).

35. Marie Hartley and Joan Ingilby, *Fifty Years in the Yorkshire Dales* (Otley: Smith Settle, 1995).

36. Further examples include the artist couple Charles Shannon and Charles Ricketts, who had a home in Kent.

37. For example, the couple Cedric Morris and Arthur Lett-Haines at Benton End, Suffolk, who ran an art school there.

families who were tenants of her housing schemes had as much right to open, green spaces and beauty as more affluent city dwellers. In her early campaigns to preserve woodland and fields in London, she helped to save Hampstead Heath from development. She urged middle-class people: "to give £25 or £50 to save a bit of green hilly ground near a city, where fresh winds may blow, and where wild flowers still are found, and where happy people can still walk within reach of their homes […]."[38] In her work as a leader in the "open spaces" movement, which ratcheted up from the 1870s, Hill began to challenge and enter the masculine worlds of public policy and legal work. She was not always successful in saving the green spaces of commons and remaining urban fields, but her considerable influence in late Victorian society contributed significantly to the growth in support for the preservationist cause.

By the 1890s, following concern with how railways and mining were threatening the cherished landscapes of the Lake District, Hill and her friends (notably Robert Hunter) brought together the efforts of existing preservation societies to create the National Trust (today the charity with the largest membership in Britain). Like other independent women of her time, Hill worked towards the public good and social progress. As a single woman, but with the support of her partner Harriot Yorke, she was able to pursue her campaigns in a way that would have been more difficult for a married woman constrained by duties to husband and children.

Balfour similarly initiated and led a new movement – the practical testing out and advocacy of organic farming. For most of the interwar period, Balfour farmed at New Bells Farm in Haughley using conventional methods, but by 1938 she became convinced by the arguments for "biodynamic farming," that is, using organic manures rather than chemical fertilizers. With the help of a neighbour and benefactor, Alice Debenham, she acquired the next door farm and started a practical trial, growing food in one area of land using organic manure and in another area using artificial fertilizers. This became known as the Haughley Experiment. Weekly soil samples were scientifically analysed and showed that the chemical nutrients in the earth varied over the year and were richer in the organic section.[39] While women have historically made a significant contribution to agriculture in England, this was usually as farmers' wives, widows and seasonal farm workers.[40] Balfour's bold move towards organicism with her partner Kathleen Carnley and supporter Alice Debenham was a radical turn in farming practice, instigated and financed by a group of self-assured women outside of heterosexual structures.

38. To Mrs Senior, 3 Aug. 1875, in *Life of Octavia Hill*, 333.
39. Gill, "Eve Balfour."
40. Verdon, "Business and Pleasure."

In 1943 Balfour published *The Living Soil*, a successful book that argued for the benefits of organic farming for nutrition, preventative medicine and sustainable agriculture. "If a nation's health depends on the way its food is grown," she wrote, "then agriculture must be looked upon as one of the health services, in fact the primary health service."[41] Balfour co-founded and became first president of the Soil Association in 1946, which aimed to promote organic agriculture.[42] Despite her considerable efforts, Balfour's message had little purchase on postwar government policy, which encouraged mechanised industrial farming for cheaper food. During the 1950s, as the Soil Association became better known, she made extensive international lecture tours to promote organic farming, to America more than once and to Australia, accompanied by Carnley, her partner of fifty years. By the 1980s, as environmental issues moved up the political agenda, her ideas were taken more seriously. Balfour was a conservationist – she wanted to protect the fertility of the soil through valuing older modes of agricultural practice, because she believed they had more fruitful and beneficial outcomes. Yet as a radical advocate of organic farming she hoped to disrupt orthodox beliefs and looked to the future.

Marie Hartley and her partners also aimed to preserve knowledge of regional countryside traditions and practices. In a period of great popular interest in the landscape and buildings of Britain, their books ran into several editions. These women were not writing sketchy travelogues, however, but meticulous, well researched ethnographies of Yorkshire life. Hartley and Ingilby's *The Old Hand Knitters of the Dales* (1951) together with *Life and Tradition in the Yorkshire Dales* (1968) are usually cited as their outstanding contributions to knowledge of the history of daily life in the county. Ingilby wrote in engaging detail about the crafts, skills and topography of Yorkshire, illustrated by Hartley's line drawings and photographs. They paid attention to women's work such as butter-making, to the layout of farmhouses and cottages, to local skills such as tailoring, to sports and games, and to phrases and terminology used across the county, differing from one dale to the next. Their work was true cultural history, documenting what was rapidly disappearing, for both a popular and scholarly readership.[43] Hartley and her partners also began collecting and rescuing artefacts in their travels across Yorkshire. As well as being ethnographers, artists, forerunners of oral history and etymologists, the three women were also archivists, amassing "a nationally

41. Quoted in Sarah Langford, "Lady Eve Balfour: The Formidable Woman Who Pioneered Organic Farming in Britain," *Country Life*, September 15, 2021.

42. Gill, "Eve Balfour." Martin, "Balfour, Lady Evelyn."

43. Some of their books were well reviewed in scholarly journals – as early as 1954 in the *Economic History Review.*

significant collection," which became the basis of the Dales Countryside Museum in Hawes, Wensleydale from 1979.[44]

In their joint work over seven decades, Hartley, Pontefract and Ingilby were pioneers in agricultural and rural social history, and were significant in the broader postwar movement that began to value material heritage in folk museums. Accomplished historians, they did not romanticise these past ways of life, as perhaps Hill was inclined to idealise nature and the countryside. They understood the hardships of the life of the traditional Dales farmer. One obituary of Hartley notes: "Driven by pride in their county and love of its landscape, the three women were also unsentimental and accurate, demolishing many romantic myths about life in the pretty-looking villages."[45]

All these women were preservationists. Various scholars have observed the queer tendency to look backwards at the past. The collection of antique objects and the preservation and restoration of old buildings have long been associated with male homosexuality.[46] The queer women discussed here sustained their work in the forefront of new kinds of conservation over decades, and on a broad scale. Hill's contemporary, Edward Carpenter, wrote that the mixture of both masculine and feminine traits in Uranians (as he termed people who loved their own sex) meant that Uranian women were often leaders, willing to press boldly and forcefully for difficult causes. These women did not see themselves as outsiders (though their freedom from everyday heterosexual constraints aided their work). On the contrary, they each possessed a strong sense of national and regional belonging. Their efforts to leave a legacy to benefit their fellow citizens itself queers assumptions about how the nation's heritage and history is created and passed on.

"Muck and Magic": Spiritual Connections to the Natural World

The impulse to save elements of the countryside and value the natural world was linked for some of these women with a spiritual perspective. The expression of this varied widely across the spectrum of belief from mainstream Christianity

44. Martin Wainwright, "Hartley, Marie (1905–2006)," *Oxford Dictionary of National Biography*, published online, 7 January 2010.

45. Wainwright, "Marie Hartley" (Obituary).

46. Deborah Cohen, *Household Gods: The British and Their Possessions* (New Haven: Yale University Press, 2006), 160. Matt Cook, *Queer Domesticities: Homosexuality and Home Life in Twentieth-Century London* (London: Palgrave Macmillan, 2014), chaps. 1 and 2. Will Fellows, *A Passion to Preserve: Gay Men as Keepers of Culture* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2004).

towards New Age religions and neo-paganism. By improving the lives of other people, their housing conditions and their access to the countryside, Hill felt she was doing God's work. This drive had begun in the Christian Socialist spiritual circles of her youth, and her keen sense of beauty was shaped by her early training, work and friendship with John Ruskin. Hill (and her fellow activists) had a vision of the countryside and nature as a spiritual and moral good.[47] More radically, Hill believed that poor people were as capable as the rich of appreciating and benefitting from the nurturing qualities of parks, commons and rural places.

Hill had a personal connection with nature that was linked to her intimate relationship with God. In her letters, Hill wrote frequently and lyrically about the spiritual importance of nature and the countryside. Missing her mother, she wrote to her in 1889: "I put some heartsease in my dress, a thing I hardly ever do; but there came into my mind that bit from the Pilgrim's Progress when the shepherd hands it to the pilgrims, and says it grows so well in the Valley of Humility, and comes fresh from the king's hand every day, and that it increases by sharing."[48] Hill often wrote of her trust in God and feelings of nearness to him. Brought up in a Unitarian home, Hill's perception of God within nature may owe its origins to that sect's transcendentalism. Describing the beauties of Larksfield she wrote: "one just steps out of this window and finds oneself on a sort of fraternal nearness with tall grass and stately and lovely flower."[49]

Sylvia Townsend Warner had no personal religious faith, but in her work elaborated a range of mysterious neo-pagan rural worlds. Even her teenage writing demonstrated a pantheistic quality.[50] Her seemingly light-hearted first novel, *Lolly Willowes* (1926), explored the parallel supernatural structures that exist a hair's breath away from superficially ordered village life. After living as a helpful maiden aunt for many years in London, Lolly (or Laura as she reclaims her name) suddenly takes herself off to live in a decidedly odd country village. Here she gradually discovers that her neighbours are signed up to a pagan cult and realises she was always destined to join them. She becomes a witch, attends a Sabbath party and later meets Satan himself (in the form of a gamekeeper). *Lolly Willowes* has been discussed as a novel of women finding freedom and power (and as anticipating Virginia Woolf's essay *A Room of One's Own* (1929)). With its intriguing elements of fantasy and magic, *Lolly Willowes* is a unique departure

47. Elizabeth Baigent, "Octavia Hill, Nature and Open Space: Crowning Success or Campaigning 'Utterly without Result,'" in *"Nobler Imaginings and Mightier Struggles": Octavia Hill, Social Activism and the Remaking of British society*, ed. Elizabeth Baigent and Ben Cowell (London: Institute of Historical Research, 2016).

48. To her mother, 17 June 1889, in *Life of Octavia Hill*, 494.

49. Letter from Octavia Hill to her mother, 23 June 1889, in *Life of Octavia Hill*, 495.

50. Harman, *Townsend Warner*, 18–19, 21.

from the interwar spinster novel. From the first, Laura relishes her natural surroundings and the changing weather, and learns to listen to the living meanings and messages conveyed by the trees and the wind, as she makes her liberating pact with Satan. "Hedge and coppice and solitary tree, and the broad dust-coloured faces of meadowsweet and hemlock had watched her go by, knowing. The dusk had closed her in, brooding over her."[51]

Warner had read Margaret Murray's *The Witch-Cult in Western Europe* (1921) which argued that English folk customs derived from the 'old religions' stretching back to pre-Christian times.[52] Murray's work laid the ground for modern neo-paganism, and chimed with the contemporary interest in spiritualism and the occult (magnified by many families' desire to connect with their loved ones lost in the First World War). *Lolly Willowes* is not overtly a lesbian novel, yet at least one passage in the book has been cited as carrying lesbian desire.[53] At the witches Sabbath, attended by almost all the villagers, Laura finds herself dancing with red-haired Emily, who

> danced with a fervour that annihilated every misgiving. They whirled faster and faster, fused together like two suns that whirl and blaze in a single destruction. A strand of the red hair came undone and brushed across Laura's face. The contact made her tingle from head to foot. She shut her eyes and dived into obliviousness.[54]

It is the subject matter as a whole which makes *Lolly Willowes* queer: the queer conjunction of realism and fantasy, the queering of ordered English village life by underworlds of pagan celebration, and the queer, deep burrowing into the rural landscape of hedge, ditch, trees and weather.

At the end of her life, almost as a reprise, Warner returned to fantasy fiction, with an astonishing collection of short stories, *Kingdoms of Elfin* (1977), which explores the manners and customs of the fairies. Wrapped into these stories is a witty reworking of European and British mythologies. Her heartless but pleasure-seeking and entertaining fairies live in rural societies, always presided over by a fairy Queen, that overlap with the human world, from which they pluck

---

51. Sylvia Townsend Warner, *Lolly Willowes* (London: Virago, 2012 [1926]), 142.

52. Harman, *Townsend Warner*, 59–60.

53. Jane Garrity, *Step Daughters of England: British Women Modernists and the National Imaginary* (Manchester: Manchester University Press, 2003), chap 3. Garrity argues that Laura's whole relationship to nature and the countryside is homoerotic. Per Faxneld, *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Women in Nineteenth-Century Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2017), chap 11.

54. Townsend Warner, *Lolly Willowes*, 159–160.

changelings, or mess with human activities.[55] Warner's conceptions of the supernatural, witchcraft and rural otherworlds reflect a general interest in magic and mystery that was gathering pace in English culture. Her "nature mysticism"[56] and her exploration of the pagan and the uncanny, as nearby worlds into which her characters easily slip, profoundly disrupt the settled class relations of the English village, and make possible alternative ways of experiencing the countryside.

Finally, to consider Balfour's spiritual relationship to the land. The title of her 1943 book, *The Living Soil*, points to Balfour's belief that even the smallest elements of the natural world are essential for the best working of the whole ecosystem, including human health. The Haughley Experiment showed that the fertile soil was indeed alive. Balfour's conversion to organic agricultural methods and her promotion of these approaches sprang from her religious practice, as well as from her scientific study. Her father was president of the Society of Psychical Research; he and other members of her family were Christian Spiritualists.[57] At New Bells Farm in the 1920s and 1930s, some of the household engaged in occult activities such as automatic writing and séances. Balfour wrote to her mother recounting how she and her sister Mary had felt the presence of recently deceased friends and their nanny.[58] Balfour's early farming partner at Nine Bells, Beb, once said that: "the world seemed to be divided into men, women and Theosophists."[59] This is an interesting throwaway comment. Theosophy was a spiritual practice derived from both Eastern and Western traditions, some branches of which emphasised the mutability of gender and celebrated same-sex love and gender crossing.[60] The remark suggests that Beb, Balfour and their circle were aware of a spiritual belief system which (in present-day terms) asserted non-binary identifications.

Balfour and some other members of the postwar Soil Association saw their work as a religion. This was not just in the strength of their convictions, but also reflected their belief in the spiritual properties of organic farming and the place of nature in their worldview. From the 1940s, Balfour's own convictions developed beyond Spiritualism towards what came to be known as New Age (or alternative) religions. She was quite eclectic and open-ended in her ideas, but at their core was the belief that beyond material existence there was a broader cosmic

55. Sylvia Townsend Warner, *Kingdoms of Elfin* (Bath: Handheld Press, 2018).

56. Rebecca Beattie, *Pagan Portals: Nature Mystics: The Literary Gateway to Modern Paganism* (Alresford, Hants: Moon Books, 2015).

57. Gill, "Eve Balfour," 32. Martin, "Balfour, Lady Evelyn."

58. Gill, "Eve Balfour," 45–46, 61.

59. Quoted in Collis, "Eve Balfour," 144.

60. Alison Oram, "Feminism, Androgyny and Love between Women in *Urania* 1916–1940," *Media History* 7, no. 1 (2001), 57–70. Joy Dixon, *Divine Feminine: Theosophy and Feminism in England* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001).

plan. Balfour and her sister were adherents of positive thinking, and discussed the role of the "higher powers" in aiding their campaign to reform agriculture.[61] Although in her leadership of the Soil Association Balfour asserted the scientifically-proven benefits of organic farming, she increasingly preferred a "vitalist" explanatory model, that is, that a natural "life force" regenerated the earth and could also aid human health and healing.[62] She wrote: "It is certain that life is governed by natural laws […] [The idea] that the behaviour of tangible, material plants and animals can all be explained in terms of tangible matter that can be weighed […] ignores the multitudinous life-energy and cosmic forces, because these, at present, are intangible."[63] The government and agricultural scientists expressed deep scepticism towards Balfour's ideas for most of her life. Misogyny was probably also bound up with this. She was seen as a crank, and the organic movement as resorting to "the supernatural" by mainstream scientists. Balfour's arguments were dismissed by the Ministry of Agriculture as "muck and mystery," or sometimes "muck and magic," although were beginning to be accepted by the time that she died, in 1990.[64]

Hill's spiritual connection with the countryside was fairly conventional, but for others it was more pantheistic and mystical. Balfour's ideas echo the pagan view of the earth itself as an organism (rather than simply a collection of chemicals), and humans as part of a diverse and mutually sustaining web of being. Nature-inspired mysticism has a long history in English literature and culture, and has increasingly been linked to a queer sensibility, for example in late-Victorian decadence and esotericism.[65] Discussion of alternative religions suggests that insofar as queer people are positioned as cultural outsiders, they become more attuned to alternative ways of feeling and connecting and are strongly represented in the New Age religions.[66] These case studies, particularly that of Eve Balfour, also show a desire to delve into alternatively-gendered forms of spirituality. The title of the Soil Association's newsletter was *Mother Nature*, but Nature – plants, trees, landscapes, animals, ecosystems – does not have a fixed gender, and so the

61. Gill, "Eve Balfour," chap. 4.

62. Gill, "Eve Balfour," 190–199.

63. Eve Balfour (1953–1954). Quoted in Gill, "Eve Balfour," 194.

64. Sarah Langford, *Rooted: Stories of Life, Land and a Farming Revolution* (London: Viking, 2022), 274. Gill, "Eve Balfour," 169, 216.

65. Dennis Denisoff, *Decadent Ecology in British Literature and Art, 1860–1910: Decay, Desire, and the Pagan Revival* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021).

66. Christine Hoff Kraemer, "Gender and Sexuality in Contemporary Paganism," *Religion Compass* 6, no. 8 (2012), 390–401; Joy Dixon. "'Out of your clinging kisses … I create a new world': Sexuality and Spirituality in the Work of Edward Carpenter," in *The Ashgate Research Companion to Nineteenth-Century Spiritualism and the Occult* (Routledge online, 2012). (24.11.2023).

Divine can be perceived through nature as feminine or as ungendered. These forms of nature mysticism were indirect precursors of lesbian-feminist explorations of matriarchy, Wicca and alternative religions in the 1970s and of contemporary queer neo-paganism.

The queer people I have discussed were deeply involved in rural England at every scale – in their home-making, in village life, in their county and region, with the landscape and soil, and in their stress on the national importance of the countryside. They sought to queerly challenge mainstream assumptions of what should be valued in the countryside, working hard to protect and conserve rural landscapes, the past and future of agriculture, and for spiritual integration in the natural world. I have touched on only a few possible threads in what is undoubtedly an extensive and important history of queer relationships and practices in rural England awaiting exploration. Openly setting up same-sex domestic partnerships was very possible in the time period discussed here, but the extent to which such relationships were recognised by others as queer is rather fuzzier. Before ideas about homosexuality were consolidated, these rural couples were treated with some latitude, according to their class status or their bohemian position as writers and campaigners, rather than on the basis of their sexuality. Being queer in the countryside was not in itself queerly disruptive.[67] Enabled by traditions of English eccentricity and the commonplace movement between city and country, queer couples and groups blended relatively easily with the 'normal,' acting as cross-currents within everyday rural life.

*

My thanks go to Justin Bengry, Anna Clark and Matt Cook for discussing this article, to my History Girls writing group (Lucy Bland, Carmen Mangion, Clare Midgley, Kriztina Robert, Katharina Rowold), and to Joy Dixon for help with sources on alternative religions.

Bibliography

Baigent, Elizabeth. "Octavia Hill, Nature and Open Space: Crowning Success or Campaigning 'Utterly without Result."' In *'Nobler Imaginings and Mightier Struggles': Octavia Hill, Social Activism and the Remaking of British Society*, edited by Elizabeth Baigent and Ben Cowell, 141–161. London: Institute of Historical Research, 2016.

Beattie, Rebecca. *Pagan Portals: Nature Mystics: The Literary Gateway to Modern Paganism*. Alresford, Hants: Moon Books, 2015.

67. Wiegman and Wilson, "Introduction."

Bell, David, and Gill Valentine. "Queer Country: Rural Lesbian and Gay Lives." *Journal of Rural Studies* 11, no. 2 (1995), 113–122.

Bengry, Justin, Matt Cook, and Alison Oram, eds. *Locating Queer Histories: Places and Traces across the UK*. London: Bloomsbury, 2023.

Cohen, Deborah. *Household Gods: The British and Their Possessions*. New Haven: Yale University Press, 2006.

Collis, Rose. "Eve Balfour: 'The Compost Queen.'" In Rose Collis, *Portraits to the Wall: Historic Lesbian Lives Unveiled*, 139–156. London: Cassell, 1994.

Cook, Matt. *Queer Domesticities: Homosexuality and Home Life in Twentieth-Century London*. London: Palgrave Macmillan, 2014.

Cook, Matt. "Queer Cities, Suburbs and Countryside." In *The Oxford Handbook of LGBTQ History*, edited by Dominic Janes and Howard Chiang. Oxford: Oxford University Press, forthcoming 2025.

Denisoff, Dennis. *Decadent Ecology in British Literature and Art, 1860–1910: Decay, Desire, and the Pagan Revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

Dixon, Joy. *Divine Feminine: Theosophy and Feminism in England*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

Dixon, Joy. '"Out of your clinging kisses … I create a new world': Sexuality and Spirituality in the Work of Edward Carpenter." In *The Ashgate Research Companion to Nineteenth-Century Spiritualism and the Occult*. Routledge online, 2012.

Faxneld, Per. *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Women in Nineteenth-Century Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Fellows, Will. *A Passion to Preserve: Gay Men as Keepers of Culture*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2004.

Garrity, Jane. *Step Daughters of England: British Women Modernists and the National Imaginary*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

Gill, Erin. "Lady Eve Balfour and the British Organic Food and Farming Movement." PhD thesis, Aberystwyth University, 2010.

Golding, Victoria. '"We Weren't Asking Permission to Be Lesbians Here': Sexuality, Space and Community in the Upper Calder Valley 1981–1999." PhD thesis, University of Sussex, 2022.

Harman, Claire. *Sylvia Townsend Warner: A Biography*. London: Minerva, 1991.

Hartley, Marie. *Yorkshire Heritage: A Memoir to Ella Pontefract*. London: J. M. Dent and Sons, 1950.

Hartley, Marie, and Joan Ingilby. *Fifty Years in the Yorkshire Dales*. Otley: Smith Settle, 1995.

Heggie, Joan K. F., and Sarah Carter. "Miss Jack May, Lady Farmer in England and Canada." *Women's History Review* 32, no. 3 (2023), 358–388.

Howard, John. *Men Like That: A Southern Queer History*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Jennings, Rebecca. *Tomboys and Bachelor Girls: A Lesbian History of Post-war Britain*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Kelly, Matthew. *The Women who Saved the English Countryside*. New Haven: Yale University Press, 2022.

Kraemer, Christine Hoff. "Gender and Sexuality in Contemporary Paganism." *Religion Compass* 6, no. 8 (2012), 390–401.

Langford, Sarah. "Lady Eve Balfour: The Formidable Woman who Pioneered Organic Farming in Britain." *Country Life*, September 15, 2021.

Langford, Sarah. *Rooted: Stories of Life, Land and a Farming Revolution*. London: Viking, 2022.

Marcus, Sharon. *Between Women: Friendship, Desire and Marriage in Victorian England*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

Marsh, Jan. *Back to the Land: The Pastoral Impulse in England, from 1880 to 1914*. London: Quartet Books, 1982.

Martin, John. "Balfour, Lady Evelyn Barbara [Eve] (1898–1990)." *Oxford Dictionary of National Biography*, published online, 3 January 2008.

Maurice, C. Edmund, ed. *Life of Octavia Hill: As Told in her Letters*. London: Macmillan, 1913.

Moberly Bell, E. *Octavia Hill: A Biography.* London: Constable, 1942.

Oram, Alison. "Feminism, Androgyny and Love between Women in *Urania* 1916–1940." *Media History* 7, no. 1 (2001), 57–70.

Rowbotham, Sheila. *Edward Carpenter: A Life of Liberty and Love.* London: Verso, 2008.

Smith, Darren P., and Louise Holt. "Lesbian Migrants in the Gentrified Valley and 'Other' Geographies of Rural Gentrification." *Journal of Rural Studies* 21 (2005), 313–322.

Verdon, Nicola. "Business and Pleasure: Middle-Class Women's Work and the Professionalization of Farming in England, 1890–1939." *Journal of British Studies* 51, no 2 (2012), 393–415.

Vicinus, Martha. *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778–1928*. Chicago: Chicago University Press, 2004.

Wainwright, Martin. "Marie Hartley" (Obituary). *The Guardian*, 17 May 2006.

Wainwright, Martin. "Hartley, Marie (1905–2006)." *Oxford Dictionary of National Biography*, published online, 7 January 2010.

Warner, Sylvia Townsend. *Lolly Willowes.* London: Virago, 2012 [1926].

Warner, Sylvia Townsend. *Kingdoms of Elfin*. Bath: Handheld Press, 2018.

Wiegman, Robyn, and Elizabeth A. Wilson. "Introduction: Antinormativity's Queer Conventions." *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 26, no. 1 (2015), 1–25.

Williams, Raymond. *The Country and the City.* London: Chatto and Windus, 1973.

Robert Kusek
Faculty of Philology
Jagiellonian University in Kraków
https://orcid.org/0000-0001-9969-0221

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.16402

We Belong Here: Queer Rurality and the (Eco)Poetics of New Nature Writing (Mike Parker, Luke Turner, Amanda Thomson)

Abstract: This paper studies a body of hybrid non-fiction works that lie at the intersection of queer and nature writing and which articulate a new conceptualisation of the queer subject's relationship with rurality. Those pioneering narratives – which for the purpose of the present research have been labelled "queer new nature writing" – do not offer a simple reversal of the traditional mode of thinking about the agonistic character of the queer-rural dyad. Instead, having recognised the very potential and possibility of the queer life beyond the city, they remain deeply aware of the need to imagine new ways to think and write about their experience of queer belonging in the rural space. The major aim of the paper is thus to identify the signposts of queer new nature writing and argue in favour of acknowledging its unique (eco)poetics: one that is distinguished by such markers as the exploration of queer rural heritage, counter-pastoralism, or the presence of the auto(eco)theoretical impulse.

Keywords: queer rurality, new nature writing, the rural turn, auto/biography, Mike Parker, Luke Turner, Amanda Thomson

> *[As] I grew up and felt more of a stranger in the human world – informed by that world that I was unnatural – so the natural world seems more of a solace, since nature itself is queer.*
> Philip Hoare, "The Unfinished World"[1]

> *Indeed, for all that term "rural"* does *connote in the context of twenty first century […] culture, one thing that is almost never used to signify is gender or sexual diversity.*
> Mary L. Gray, Colin R. Johnson, and Brian J. Gilley, "Introduction"[2]

1. Philip Hoare, "The Unfinished World," in *Ground Work: Writings on People and Places*, ed. Tim Dee (London: Jonathan Cape, 2018), chap. 13, Kindle.

2. Mary L. Gray, Colin R. Johnson, and Brian J. Gilley, "Introduction," in *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies*, ed. Mary L. Gray, Colin R. Johnson, and Brian J. Gilley (New York: New York University Press, 2016), 4. Emphasis in the original.

Introduction: Banished from the Garden

If one were to look for an apt illustration of the complexity of the queer-rural dyad and its development in twentieth- and twenty-first-century British culture, one could possibly turn to Paul Mendez's 2020 groundbreaking novel *Rainbow Milk* which opens and closes with the images that accurately problematise the difficult and often hostile nexus between otherness (sexual, but also class- and ethnicity-based) and rurality. The former is a rose-garden established by Norman, a member of the Windrush generation, in his peri-urban home somewhere in the Black Country: a quintessentially "English" space comprising of cultivars (*sic!*) which "[do not] speak with a Caribbean accent"[3] and whose strong fragrance is supposed to hide the smell of Jamaican cooking; in short, a space of concealment, secrecy, and conformity where no form of otherness is allowed to be freely and openly exercised. The latter is the English countryside which Jesse – a queer grandson of Norman and the main protagonist of Mendez's book – disrupts with his black/queer presence when he visits his partner's friends in their Suffolk cottage: an "oppressive" space where a queer black man is inevitably an "alien, […] a potential contaminant, someone to take umbrage with or else completely ignore."[4] However, Jesse does not only succumb to the anxiety's pull induced by his transfer from the relatively safe confines of the city to the hostile rural environment but also attempts to resist it. His stroll among the country market stalls where the black presence is reduced to "straw-chewing negro slave ornaments"[5] and images of minstrels in blackface might be read as a gesture of decolonising the countryside; simultaneously, his engaging in various sexual activities while swimming in the local pond is a clear attempt to queer the rural and thus infuse the countryside with sexual difference.

Banishment of the "queer […] impulse"[6] from the countryside and a relatively recent endeavour to reclaim the rural space – the kind that *Rainbow Milk* subtly testifies to – could certainly be seen as a characteristic feature of queer studies and their dominant mode of conceptualisation of the relationship between non-heteronormativity and space. Undoubtedly, much of the research into modern (both early and late) and contemporary literature, art history, and culture has been inevitably built on the premise that it is the city – with its streets, squares, parks, and

3. Paul Mendez, "The Earth I Inherit," in *In the Garden: Essays on Nature and Growing* (London: Daunt Books, 2012), 55.

4. Paul Mendez, *Rainbow Milk* (London: Dialogue Books, 2020), 325.

5. Mendez, *Rainbow Milk*, 333.

6. Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern* (Durham: Duke University Press, 1999), 2.

institutions of modern life which guarantee one's anonymity and liberation – that should be acknowledged as the ultimate queer space: as a matter of fact, the only space where queer life can flourish and where non-heteronormative desires can be voiced.[7] According to the historian Matt Houlbrook, the experience of urban life is a sine qua non condition of "being queer."[8] In his probing analysis, which echoes other prominent voices in the metropolitan (or urban-oriented) queer studies,[9] the city means "speaking out," "fulfilment," and "being,"[10] while the non-urban/rural space has been synonymous with "silence," "repression," and, most importantly, "nonbeing."[11] The monocratic nature of this paradigm which sees the city as the only possible site for the emergence of queer identity, culture, and community, has famously led Jack Halberstam to the conclusion that the experience of non-heteronormativity is inextricably linked to the condition (and process) of "metronormativity," as well as to the narratives that the latter generates. According to Halberstam, metronormative narratives necessarily see the subject's coming out as the "story of migration from 'country' to 'town' […] within which the subject moves to a place of tolerance after enduring life in a place of suspicion, persecution, and secrecy."[12] In those essentially spatial and normalising narratives, the rural, as Halberstam concludes, "is made to function as a closet for urban sexualities."[13]

Halberstam's influential critique of the straightforward disavowal of the rural as a potential queer space has resulted in the emerge of what one might be tempted

7. Among the seminal works of transatlantic urbanised gay studies that recognise the inseparability of queer sexualities and the city one should list the following: George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940* (New York: Basic Books, 1994); Matt Cook, *London and the Culture of Homosexuality: 1885–1914* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003); Graham Robb, *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century* (London: Picador, 2004); Matt Houlbrook, *Queer London: Perils and Pleasures in the Sexual Metropolis, 1918–1957* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006). Recent additions to the study of the queer city include: Peter Ackroyd, *Queer City: Gay London from the Romans to the Present Day* (London: Chatto & Windus, 2017); Anita Kurimay, *Queer Budapest, 1873–1961* (Chicago: The University of Chicago Press, 2020); Jen Jack Gieseking, *A Queer New York: Geographies of Lesbians, Dykes, and Queers* (New York: NYU Press, 2020).

8. Houlbrook, *Queer London*, 3.

9. For example, Matt Cook states the following: "Think of 'gay' men and 'gay' culture and we think of cities, form ancient Athens through biblical Sodom and Renaissance Florence to Armistead Maupin's San Francisco or Pedro Almodovar's Madrid." Cook, *London and the Culture of Homosexuality*, 3. According to Peter Ackroyd, the city should be hailed as a "jungle and a labyrinth where gay life could flourish, […] a phantasmagoria or a dreamscape, […] upon which the queer man or woman could project the most illicit longings." Ackroyd, *Queer City*, 149.

10. As well as the triad of "affirmation, liberation, and citizenship." Houlbrook, *Queer London*, 3.

11. Houlbrook, *Queer London*, 3.

12. Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York and London: NYU Press, 2005), 37.

13. Halberstam, *In a Queer Time and Place*, 37.

to call the queer rural turn[14] and, consequently, of what Mary Gray, Colin Johnson, and Brian Gilley have described as "rural queer studies."[15] Despite different methodological approaches that underpin their research (e.g., Marxism, post-colonialism, cultural anthropology), the practitioners of the latter unanimously attempt to challenge the "chronic […] dismissal of rurality"[16] and the dominant cultural construction of the rural as a geographical and social space that masks (and in many cases punishes) any possible manifestation of sexual difference. So far the most thorough and convincing account of the need to re-consider the rural (as well as urban) from the point of view of queer studies has been offered by Scott Herring's *Another Country*. Herring's influential theory of "queer anti-urbanism" is not, as he himself notes, a "phobic response"[17] to the city but an invitation to "ex-urbanise" queer studies by both: "critically negotiat[ing] the relentless urbanisms [of the queer imaginary]"[18] and recognising that the "queer life beyond the city is as vibrant, diverse, and plentiful, as any urban-based sexual culture."[19] In his deconstruction of queer urbanism(s) and its/their ally, that is, metronormativity, Herring additionally employs the category of "critical rusticity" which he understands not only as a mode of queer critique that addresses the existing and dominant representations of the rural but also as an "intersectional opportunity to geographically, corporeally, and aesthetically inhabit non-normative sexuality that offers new possibilities for the sexually marginalized outside the metropolis as well as inside it."[20] A notable example of the success of the rural-philic critical

14. On the category of the rural turn in the English-language context, see, for example, Corinne Fowler, "The Rural Turn in Contemporary Writing by Black and Asian Britons," *Interventions* 19, no. 3 (2017), 395–415. For the critique of the rural turn as a vertical phenomenon participating in the "scaffold imaginary," see Mary Pat Brady, "The Waiting Arms of Gold Street: Manuel Muñoz's *Faith Healer of Olive Avenue* and the Problem of the Scaffold Imaginary," in *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies*, ed. Mary L. Gray, Colin R. Johnson, and Brian J. Gilley (New York: NYU Press, 2016), 114.

15. Gray, Johnson, and Gilley, "Introduction," 18. Needless to say, Halberstam's work was not the first attempt at positive valuation of the queer rural. Among the "pioneers" of the queer rural studies one should find, for example: David Bell and Gill Valentine, "Queer Country: Rural Lesbian and Gay Lives," *Journal of Rural Studies* 11, no. 2 (1995), 113–122, or Gordon Brent Ingram, Anne-Marie Bouthillette, and Yolanda Retter, eds., *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance* (Seattle: Bay Press, 1997). Another important study that has greatly contributed to the new understanding of the rural as a geography of otherness is Paul Cloke and Jo Little, eds., *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality* (London and New York: Routledge, 1997).

16. Scott Herring, *Another Country: Queer Anti-Urbanism* (New York and London: NYU Press, 2010), 5.

17. Herring, *Another Country*, 13.

18. Herring, *Another Country*, 13.

19. Herring, *Another Country*, 6.

20. Herring, *Another Country*, 68.

endeavours undertaken by the likes of Halberstam or Herring, as well as of the major shift in how queer scholarship theorises *agroikos* (which is no longer seen as "boorish" but considered on a par with *asteios* as "witty"[21]), is the revaluation of the category of the queer space (and, consequently, queerscape[22]). If Aaron Betsky's pioneering study *Queer Space* of 1997 listed only three queer rural places (i.e., Hadrian's villa near Tivoli, William Beckford's Fonthill Abbey designed by James Wyatt, and the queer modernist Lang House in Western Connecticut designed by Robert A. M. Stern[23]), the volume *Queer Spaces* published in 2022 – a successor to Betsky's book and, simultaneously, its rectification – features as many as fifteen specimens of queer rurality.[24] Halberstam's most recent discussion of an "ecological" model of queer sexualities, that is, the kind that "looks for connections between environmental ethics and queer politics" and is "invested in space, terrain, and geography," as well as "postnatural" framework for non-heteronormative desires[25] remains, perhaps, the most conspicuous example of the ultimate re-consideration and positive re-valuation of the rural/non-urban from the point of view of queer studies.[26]

In twentieth-century British writing, the search for and, oftentimes, celebration of the "queer beyond London"[27] – in itself a manifestation of the queer anti-metropolitan/rural turn – has been present in a variety of genres, both fiction and non-fiction: from Sarah Water's *Fingersmith* (2002), Patrick Gale's *A Place Called Winter* (2015), and Jon Ransom's *The Whale Tattoo* (2022) to Simon Fenwick's *The Crichel Boys* (2021), as well as oral narratives and life-stories created within the framework of the "Queer Rural Connections" project supported by, among

21. For this distinction between the urban and the rural, see Richard Sennett, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization* (New York and London: W. W. Norton & Company, 1994), 36.

22. Gordon Brent Ingram, "Marginality and the Landscapes of Erotic Alien(n)ations," in *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance*, ed. Gordon Brent Ingram, Anne-Marie Bouthillette, and Yolanda Retter (Seattle: Bay Press, 1997), 29.

23. Aaron Betsky, *Queer Space: Architecture and Same-sex Desire* (New York: William Morrow and Company, Inc., 1997), 6, 67–68, 134.

24. Adam Nathaniel Furman and Joshua Mardell, eds., *Queer Spaces: An Atlas of LGBTQIA+ Places and Stories* (London: RIBA Publishing, 2022).

25. Jack Halberstam, *Wild Things: The Disorder of Desire* (Durham: Duke University Press, 2020), 6–7, 79–85.

26. Among the most successful Polish responses to global queer rural studies, one should list the following: Aleksandra Ubertowska, "Fałdai queer: Natura jako scena homoerotyczna" *Wielogłos* 38, no. 4 (2018), 91–105; Wojciech Szymański, "Queerowe Arkadie," in *Arkadia*, ed. Agnieszka Rosales Rodríguez and Antoni Ziemba (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2023), 425–435.

27. To quote the title of Alison Oram's and Matt Cook's most recent exploration of an-metropolitan queer life. See Matt Cook and Alison Oram, *Queer Beyond London* (Manchester: Manchester University Press, 2022).

others, the Museum of English Rural Life.[28] However, the aim of the present paper is to discuss only one "*architext*,"[29] namely a literary phenomenon which I have decided to label "queer new nature writing": one whose specific "mode of enunciation"[30] (non-fictional narrative) and "thematic concerns"[31] (the intersection of nature and queerness) make it an ideal subject for the investigation of the politics and poetics of the queer rural. While exploring the conjunction between queer sexualities and rurality,[32] which queer new nature writing ostensibly prioritises and makes its central preoccupation, the essay will attempt to identify the dominant and distinctive markers of its (eco)poetics[33] (especially the exploration of queer rural heritage, counter-pastoralism, or the presence of the auto[eco]theoretical impulse): the kinds that justify an attempt to consider queer new nature writing a unique and idiosyncratic (trans-)generic category.[34]

---

28. To learn more about the project and its results kindly consult the following: "Queer Rural Connections," The Oxford Research Centre in the Humanities and Arts Council England, accessed November 10, 2023, https://queerruralx.com/.

29. Gérard Genette, *The Architext: An Introduction*, trans. Jane E. Lewin (Berkeley, Los Angeles, and Oxford: University of California Press, 1992), 83.

30. Genette, *The Architext*, ix.

31. Genette, *The Architext*, 12.

32. The present paper's understanding of the term "rurality" follows the category's recent re-conceptualisations which refuse to see rurality only as a material, non-metropolitan space whose ontology and epistemology are defined by geographical coordinates and, instead, acknowledge it as a "phenomenon that is socially and culturally constructed," a loci of "symbolic imaginaries," as well as a "performative space." See Paul Cloke and Jo Little, "Introduction: Other Countrysides?" in *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality*, ed. Paul Cloke and Jo Little (London and New York: Routledge, 1997), 4; Andrew Gorman-Murray, Barbara Pini, and Lia Bryant, "Introduction: Geographies of Ruralities and Sexualities," in *Sexuality, Rurality, and Geography*, ed. Andrew Gorman-Murray, Barbara Pini, and Lia Bryant (Plymouth and Landham: Lexington Books, 2013), 1; Herring, *Another Country*, 12. What is more, this new understanding of rurality – or simply a "new rurality," as the ethnographer Sam Hilliard calls it (see Sam Hillyard, *Broadlands and the New Rurality: An Ethnography* [Bingley: Emerald Publishing, 2020]) – encompasses a variety of spaces: not only farmlands or countryside, as traditional approaches to rurality would have it, but also "hybrid geographies located in the interstices (or 'third space') between [the city and the rural]." Cloke and Little, "Introduction," 7.

33. The present paper's understanding of "(eco)poetics" has been inspired by Kate Rigby's definition of the term which she sees as an "incorporation of the ecological or environmental perspective into the study of the [given work's] poetics [i.e., its structure, from, discourse – R. K.]." See Kate Rigby, "Ecopoetics," in *Keywords for Environmental Studies*, ed. Joni Adamson, William A. Gleason, and David N. Pellow (New York & London: New York University Press, 2016), 79–81.

34. Similarly to life-writing, I recognise queer new nature writing as an umbrella (or a master) category for all modes and instances of non-fiction writing that are concerned with the intersection of the self, nature, and queerness. Consequently, the fact that all of the works discussed in the present paper might be classified as memoirs does not annul their alternative categorisation as specimens of queer new nature writing – this trans-generic category or, alternatively, a "genre beyond genre." See Jacques Derrida, "Khôra,"in Jacques Derrida, *On the Name*, trans. David

Queer New Nature Writing

Although Jos Smith traces the beginning of new nature writing – sometimes also referred to as "eco-narratives"[35] or "life-nature-writing"[36] – to Richard Mabey's 1996 *Flora Britannica*,[37] the majority of literary scholars and critics tend to credit a special issue of *Granta* magazine published in 2008 and tellingly entitled "New Nature Writing" with the birth of the new trans-genre and its first theorisation.[38] In his editorial preface to the volume, Jason Cowley stipulated a number of characteristics of new nature writing which in the years to come have enabled the classification of such works as Helen Macdonald's *H is far Hawk* (2014), Robert Macfarlane's *Landmarks* (2015), or James Rebanks's *The Shepherd's Life: A Tale of the Lake District* (2015) as the prime specimens of this literary phenomenon. According to Cowley, new nature writing differs from its predecessor, that is, modern nature writing,[39] which the former largely rejects on ethical, aesthetic, and political grounds, in a number of ways, the most important being: its preference for formal experimentation,[40] an amalgamation of literariness and scientific approach,[41] the embrace of the aesthetic simplicity,[42] the rejection of the "lyrical

Wood, John P. Leavey, Jr., and Ian McLeod, ed. Thomas Dutoit (Bloomington: Stanford University Press, 1995), 103, 104.

35. Graham Huggan and Pippa Marland, "Queer Blue Sea: Sexuality and the Aquatic Uncanny in Philip Hoare's Transatlantic Eco-narratives," *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 30, no. 1 (2023), 26. For the explanation of new nature writing's links with environmental texts and the ecological turn which justify the use of the term "eco-narrative" also consult Huggan's earlier paper: Graham Huggan, "Back to the Future: The 'New Nature Writing,' Ecological Boredom, and the Recall of the Wild," *Prose Studies* 38, no. 2 (2016), 154–156.

36. Izabella Adamczewska-Baranowska. "Autonaturografie. Biopoetyki immersyjnego piśmiennictwa przyrodniczego (Zajączkowska, Brach-Czaina, Tsing, Macdonald)," *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura* 43 (2021), 229–249.

37. Jos Smith, *The New Nature Writing: Rethinking the Literature of Place* (London and New York: Bloomsbury Academic, 2017), 1.

38. Jason Cowley, "Editor's Letter: The New Nature Writing," *Granta* 102 (2008), 7–12.

39. For a thorough diachronic study of British modern writing, see Will Abberley, Christina Alt, David Higgins, Graham Huggan, and Pippa Marland, *Modern British Nature Writing, 1789–2020: Land Lines* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022). In the book, new nature writing is discussed in its final chapter entitled "Contemporary."

40. "The best new nature writing is […] an experiment in form." Cowley, "Editor's Letter," 10.

41. "[The new nature writers] don't simply want to walk into the wild, to rhapsodize and commune: they aspire to see with a scientific eye and write with literary effect." Cowley, "Editor's Letter," 9.

42. Cowley hails new nature writing's language as one "free from cliché." Cowley, "Editor's Letter," 9.

pastoral tradition of the romantic wanderer,"[43] as well as its ecological awareness which, in turn, necessitates the employment of an elegiac tone.[44]

A number of literary critics have followed Cowley with their own investigation of the poetics and politics of new nature writing and, consequently, have contributed to the debate on it by developing Cowley's original argument, correcting some of its errors, or adding new characteristics to the existing list of new nature writing's generic signposts. For example, Amy Player has underscored new nature writing's fundamental investment in deep time and has identified what she considers its major pragmatic function, that is, to "[re]imagine our [i.e., readers] relationship with the more-than-human world."[45] Elsewhere, in their detailed discussions of new nature writing, Graham Huggan and Deborah Lilley have convincingly demonstrated how it struggles to re-conceptualise such categories as the "wild" or the "natural," as well as scrutinised its realisation of the (proclaimed though not always achieved) revolutionary potential in the face of the Anthropocene and ecological crisis.[46]

Interestingly, new nature writing has also faced considerable criticism. Kathleen Jamie, for example, has accurately observed that, despite Cowley's belief in the radical change of the writing style, new nature writing continues its predecessor's proclivity for an "elevated tone" which combines heightened lyricism, spirituality, and literariness.[47] In her influential attack on new nature writing, she has also emphasised the fact that it continues to be the domain of the "white, middle-class Englishmen" for whom "Cambridge is still the centre of the world"[48] – its lack of gender and ethnic diversity being soon picked up by others critics of the genre.[49] In a similar vein, Mark Cocker complains about new nature writing having

43. Cowley, "Editor's Letter," 10.

44. In Cowley's view, new nature writing is essentially a "moral enterprise." Cowley, "Editor's Letter," 9, 11.

45. Amy Player, "'Stories of Making and Unmaking': Deep Time and the Anthropocene in New Nature Writing," *Text Matters* 12 (2022), 36. In a similar vein, Cécile Beaufils recognises new nature writing's indispensable implication in ethical concerns and it being the "source of numerous ethical reflections." Cécile Beaufils, "Nature Writing and Publishing: The Ethics of a Cultural Mapping," *Études britanniques contemporaines* 55 (2018), https://journals.openedition.org/ebc/5011#quotation.

46. Huggan, "Back to the Future;" Deborah Lilley, "New British Nature Writing," *Oxford Handbook Topics in Literature* (Oxford: Oxford Academic, 2013), https://academic.oup.com/edited-volume/43514/chapter/364258278.

47. Kathleen Jamie, "A Lone Enraptured Male," *London Review of Books* 30, no. 5 (2008), https://www.lrb.co.uk/the-paper/v30/n05/kathleen-jamie/a-lone-enraptured-male.

48. Jamie, "A Lone Enraptured Male."

49. Stephen Moss, "Gender, Race, Climate and the New Nature Writing," *The Guardian*, 28 December, 2019, https://www.theguardian.com/books/2019/dec/28/new-nature-writing-gender-race-climate.

substituted the "culture-nature axis" with "literature-landscape," thus becoming socially and environmentally *un*conscious; he also notes that the reasons for the substitution is the intended audience of new nature naturing, namely the urban/metropolitan readers.[50] In a recent addition to the critique, Jonathan Franzen has recognised another problem of new nature writing, namely that in its pursuit of what he calls an ecological "evangelism" and prioritisation of nature, new nature writing has repeatedly failed to "tell a [human] story."[51] In Franzen's view, the failure to produce a convincing life-narrative (by the literary form that should interweave the human and non-human history) results in the failure to produce a persuasive nature-narrative. New nature writing should thus be substituted by "narrative nature writing," Franzen concludes.[52]

Over the last few years, the body of new nature writing has been enlarged by a relatively small group of texts that have been written by people who identify themselves as LGBTQIA+: ones in which their authors' queer identity defines their relationship with nature and rurality.[53] Those texts, which for the purpose of the present inquiry I have decided to address as "queer new nature writing," certainly adhere to a number of formal and thematic dictates of new nature writing's generic law which most critics would agree on. If Jos Smith's magisterial study of new nature writing and its "laws" is to serve as a touchstone for the recognition of the genre's rightful specimens, then the works analysed herein (the books by Mike Parker, Luke Turner, and Amanda Thomson) should certainly be considered the legitimate products of new nature writing; as matter of fact, the new nature writing par excellence. Among others, they are highly self-reflexive about their positioning vis-à-vis the history of nature writing and its conventions[54]; they embrace a new understanding of nature and rurality which are neither a straightforward opposite of man, culture, urbanity, nor a passive object to be

50. Mark Cocker, "Death of the Naturalist: Why is the 'New Nature Writing' so Tame?" *The New Statesman*, 17 June, 2015, https://www.newstatesman.com/culture/2015/06/death-naturalist-why-new-nature-writing-so-tame.

51. Jonathan Franzen, "The Problem of Nature Writing," *The New Yorker*, 12 August, 2023, https://www.newyorker.com/culture/the-weekend-essay/the-problem-of-nature-writing.

52. Franzen, "The Problem."

53. The corpus of new queer nature writing identified in the course of the present research includes: *The Sea Inside* by Philip Hoare (2013), *Hidden Nature: A Voyage of Discovery* by Alys Fowler (2017), *Out of the Woods* by Luke Turner (2019), *On the Red Hill* by Mark Parker (2019), *Borealis* by Aisha Sabatini Sloan (2021), *Northern Light* by Kazim Ali (2021), *Belonging* by Amanda Thomson (2022), *Boys and Oil: Growing up Gay in a Fractured Land* by Taylor Brorby (2022), *How Far the Light Reaches: A Life in Ten Sea Creatures* by Sabrina Imbler (2022). So far the only work which has addressed the intersection of queerness and new nature writing is Huggan and Marland, "Queer Blue Sea."

54. Smith, *The New Nature Writing*, 26.

studied[55]; they offer alternative modes of thinking about time and various temporalities[56]; similarly, they create "counter-maps"[57] and thus challenge their readers' ideas of what a (rural) place is.[58] However, in the light of the existing corpus of queer new nature writing, it appears reasonable to supplement this list with an additional set of characteristics which, as this paper argues, justify the use of a distinctive literary category. I would insist that, apart from locating the nexus of sexual difference and nature at the very core of their thematic focus, what differentiates the specimens of queer new nature writing from its principal category are the following: the considered works' preeminent interest in peripheral/third/hybrid spaces which have so far remained in the blind spot of most nature writers (e.g., canals, inner city woodlands, peri-urban areas, borderlands); the exploration of both queer history and queer natural history which puts their authors in the position of queer arche/geologists; self-reflexivity regarding the queer tradition of LGBTQIA+ writing; as well as the prioritisation of the auto/biographical queer experience; to name but a few. Still, due to their quantitative and qualitative prominence in the identified corpus of works, the present paper intends to focus on only three features which, in my opinion, contribute to new queer nature writing's unique (eco)poetics. They are: the unearthing and acknowledgement of queer rural heritage, counter-pastoralism, and the presence of the auto(eco)theoretical impulse. All three shall be briefly discussed below by referring to three examples, that is, *On the Red Hill* by Mark Parker (2019), *Out of the Woods* by Luke Turner (2019), and *Belonging* by Amanda Thomson (2022).

Queer Rural Heritage: *On the Red Hill* by Mike Parker

Over the last several decades, a "queer desire for history"[59] has resulted in a major revaluation and re-interpretation of heritage[60] from the point of queer studies. Unlike queer historiography, however, queer heritage is less concerned with "desperately seeking a [queer]"[61] and more with reaching out to the resources

55. Smith, *The New Nature Writing*, 12–17.

56. Smith, *The New Nature Writing*, 6.

57. Smith, *The New Nature Writing*, 6.

58. Smith claims that in new nature writing place is an "open-ended and experimental process, an ongoing performance of social and cultural reality that is in often difficult dialogue with other scales of place." Smith, *The New Nature Writing*, 21.

59. Dinshaw, *Getting Medieval*, 8.

60. Where heritage is understood as one's "meaningful pasts." Sharon Macdonald, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond* (London: Routledge, 2009), 1.

61. Gregory S. Hutcheson, "Desperately Seeking Sodom: Queerness in the Chronicles of Alvaro de Luna." In *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, ed. Josiah Blackmore and Gregory S. Hutcheson (Durham: Duke University Press, 1999), 223.

of difficult, dissonant, or unwanted pasts so as to provide them with a new meaning – the kind that will be relevant to the non-heteronormative users of the very past. Queer heritage is thus not about the "thing-in-itself" but about the meaning that one – a member of both imagined and real non-heteronormative communities – might give to the thing.

Queer new nature writing is often preoccupied with "seeking" queer nature, that is, searching for the "evidence" that nature is essentially queer. Nevertheless, similarly to queer heritage, it appears to be much more interested in the process of queering the natural, namely suffusing it with the "queer impulse"[62] which allows the potential queer readers to recognise it as their own. One of the ways to achieve the latter is to replace the narrative about the irreconcilability of rurality and queerness with the exploration of queer rural heritage.

This strategy lies at the very heart of Mike Parker's *On the Red Hill* – a story of Rhiw Goch, the titular "Red Hill," as well as the lives of four gay men who have owned and inhabited the very place located in the Powys county in east-central Wales. A transgenerational desire for the "queer rural"[63] represented by Wales and its "Red Hill" is the most conspicuous theme of Parker's life-cum-nature writing. Early in the volume Parker confesses to his love of the "not-city"[64] and his unambiguously queer anti-urban perception of the countryside:

> If the countryside appears at all in gay histories, it is usually only as a place to escape from, and as swiftly as possible. For many of us, this is a pattern that never fitted. Since childhood, the green places have called us the loudest, and although we did the urban thing to burst from the closet, the lure of the rural soon overwhelmed the anonymity of the city. It didn't even feel like a choice, but something intrinsic that would have been dangerous to resist, like the act of coming out itself.[65]

Throughout the book, Parker repeatedly emphasises the fact that queer rurality is a legitimate way of being in the world for nonnormative sexualities. Though Parker's queer rurality is by no means an idyll,[66] he repeatedly challenges the

62. Dinshaw, *Getting Medieval*, 2.

63. Mike Parker, *On the Red Hill: Where Four Lives Fell into Place* (London: William Heinemann, 2019), 6.

64. Parker, *On the Red Hill*, 287.

65. Parker, *On the Red Hill*, 5–6.

66. He admits to a variety of difficulties that a nonheteronormative male faces when considering "shak[ing] off the city": from "farmerphobia," threats imposed by "small-town morality," to widespread beliefs that the best a gay man might hope when moving to "Llan-nowhere" is "to be ignored and to die a lonely old queen." Parker, *On the Red Hill*, 22, 206, 256, 7.

utopian myth of the city's unbridled liberating potential,[67] and reminds his readers of similar, if not equal opportunities that rurality may offer to queers.[68] In Parker's vision, the countryside is recognised as a space where "affirmation, liberation, and citizenship"[69] remain available to queer individuals – both now and in the past. He states: "Every parish had its hen lanc [Welsh for 'the confirmed bachelor'], often living undisturbed, perhaps with his special friend, his brother, blood or otherwise. His twin, even, sharing a bad and a midwinter birthday, their old farm neatly bisected by the frontier between Wales and England: *On the Black Hill* redux."[70]

The quoted fragment is a testament to what I recognise as Parker's main instrument of queering the rural and, simultaneously, the prominent marker of the (eco)poetics of queer new nature writing: the strategy of queering the rural past/heritage. Part of this strategy is unearthing a variety of examples of nonnormative individuals who, over the centuries, have established a positive relationship with the countryside and, consequently, have become the "pioneers" of queer rurality: the likes of the Ladies of Llangollen, G. M. Hopkins, the painter Cedric Morris, Edward Carpenter, and, finally, E. M. Forster. Forster is, in fact, a crucial figure in Parker's attempt to queer rural heritage which is signalled by the fact that the book takes for its motto the following line from *Maurice*: "Men of my sort could take to the greenwood."[71] Parker is quite explicit about the transformative function and identity-shaping role that Forster has played in his own life. He links the origins of his "search for the queer rural"[72] with reading and watching Forster. As a twenty-year-old student, he "secretly ached for a country house weekend of skinny-dipping larks, spied on from behind a tree by a handsome gardener, who later that night would climb into my chamber and have me on crisp white linen."[73]

Still, the best example of the central position that Parker's specimen of queer new nature writing ascribes to queer rural heritage is the titular Red Hill – not only a symbol of Parker's queer heritage but also, quite literally, a queer inheritance that is passed down to him and his partner by the house's former gay owners (Reg and George). Red Hill is an "inheritance far beyond bricks and mortar."[74] Mike and his partner Preds inherited not only the latter's house but also their lives:

---

67. "For too many, the city has become just another closet." Parker, *On the Red Hill*, 287.

68. "Away from the cities and the commercial gay scene – on walks up hills and by rivers, in cafes and country pubs, at parties and raves in quarries and forests – I found comrades, sensed others and heard whisper of many more." Parker, *On the Red Hill*, 256–257.

69. Houlbrook, *Queer London*, 3.

70. Parker, *On the Red Hill*, 375.

71. Parker, *On the Red Hill*, 2.

72. Parker, *On the Red Hill*, 6.

73. Parker, *On the Red Hill*, 215.

74. Parker, *On the Red Hill*, 114.

"[W]e inherited their lives, and the challenge was – still is – to live them. To live *with* them."[75] The conceptualisation of inheritance as "past presencing,"[76] as history that not only repeats itself but is performatively re-enacted is achieved through the figure of E. M. Forster and his ongoing presence – as a forefather of queer rurality, a source of literary inspiration, an identity-shaping force in the lives of queer men, down to his hauntological appearance in the final pages of the book when New Year's Eve party at Rhiw Goch turns into a "celebration of yr hen lanc and his eternal greenwood."[77] In a fantastical scene, the transgenerational queer party is joined by the likes of G. M. Hopkins, Edward Carpenter and George Merrill, E. M. Forster, Emlyn Williams, Ivor Novello, W. H. Auden, Cedric Morris, J. R. Ackerley, Lord Montagu, and David Hockney – the figures that have shaped Parker's view of the conflation of rurality, queerness, and Wales, as well as allowed him to engage in the process of establishing queer rural heritage. Though this very sequence *On the Red Hill* does not only testify to the performative re-enactment of history, but, most importantly to a transgenerational conversation with queer rural past: one that in my reading remains a major characteristic of queer new nature writing.

Counter-pastoralism: *Out of the Woods* by Luke Turner

Famously theorised by Raymond Williams in his seminal *The Country and the City* of 1973, counter-pastoralism – understood as the two-fold process of acknowledging the exclusionary character of the rural (pastoral) fantasy and replacing the latter with the vision of rurality's implication into temporality, as well as various forms of violence and oppression (class-, ethnicity, or gender-based)[78] – is another notable characteristic that I would like to privilege in my discussion of queer new nature writing.

At first glance, counter-pastoralism might not appear as an aesthetic and political ally of new nature writing with its predominantly "rhapsodic"[79] vision of nature. But new queer nature writing seems to be less willing to embrace the regular tropes and conceptions of the rural as pristine or idyllic. Among the writers who have contributed to queer new nature writing with their counter-pastoral poetics is Luke Turner. His 2019 book *Out of the Woods* is not – true to its title – a straightforward return to nature but an attempt to understand his liminal

75. Parker, *On the Red Hill*, 10.

76. Understood here as actively engaging with the past, and not necessarily simply remembering it. Macdonald, *Difficult Heritage*, 12.

77. Parker, *On the Red Hill*, 378–379.

78. Raymond Williams, *The Country and the City* (New York: Oxford University Press, 1973), 23, 92.

79. Lilley, "New British Nature Writing."

sexuality (bisexuality) with regard to what emerges as a liminal space: Epping Forest on the border between Greater London and Essex.

The relationship between Turner and the forest is the major (if not the only) theme of the book. From the very beginning, the reader is invited to partake in Turner's "intimate conversation"[80] with the forest which constantly oscillates between offering the sense of comfort and producing the feeling of terror. The former is rooted in the writer's childhood experiences of rurality (fetishised as a site of escapism and of "respite"[81]) and the overall vision of the forest as a "homely" space: the kind that "asks no questions and demands nothing in return."[82] The sources of the latter are much more complex and result from a variety of factors: cultural, historical, anthropological, as well as personal. In this reading, whose origin the writer traces to the human activity of clearing the festered land so as to convert it the non-forest use or spaces (e.g., town and cities), the forest is no longer a place of "sylvan innocence"[83] but something to be feared: a locale of "sin" and "shame," a "home to our predators, and later […] where outsiders, criminals and ne'er-do-wells were held back from the city."[84] What is more, the sense of terror is amplified by the fact that the forest has generated an array of versions of hetero- and homo masculinity, all of which appear to be a threat to Turner's fragile self. Having refused to acknowledge an essentially transactional character of the man's interaction with nature, Turner – neither the "lumberjack. the woodman, the hunter, the nature poet, the explorer, the conqueror of territory"[85] nor the "cruiser" ready to use the "cover of the woods"[86] to seek sexual contact with other men – cannot see the forest as a place where one comes to be "cleansed and healed."[87] On the contrary, inspired by Werner Herzog's vision of the jungle as "full of obscenity […], vile and base,"[88] Turner cannot shake off the feeling that during his walks in the woods he participates in the "harmony of overwhelming and collective murder."[89]

His struggle with the forest is, in fact, the struggle with his sexuality, with his "long[ing] to be one or another."[90] *Out of Woods* is not only a work of queer new

80. Luke Turner, *Out of the Woods* (London: Weidenfeld and Nicolson, 2019), 6.
81. Turner, *Out of the Woods*, 72.
82. Turner, *Out of the Woods*, 52.
83. Turner, *Out of the Woods*, 64.
84. Turner, *Out of the Woods*, 96, 117.
85. Turner, *Out of the Woods*, 124.
86. Turner, *Out of the Woods*, 149.
87. Turner, *Out of the Woods*, 187.
88. Turner, *Out of the Woods*, 186.
89. Turner, *Out of the Woods*, 187.
90. Turner, *Out of the Woods*, 98

nature writing but also of queer autopathography: a story of depression which springs from one's inability to acknowledge one's bisexuality. The book's (futile) effort to locate the forest in the either/or binary construction mirrors Turner's own strife to identify himself as either gay or straight. Its counter-pastoralism thus serves not to dismiss rurality but to show its implication in establishing the binary rules of both: hetero- and homo-normativity. In the book's concluding chapters, Turner returns to the forest whose "chaos"[91] and "constant state of flux"[92] (which initially terrified him and from which he escaped) he is now able to fully embrace. He realises that in the forest he can be "whoever [he] want[s] for there are no rules or contradictions here."[93] In the final part of the book – in a truly counter-pastoral manner – Turner re-visits Epping Forest, now de-constructed and de-binarised, as a new "man of the forest": one who partakes in the forest's destruction and preservation. He returns as a conservation volunteer, a man who cuts the trees to give birth to new ones: a destroyer and a begetter, both.

Auto(eco)theoretical Impulse: Belonging by Amanda Thomson

The last characteristic of new queer rural writing that this paper would like to succinctly address is the auto(eco)theoretical impulse – the feature which I understand as desire to "theorize" the self ("auto") and environment/nature/rurality ("eco") "from the first person," from the "perspective of someone who is clearly subjective and embodied,"[94] as well as profoundly preoccupied with the ecological crisis. If, according to Lauren Fournier, autotheory is a "[performative] life-thinking,"[95] then I am tempted to consider auto(eco)theory an instance of life-cum-nature thinking.[96]

The work in which the auto(eco)theoretical impulse becomes particularly prominent is *Belonging* by the writer and visual artist Amanda Thomson – not least because of the book's ostensible interest in art history which Fournier

91. Turner, *Out of the Woods*, 16.

92. Turner, *Out of the Woods*, 171, 196.

93. Turner, *Out of the Woods*, 264.

94. Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* (Cambridge: MIT Press, 2021), 8, 67. The definition of auto(eco)theory proposed herein, as well as the new coinage which I have proposed in the present paper, owes a lot to Fournier's study of autotheory. Fournier insists on referring to autotheory as a "practice" understood as one's "way of coming to terms with 'theory' […] in relation to [one's] experience, affective life and embodied, relational practices as [a] human being in the world." She sees it primarily as an "integration" of theory and self, a way to bridge philosophy and "autobiography, the body, and other so-called personal and explicitly subjective modes" – however, one that is not only self-conscious but also performative. Fournier, *Autotheory*, 6, 7.

95. Fournier, *Autotheory*, 7.

96. Fournier, *Autotheory*, 8, 67.

recognises as one of the major features of autotheory.[97] From the very first pages of the volume it is evident that Thomson, whose literary and visual work has been "always motivated [by her] interest in place and nature,"[98] is particularly concerned with the question of how one's idea of the self and one's embodied experience affects one's sense of (and communion with) the natural world. For this reason, Thomson finds it essential to announce that *Belonging* – which offers an exploration of Scottish natural history and landscape, especially the Highlands where Thomson continues to live – will be informed by the concept of intersectionality and her specific subject position which she defines as "ovo-lacto vegetarian/Black British/Black Scottish/mixed ethnicity/gay/civilly partnered."[99]

The acknowledgement of the fact that "different parts [of her] are interwoven throughout this country [i.e., Scotland – author's note]"[100] demands from Thomson that she constantly approaches the subject of her book from the point of view of her intersectional self. For example, when she writes about rural and small-town Scotland of her childhood, she knows that she needs to write about it from the perspective of a "mixed-race girl in a white family […] [g]ay too"[101]; when she addresses the ecological crisis in the Scottish Highlands and the fears and worries that various environmental problems generate in her, she inevitably considers them vis-à-vis her experience of "racism/homophobia/sexism,"[102] as well as other forms of political and social catastrophes that have impacted her life: the murder of George Floyd, Donald Trump presidency, COVID-19 pandemic, Brexit[103]; when she writes about the migration of birds from South Africa to Northern Scotland and back, she cannot disassociate this phenomenon from the history of slavery and black presence in Scotland – from the soldiers of the Roman Army who stationed on the Antonius Wall and could have been from North Africa to her own black/Scottish/queer presence. For Thomson, who has famously written *Scots Dictionary of Nature* (2019), a process of understanding and conceptualising one's self has been forged, predicated, and sustained on her life-long relationship with the Scottish rural environs – including Haggs, a small village in Falkirk and a childhood home of Thomson's grandmother, Culbin Sands, a coast and countryside in Moray with a unique wildlife habitat, and Abernethy Forest, a remnant of native Caledonian pine forest with many rare and endangered species. The last place

97. Fournier, *Autotheory*, 8.

98. Amanda Thomson, *Belonging: Natural Histories of Place, Identity and Home* (Edinburgh: Canongate Books, 2023), 12.

99. Thomson, *Belonging*, 15.

100. Thomson, *Belonging*, 16.

101. Thomson, *Belonging*, 23.

102. Thomson, *Belonging*, 174.

103. Thomson, *Belonging*, 234.

will emerge as particularly relevant to Thomson's auto(eco)theoretical narrative. As she has confessed in one of the interviews: "In Scots pinewoods, the dead trees are an important source of nutrients for the living elements of the forest, and provide micro-habitats for its species. The idea of the continuing importance of what has gone before to the present, and acknowledging that ongoing influence, was something that I wanted to explore in relation to nature, but also, then, in thinking about my own history and family, race and identity."[104]

Similarly to the paradigmatic examples of autotheory and their extensive use of citations from literature, theory, and art (in itself a manifestation of their intertextuality), Thomson's vision of rurality and the self is heavily dependent on a variety of cultural theorists, philosophers, writers, scientists, and naturalists from whose works she quotes and whose ideas underpin her thinking about the (black/queer) subjectivity and nature – the likes of Bell Hooks, Jackie Kay, and James Baldwin, to name but a few. The book's auto(eco)theoretical impulse is also to be discerned in Thomson's obsession with definitions – the narrative of *Belonging* being repeatedly interrupted by chapters which consist of dictionary entries of words (in English, Scots, or both) that are to serve as a methodological toolbox to conceptualise both Scottish nature and her Scottish/black/queer self. Finally, Thomson is no stranger to formal experimentation as *Belonging* is a visual and textual commixture in which the writer's reflections are fleshed out with the images of her visual works that document Scottish nature: photographs, film stills, drawings, etchings, prints, etc.

Still, what remains of utmost importance from the point of view of the present inquiry is that Thomson's queer new nature writing mobilises its auto(eco)theoretical impulse to investigate and ultimately express Thomson's sense of belonging to the (Scottish) natural, of being at home in it. If Thomson confesses that "from an early age [she has] always interacted with nature and the countryside without necessarily knowing it" and that "nature was just what [she] knew,"[105] the book – the product of her mature years – is a tool to understand and explain the reasons for this interaction, as well as Thomson's (and, by extension, other precarious subjects') right to it. It is the auto(eco)theoretical impulse that ultimately allows her to fully reconcile her otherness and rurality, personal history and natural history, black/queer temporality and deep time. In the final scene of the book, Thomson goes for a walk in Abernethy Forest – the very place where she started her narrative. Having integrated the self and nature via theory, she is now able

104. Amanda Thomson, "*be/longing*: A Q & A with Amanda Thomson," *Books of Scotland: The Best of Scottish Books* 79 ("In the Summertime," 2022), https://booksfromscotland.com/issue/in-the-summertime/.

105. Thomson, *Belonging*, 30.

to conclude: "Walking in this forest […] I am wholly myself. I am in my own body, my own skin."[106] And, one might be tempted to add, in her own sexuality.

Conclusion: We Belong Here

In 2021, the writer Anita Sethi released the first volume of what she had envisaged as her nature writing trilogy entitled *I Belong Here*. This volume, like other specimens of new nature writing discussed herein, problematises the difficult nexus between otherness and rurality – more specifically, the expulsion of the precarious subjects from the English countryside and Sethi's own struggle (as a "brown woman […] in the UK"[107]) to (re)claim the rural and (re)affirm one's sense of belonging to it. The lines that close the manifesto-like prologue of the book are unambiguously direct in their pronouncement of the new paradigm that – in Sethi's optimistic vision – is now to govern the relationship between the rural/countryside/nature and those who for a variety of reasons (economic, racial, sexual) have not been allowed to be its users or "heirs": "I will not be silent. I will not stop speaking out, and I will not stop walking through […] my home [i.e., Britain]," Sethi concludes.

As the present essay has hoped to show, in recent years, the same triadic articulation of the subject position vis-à-vis nature has predicated the emergence of a series of hybrid non-fiction works that lie at the intersection of queer and nature writing and which articulate a new way to conceptualise a queer person's relationship with rurality. Those pioneering narratives – which for the purpose of this research I have classified as queer new nature writing – do not offer a simple reversal of the traditional mode of thinking about the agonistic character of the queer-rural dyad and replace rural-phobia with rural-philia. On the contrary, having recognised the very potential and possibility of the queer life beyond the city, they remain deeply aware of the need to imagine new ways to think and write about their experience of belonging in the rural space: the kinds that this paper has attempted to identify and discuss. This belonging is less concerned with the politics of recognition and restitution and more with the poetics of care and collaboration. This new sense of belonging – or "be*longing*" – is, as Amanda Thomson observes, "about noticing and caring, […] about home and what makes us feel at home, and the different things that home can be."[108]

106. Thomson, *Belonging*, 291.

107. Anita Sethi, *I Belong Here: A Journey Along the Backbone of Britain* (London and Dublin: Bloomsbury Publishing, 2021), 18.

108. Thomson, *Belonging*, 18.

Bibliography

Abberley, Will, Christina Alt, David Higgins, Graham Huggan, and Pippa Marland. *Modern British Nature Writing, 1789–2020: Land Lines*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

Ackroyd, Peter. *Queer City: Gay London from the Romans to the Present Day*. London: Chatto & Windus, 2017.

Adamczewska-Baranowska, Izabella. "Autonaturografie. Biopoetyki immersyjnego piśmiennictwa przyrodniczego (Zajączkowska, Brach-Czaina, Tsing, Macdonald)." *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura* 43 (2021), 229–249.

Beaufils, Cécile. "Nature Writing and Publishing: The Ethics of a Cultural Mapping." *Études britanniques contemporaines* 55 (2018). https://journals.openedition.org/ebc/5011#quotation.

Bell, David, and Gill Valentine. "Queer Country: Rural Lesbian and Gay Lives." *Journal of Rural Studies* 11, no. 2 (1995), 113–122.

Betsky, Aaron. *Queer Space: Architecture and Same-sex Desire*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1997.

Brady, Mary Pat. "The Waiting Arms of Gold Street: Manuel Muñoz's Faith Healer of Olive Avenue and the Problem of the Scaffold Imaginary." In Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies, edited by Mary L. Gray, Colin R. Johnson, and Brian J. Gilley, 109–125. New York: NYU Press, 2016.

Chauncey, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940*. New York: Basic Books, 1994.

Cloke, Paul, and Jo Little, eds. *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality*. London and New York: Routledge, 1997.

Cloke, Paul, and Jo Little, "Introduction: Other Countrysides?" In *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality*, edited by Paul Cloke and Jo Little, 1–17. London and New York: Routledge, 1997.

Cocker, Mark. "Death of the Naturalist: Why Is the 'New Nature Writing' So Tame?" *The New Statesman*, 17 June, 2015. https://www.newstatesman.com/culture/2015/06/death-naturalist-why-new-nature-writing-so-tame.

Cook, Matt. *London and the Culture of Homosexuality: 1885–1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Cook, Matt, and Alison Oram. *Queer Beyond London*. Manchester: Manchester University Press, 2022.

Cowley, Jason. "Editor's Letter: The New Nature writing." *Granta* 102 (2008), 7–12.

Derrida, Jacques. "*Khôra*." In Jacques Derrida. *On the Name*, translated by David Wood, John P. Leavey, Jr., and Ian McLeod, edited by Thomas Dutoit, 89–130. Bloomington: Stanford University Press, 1995.

Dinshaw, Carolyn. *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Durham: Duke University Press, 1999.

Fowler, Corinne. "The Rural Turn in Contemporary Writing by Black and Asian Britons." *Interventions* 19, no. 3 (2017), 395–415.

Furman, Adam Nathaniel, and Joshua Mardell, eds. *Queer Spaces: An Atlas of LGBTQIA+ Places and Stories*. London: RIBA Publishing, 2022.

Franzen, Jonathan. "The Problem of Nature Writing." *The New Yorker*, 12 August, 2023. https://www.newyorker.com/culture/the-weekend-essay/the-problem-of-nature-writing.

Genette, Gérard. *The Architext: An Introduction*. Translated by Jane E. Lewin. Berkeley, Los Angeles, and Oxford: University of California Press, 1992.

Gieseking, Jen Jack. *A Queer New York: Geographies of Lesbians, Dykes, and Queers*. New York: NYU Press, 2020.

Gorman-Murray, Andrew, Barbara Pini, and Lia Bryant. "Introduction: Geographies of Ruralities and Sexualities." In *Sexuality, Rurality, and Geography*, edited by Andrew Gorman-Murray, Barbara Pini, and Lia Bryant, 1–19. Plymouth and Landham: Lexington Books, 2013.

Gray, Mary L., Colin R. Johnson, and Brian J. Gilley. "Introduction." In *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies*, edited by Mary L. Gray, Colin R. Johnson, and Brian J. Gilley, 1–21. New York: NYU Press, 2016.

Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York and London: NYU Press, 2005.

Halberstam, Jack. *Wild Things: The Disorder of Desire*. Durham: Duke University Press, 2020.

Herring, Scott. *Another Country: Queer Anti-Urbanism*. New York and London: New York University Press, 2010.

Hillyard, Sam. *Broadlands and the New Rurality: An Ethnography*. Bingley: Emerald Publishing, 2020.

Hoare, Philip. "The Unfinished World." In *Ground Work: Writings on People and Places*, edited by Tim Dee, chap. 13, Kindle. London. Jonathan Cape, 2018.

Houlbrook, Matt. *Queer London: Perils and Pleasures in the Sexual Metropolis, 1918–1957*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.

Huggan, Graham. "Back to the Future: The 'New Nature Writing,' Ecological Boredom, and the Recall of the Wild." *Prose Studies* 38, no. 2 (2016), 152–171.

Huggan, Graham, and Pippa Marland. "Queer Blue Sea: Sexuality and the Aquatic Uncanny in Philip Hoare's Transatlantic Eco-narratives." *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 30, no. 1 (2023), 25–49.

Hutcheson, Gregory S. "Desperately Seeking Sodom: Queerness in the Chronicles of Alvaro de Luna." In *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, edited by Josiah Blackmore and Gregory S. Hutcheson, 222–249. Durham: Duke University Press, 1999.

Ingram, Gordon Brent. "Marginality and the Landscapes of Erotic Alien(n)ations." In *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance*, edited by Gordon Brent Ingram, Anne-Marie Bouthillette, and Yolanda Retter, 27–52, Seattle: Bay Press, 1997.

Jamie, Kathleen. "A Lone Enraptured Male." *London Review of Books* 30, no. 5 (2008). https://www.lrb.co.uk/the-paper/v30/n05/kathleen-jamie/a-lone-enraptured-male.

Kurimay, Anita. *Queer Budapest, 1873–1961*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.

Lilley, Deborah. "New British Nature Writing." *Oxford Handbook Topics in Literature*. Oxford: Oxford Academic, 2013. https://academic.oup.com/edited-volume/43514/chapter/364258278.

Macdonald, Sharon. *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. London: Routledge, 2009.

Mendez, Paul. *Rainbow Milk*. London: Dialogue Books, 2020.

Mendez, Paul. "The Earth I Inherit." In *In the Garden: Essays on Nature and Growing*, 53–64. London: Gaunt Books, 2021.

Mike, Parker. *On the Red Hill: Where Four Lives Fell into Place*. London: William Heinemann, 2019.

Moss, Stephen. "Gender, Race, Climate and the New Nature Writing." *The Guardian*, 28 December, 2019. https://www.theguardian.com/books/2019/dec/28/new-nature-writing-gender-race-climate.

Player, Amy. "'Stories of Making and Unmaking': Deep Time and the Anthropocene in New Nature Writing." *Text Matters* 12 (2022), 35–50.

Robb, Graham. *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century*. London: Picador, 2004.

Sennett, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. New York and London: W. W. Norton & Company, 1994.

Sethi, Anita. *I Belong Here: A Journey Along the Backbone of Britain*. London and Dublin: Bloomsbury Publishing, 2021.

Smith, Jos. *The New Nature Writing: Rethinking the Literature of Place*. London and New York: Bloomsbury Academic, 2017.

Szymański, Wojciech. "Queerowe Arkadie." In *Arkadia*, edited by Agnieszka Rosales Rodríguez and Antoni Ziemba, 425–435. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2023.

The Oxford Research Centre in the Humanities and Arts Council England. "Queer Rural Connections." Accessed November 10, 2023. https://queerruralx.com/.

Thomson, Amanda. "*be/longing*: A Q & A with Amanda Thomson." *Books of Scotland: The Best of Scottish Books* 79 ("In the Summertime"), 2022. https://booksfromscotland.com/issue/in-the-summertime/.

Thomson, Amanda. *Belonging: Natural Histories of Place, Identity and Home*. Edinburgh: Canongate Books, 2023.

Turner, Luke. *Out of the Woods*. London: Weidenfeld and Nicolson, 2019.

Ubertowska, Aleksandra. "Fałda i queer: Natura jako scena homoerotyczna." *Wielogłos* 38, no. 4 (2018), 91–105.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973.

Wojciech Szymański
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Warszawski
https://orcid.org/0000-0002-5992-0026

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.16405

Queerowe arkadie, neoarkadie i antyarkadie
Współczesna sztuka queerowa i nieheteronormatywna ruralność

Queer Arcadia, Neo-Arcadia, and Counter-Arcadia: Queer Contemporary Art and Non-Heteronormative Rurality

Abstract: The aim of the article is to problematize two complementary phenomena: the queer Arcadia and contemporary art practices concerned with the intersection of non-heteronormative sexualities and the rural. The first part of the text is devoted to the history of the concept of queer Arcadia, with special emphasis on the idea of Aaron Betsky's idea of the third scene/third space. The second part of the essay addresses contemporary reinterpretations of the queer Arcadia in the field of visual arts – especially in Central and Eastern Europe, including Poland. This part discusses the works by three visual artists: Jaanus Samma, Daniel Rycharski, and Małgorzata Mycek, whose works are interpreted vis-à-vis the concepts of (queer) utopia, dystopia and heterotopia, as well as Nancy Fraser's idea of the subaltern counterpublic.

Keywords: queer arcadia, third scene, third space, subaltern counterpublic, Jaanus Samma, Daniel Rycharski, Małgorzata Mycek

Impuls pastoralny

Za Adamem Nathanielem Furmanem i Joshuą Mardellem, redaktorami wydanego w ubiegłym roku atlasu miejsc LGBTQIA+[1], queerowe arkadie scharakteryzować można jako wręcz paradygmatyczne przestrzenie dla queerowych geografii i topografii zarazem. Queerowe przestrzenie, jak piszą o nich redaktorzy atlasu, to miejsca, w których każda nienormatywna osoba może stawać się oraz być sobą w otwarty i nieskrępowany sposób. To miejsca umożliwiające autoekspresję pozbawioną strachu i samorealizację nieobciążoną poczuciem winy i wstydu.

1. *Queer Spaces: An Atlas of LGBTQIA+ Places and Stories*, red. Adam Nathaniel Furman, Joshua Mardell (London: RIBA Publishing, 2022).

Przestrzenie takie – dodają – w wielu przypadkach bywają życiodajne; często ratują wręcz prekarne, queerowe życie[2]. W atlasie nie znajdziemy wprawdzie osobnego rozdziału poświęconego queerowym arkadiom, te jednak są w książce licznie reprezentowane, by nie powiedzieć wszechobecne. Interesujące, że przywołany tu opis queerowych przestrzeni mógłby stanowić przecież poręczną definicję queerowych arkadii. Chociaż jednak można powiedzieć, że każda queerowa arkadia jest queerową przestrzenią, to nie wszystkie queerowe przestrzenie mają arkadyjski charakter. O arkadyjskości decyduje bowiem usytuowanie i charakter miejsca. Zaliczać się więc do nich będą wszelkie podmiejskie i wiejskie rezydencje, ustronne wille położone w pastoralnym krajobrazie, przestronne parków i ogrody czy ruralne refugia. W atlasie znajdziemy więc willę Lysis, wzniesioną na Capri przez ekscentrycznego barona Jacques'a d'Adelswärd-Fersena, sycylijską Taorminę – miejscowość, w której osiedlił się inny arystokrata, baron Wilhelm von Gloeden oraz miejsca znajdujące się poza Europą, jak popularną wśród XX-wiecznej queerowej bohemy wysepkę Taprobane u wybrzeży Sri Lanki, "ogród rozkoszy ziemskich" na obrzeżach miasta Meksyk – jak nazwano malowniczą Caminito Verde, a także współczesne wersje, które dekonstruują arkadię, jak odczytywać można chociażby dom i ogród Dereka Jarmana w angielskim Dungeness.

Te i inne queerowe arkadie, chociaż dobrze osadzone w kodzie kulturowym wywodzącym się z antyku, twórczo i subwersyjnie przepisują pierwotny mit arkadyjski[3]. Czerpiąc z kultury wysokiej i oficjalnej, jej kanonów i formuł, transgresyjnie przekraczają jej normy i ograniczenia oraz kampowo naginają jej reguły i prawa. Stanowią zarazem – można powtórzyć za Aaronem Betskym, autorem książki poświęconej queerowym przestrzeniom i architekturze – scenę i scenografię dla performansu queerowego życia[4]. W tym sensie queerowe arkadie są, zgodnie z rozpoznaniami Betsky'ego, miejscami kulturotwórczymi i kontrkulturowymi zarazem. Betsky, poszukując adekwatnej konkretyzacji paradygmatycznej przestrzeni queerowej, zwraca się w stronę opisanej przez Witruwiusza i spopularyzowanej później przez Sebastiana Serlia sceny satyrycznej

2. Adam Nathaniel Furman, Joshua Mardell, "Introduction", w: *Queer Spaces*, x.

3. Więcej na ten temat zob. Allan R. Ruff, *Arcadian Visions: Pastoral Influences on Poetry, Painting and the Design of Landscape* (Oxford: WINDgather Press, 2015), 1–14. Na temat queerowego potencjału arkadyjskiego mitu oraz pierwszych queerowych przewartościowań arkadii w literaturze, sztuce i architekturze zob. James M. Saslow, *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts* (New York: Viking, 1999), 45, 53–54; Byrne R. S. Fone, "This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination", *Journal of Homosexuality* 8, nr 3–4 (1983), 13–34. Zob. także: Gregory Woods, *A History of Gay Literature: The Male Tradition* (New Haven, London: Yale University Press, 1999), 70–76.

4. Zob. Aaron Betsky, *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire* (New York: William Morrow and Company, Inc., 1997).

(fot. 1) – trzeciej, obok tragicznej i komediowej, klasycznej dekoracji teatralnej, która jako jedyna (co jest nie do przecenienia dla konceptu queerowej arkadii) składa się z elementów niemiejskich i pastoralnych.



Fot. 1. Scena satyryczna wg Sebastiana Serlia (*Il Secondo Libro di perspettiva*), 1560. Archiwum własne autora

Witruwiańska scena satyryczna bez większych trudności może się stać oprawą dla arkadyjskiego mitu w ogóle[5], jak również – w odczytaniu Betsky'ego – jego queerową wersją: "trzecią sceną dla trzeciej płci, funkcjonującą jako kontr-architektura, która zawłaszcza, subwersyjnie podważa, odbija jak w zwierciadle

5. Agnieszka Morawińska, "Sztuka budzenia uczuć", w: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. Maria Poprzęcka (Warszawa: PWN, 1977), 67–89.

i reżyseruje choreografię życia codziennego w nowy, wyzwalający sposób"[6]. Trzecia scena to także przestrzeń mitu lub opowieści, co do których nie wiemy, czy są prawdziwe, czy nie, w których miesza się codzienność i cudowność. Rozgrywa się pomiędzy tym, co stworzone przez człowieka, i naturą, między rzeczywistym i wyobrażonym. Ruiny i drzewa tworzą ramy, które pokazują nam nasze własne społeczeństwo w lustrze, ujawniając zarówno jego czasowość, jak i porządek, jego naturalne piękno i sztuczność. Wszystko zaś dzieje się w towarzystwie nimf, satyrów i innych hybrydycznych stworzeń, pisał Betsky[7].

Przywołana tu queerowa interpretacja sceny satyrycznej jako trzeciej przestrzeni ma liczne i dalekosiężne implikacje. Osadzając queer w krajobrazie *par excellence* niemiejskim, wiejskim i pastoralnym, obliguje do dokonania przewartościowań i krytycznych rewizji utartych – zarówno w uniwersyteckich studiach queerowych, jak i poza akademią – poglądów, zwłaszcza tych na temat przestrzeni wielkomiejskich, które to – przeciwstawiane nierzadko wsi – mają być właśnie "naturalnym" środowiskiem (współczesnym i historycznym) dla queerowych osób, grup, queerowej kultury i sztuki[8]. Impuls pastoralny zawarty w niej obliguje też do zadania pytań o historyczność i współczesne aktualizacje samego konceptu. Po pierwsze więc, chciałbym dalej przyjrzeć się historii queerowych arkadii i przestrzeni pastoralnych, zarysowując ich chronologię i historię. Po drugie, na kilku przykładach pokazać, w jaki sposób motywy arkadyjski i pastoralny są uruchamiane współcześnie przez queerowych artystów, artystki i osoby artystyczne.

Queerowe arkadie i przestrzenie pastoralne
Historia pewnego konceptu

James M. Saslow już w starożytności doszukuje się pierwszych odniesień do queerowo konotowanej arkadii, uznając, że pierwszym świadomym, tożsamościowym odniesieniem do arkadyjskiego mitu i pastoralną "przestrzenią gejowską" zarazem była willa wzniesiona z polecenia cesarza Hadriana ok. 120 roku

6. Betsky, *Queer Space*, 26. Tłumaczenie własne autora. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora.

7. Betsky, *Queer Space*, 25.

8. O czym z jednej strony świadczą liczne monograficzne studia poświęcone queerowym aspektom historii wielkich miast (np. Londynu, Budapesztu, Florencji) oraz z drugiej strony – niedoreprezentowanie przestrzeni niemiejskich oraz ruralnych w takim ujęciu. Zob. np. Matt Houlbrook, *Queer London: Perils and Pleasures in the Sexual Metropolis, 1918–1957* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005); Anita Kurimay, *Queer Budapest, 1873–1961* (Chicago: The University of Chicago Press, 2020); Michael Rocke, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence* (Oxford: Oxford University Press, 1996); Matt Cook, Alison Oram, *Queer Beyond London* (Manchester: Manchester University Press, 2022).

w Tivoli pod Rzymem[9]. Istotna z punktu widzenia późniejszych, nowożytnych i nowoczesnych projektów queerowych arkadii, będąca dla nich potencjalnym odniesieniem[10], willa pozostaje jednak przykładem odosobnionym, na tle starożytności raczej insularnym ekscesem, nie zaś funkcjonującym wówczas modelem. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest to wyjątek potwierdzający regułę, nie zaś architektoniczne świadectwo istnienia queerowych arkadii – jako fantazmatycznych i rzeczywistych przestrzeni – w czasach starożytnych. Dla ukonstytuowania się idei queerowej arkadii – jak każdej zresztą utopii – potrzebne było bowiem zaistnienie całego kompleksu czynników składających się na systemową i ugruntowaną kulturowo opresję, w tym kryminalizację i penalizację, a z czasem także medykalizację nienormatywnych seksualności. Systemowa przemoc wobec osób nieheteronormatywnych w kulturze europejskiej rozpoczęła się wraz z nadejściem dominacji chrześcijaństwa[11]. Wówczas dopiero rozpoczęło się faktyczne poszukiwanie bezpiecznych przestrzeni spełnienia, pojawiły się projekty budowy własnych arkadii oraz myśl o mitycznych – osadzanych często w starożytności lub poza Europą – queerowych czasach i krainach[12]. Pierwsze queerowo konotowane pastoralne krajobrazy i satyryczne, trzecie przestrzenie (w rozumieniu Betsky'ego) zaistniały w średniowieczu. Na podstawie licznie zachowanych akt procesów sądowych toczących się przeciwko sodomitom w średniowiecznej i wczesnonowożytnej Europie zrekonstruować można queerową topografię społeczną niektórych przynajmniej regionów. Bernd-Ulrich Hergemöller podaje całą listę miejsc związanych z życiem – głównie seksualnym – nieheteronormatywnych mieszkańców XV-wiecznej Europy. Wszystkie pełniły funkcje homoseksualnych pikiet, z których większość to lokalizacje wybitnie miejskie (dzielnica portowa w Wenecji, plac Heumarkt w Kolonii, toaleta opactwa augustianów w Ratyzbonie[13], a XVII wieku ruina korpusu katedry w Utrechcie). Ta queerowa topografia uzupełniona jest też przez mniej liczne wprawdzie, wiejskie miejsca schadzek[14] – zwłaszcza kąpieliska, gospody i wiejskie zabudowania – o których historyk pisze na podstawie procesu sodomitów z Augsburga: "spotykali się w trzech podmiejskich

9. Saslow, *Pictures*, 45. Pisząc o willi w Tivoli, mam na myśli cały rozległy kompleks architektoniczny, którego willa jest częścią, w tym przypuszczalny Antineion – mauzoleum, grób i świątynię Antinousa, zmarłego ukochanego cesarza, jego kochanka i faworyta.

10. Por. Betsky, *Queer Space*, 41.

11. Charles Hupperts, "Homoseksualizm w Grecji i Rzymie", przeł. Piotr Nowakowski, w: *Geje i lesbijki: życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski (Kraków: Universitas, 2009), 55.

12. Por. Graham Robb, *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century* (London: Picador, 2003), 98–101, 167–173.

13. Bernd-Ulrich Hergemöller, "Średniowiecze", przeł. Piotr Nowakowski, w: *Geje i lesbijki*, 71.

14. Na temat satyrycznych pejzaży i związanego z nim upadku moralnego w wyobraźni średniowiecznej zob. Ruff, *Arcadian Visions*, 21–22.

kąpieliskach, przy których mieściły się również gospody. Prowodyr owej grupy, niejaki Berlin Wagner, czasem zabierał swoich partnerów do położonych nieopodal wiosek (na przykład do Hainhofen, gdzie przyjaźnił się z proboszczem), a także do umówionej gospody w Friedbergu, na terenie Szwabii"[15].

Nie lekceważąc takich jak powyższe świadectw, wypada jednak stwierdzić, że popularność arkadyjskiego mitu wśród osób i grup nieheteronormatywnych rozpoczęła się na dobre w okresie nowoczesnym. Ograniczona była zrazu do przedstawicieli i przedstawicielek klas uprzywilejowanych, chociaż – jak się wydaje – w przynajmniej niektóre queerowe projekty od początku wpisane były klasowe – transgresja i inkluzywność[16]. Do takich zrealizowanych pomiędzy XVIII a XX wiekiem, niemiejskich queerowych utopii zaliczyć można, za Grahamem Robbem, na przykład: poczdamską rezydencję Fryderyka Wielkiego – Sanssouci z "brązowym Ganimedesem stojącym na wprost okna biblioteki", kampowy, mediewalistyczny zamek Neuschwanstein Ludwika II Bawarskiego czy Sanktuarium Sztuki Elisarion pod Locarno pomysłu Elisara von Kupffera[17].

Queerowy pastoralny boom końca XIX i początku XX wieku ma kilka przyczyn, z których za najważniejszą uznać wypada narodziny racjonalistycznego i naukowego dyskursu o osobach nieheteronormatywnych[18], a co za tym idzie – pojawienie się właśnie wtedy licznych queerowych subkultur, których przedstawicielki i przedstawiciele mogli teraz tożsamościowo internalizować lub odrzucać, werbalizować i sublimować jego fragmenty. Boom na queerowe arkadie jest także zjawiskiem równoległym, by nie powiedzieć: jego częścią, do ponownego odkrycia arkadii w drugiej połowie XIX wieku. Moda na "nowe arkadie", jak to kulturowe zjawisko związane z ponownym uruchomieniem mitu o złotym wieku nazywa Xavier Rey[19], ściśle łączy się nie tylko z paseistycznym powrotem człowieka – zagrożonego postępem technicznym i nowoczesną cywilizacją przemysłową – do natury, lecz także z całościowym i rewolucyjnym przewartościowaniem dotychczasowych, tradycyjnych relacji ze światem pozaludzkim[20].

---

15. Hergemöller, "Średniowiecze", 71.

16. Na ten temat w odniesieniu do arkadii w XVIII wieku zob. Sabrina Norlander Eliasson, *Portraiture and Social Identity in Eighteenth-century Rome* (Manchester, New York: Manchester University Press, 2009), 125. W odniesieniu do queerowych arkadii w XIX i XX wieku zob. Andrew Stephenson, "Arcadia and Soho", w: *Queer British Art 1861–1967*, red. Clare Barlow (London: Tate Publishing, 2017), 134–135.

17. Robb, *Strangers*, 168.

18. Por. Régis Revenin, "Homoseksualność i męskość", przeł. Tomasz Stróżyński, w: *Historia męskości. Tom 2. XIX wiek. Tryumf męskości*, red. Alain Corbin, przeł. Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020), 327–354.

19. Xavier Rey, "In der Natur", w: *Masculin/masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nosjours* (Paris: Flammarion, 2013), 184.

20. Rey, "In der Natur", 184.

W takim właśnie kontekście można odczytywać opisane w atlasie Furmana i Mardella miejsca, Taorminę i Capri. To baron Wilhelm von Gloeden, pionier fotograficznego męskiego aktu, stał za "wynalezieniem" queerowej arkadii w sycylijskiej Taorminie. Wybór Taorminy artysta uzasadniał tak: "To lektura Homera oraz wierszy Teokryta ułożonych właśnie na Sycylii rozpaliła moją wyobraźnię. Morze i skały oraz góry i doliny opowiadały mi o arkadyjskich pasterzach i Polifemie"[21]. Sycylia, gdzie fotograf ujrzał nową arkadię, zwłaszcza zaś Taormina, która była jego studiem i domem od końca lat siedemdziesiątych XIX wieku, zaskakująco szybko stały się niezwykle popularnymi miejscami na obu mapach Europy: tej normatywnej i tej queerowej. Dzieła "barona Taorminy"[22] – jawnie homoerotyczne z dzisiejszej perspektywy oraz z całą pewnością dla współczesnych mu grup i osób queerowych – mogły dzięki wspomnianemu zwrotowi ku naturze, zjawisku powszechnemu i usankcjonowanemu w kulturze europejskiej na przełomie wieku[23], funkcjonować z powodzeniem w oficjalnym, heteronormatywnym obiegu artystycznym. Fotografie starożytnych ruin, życia codziennego w Taorminie, a zwłaszcza młodych, nagich i półnagich mężczyzn zdobywały liczne nagrody i medale na wystawach fotograficznych w Londynie, Mediolanie i Kairze. Ilustrowały takie popularne i poczytne magazyny jak *The Studio*, *National Geographic Magazine* czy *Die Kunst für Alle* oraz reprodukowane były za życia barona w formie tysięcy kart pocztowych. Z drugiej zaś strony publikowane były przez pierwsze niemieckie periodyki o tematyce homoseksualnej, które zaczęły pojawiać się za jego życia, takie jak: *Die Schönheit*, *Der Eigene* czy *Die Freundschaft*[24].

Arkadia odkryta przez von Gloedena na Sycylii, będącej częścią Wielkiej Grecji, wraz z zaludniającymi ją potomkami starożytnych pasterzy i miłością grecką, o czym zaświadczały przecież jego fotografie, będące reinterpretacją "rajskiej nagości"[25], stały się dobrze rozpoznawalnym tropem i kodem queerowej kultury. Sycylijska arkadia wpisuje się jednak w dużo szersze zjawisko, jakim było queerowe odkrycie Włoch i nieheteronormatywna odmiana paradygmatycznej dla kultury tzw. Zachodu, przynajmniej od czasów Goethego, podróży włoskiej, którą można traktować jako projekt egzystencjalny i nazywać queerowym *grand*

21. Wilhelm von Gloeden, *Die Kunst in der Photographie* (non vidi), cyt. za: Ulrich Pohlmann, "Entre studio et Jardin d'Éden", w: *Masculin/masculin*, 174.

22. Robert Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy* (London, New York: Routledge, 2009), 143.

23. Jak również dzięki antycznemu sztafażowi i popularnemu podówczas ruchowi naturystycznemu w Niemczech – *Freikörperbewegung*. Por. Aldrich, *The Seduction*, 150; Pohlmann, "Entre studio", 175–176.

24. Aldrich, *The Seduction*,143–144.

25. Pohlmann, "Entre studio", 175–176.

tour[26]. Odbywane przynajmniej od drugiej połowy XVIII wieku tożsamościowe, queerowe podróże na Południe i oczarowanie Włochami[27] obrodziły wieloma queerowymi arkadiami.

Dobrym przykładem jest willa Lysis na Capri. Wyspa stała się jednym z najchętniej odwiedzanych europejskich resortów nad Morzem Śródziemnym okresu *belle époque*. Pośród turystów oraz osiadających tam budowniczych arkadii były też osoby queerowe[28]. Należał do nich przybyły na wyspę w 1890 roku niemiecki artysta, przyjaciel Bismarcka i jego portrecista Wilhelm Allers, który zbudował tam willę, innym – przemysłowiec i ofiara homofobicznej nagonki Friedrich Alfred Krupp, który przybył na Capri 1898 roku i wzniósł tutaj dom ze wspaniałym ogrodem, oraz wielu innych, przez Roberta Aldricha zaliczanych do szerokiego "kręgu z Capri". Z pewnością w owym kręgu wybitną rolę odgrywał Jacques d'Adelswärd-Fersen, właściciel willi Lysis, queerowego centrum towarzyskiego wyspy[29].

Ten członek francusko-szwedzkiej rodziny arystokratycznej, bywalec paryskich salonów, poeta i powieściopisarz oraz wydawca magazynu *Akademos*, uznawanego za jeden z pierwszych gejowskich periodyków w historii, na wyspę przybył w 1903 roku po skandalu obyczajowym z jego udziałem, jaki wybuchł we Francji[30]. Miejsce rozpoczętej w 1904 roku budowy domu, nazwanego na cześć Platona tytułem jego dialogu o przyjaźni, zostało starannie wybrane. Posadowiony on został bowiem nieopodal ruin głównej z dwunastu rezydencji cesarza Tyberiusza na wyspie, willi Jowisza (Villa Jovis), będącej już w czasach Fersena istotnym miejscem queerowej pamięci oraz punktem odniesienia dla nieheteronormatywnej pastoralnej wyobraźni[31]. Zaprojektowany przez anonimowego architekta eklektyczny dom wpisany w krajobraz witał gości łacińskim napisem umieszczonym nad drzwiami: *Amori et dolori sacrum*. Istotnie, willa była świątynią miłości i smutku. Z jednej strony dom był przecież – jak Villa Jovis dla Tyberiusza po opuszczeniu Rzymu – miejscem dobrowolnego zesłania

26. Zob. Robb, *Strangers*, 170; Aldrich, *The Seduction*, 162–185.

27. Matthew M. Reeve, *Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2020), 53–56. Por. Eliasson, *Portraiture*, 94–99.

28. Jak zauważa Robert Aldrich, osoby nieheteronormatywne stanowiły wprawdzie nieliczną część spośród 40 tysięcy turystów odwiedzających Capri każdego roku przed 1910 rokiem, były jednak pośród najbardziej widocznych i oddanych zwiedzających oraz stałych rezydentów. Zob. Aldrich, *The Seduction*, 128.

29. Aldrich, *The Seduction*, 125–129.

30. James Money, *Capri: Island of Pleasure* (London: Hamish Hamilton, 1986), 86–92.

31. Za sprawą właściciela oraz dostarczonego przez Swetoniusza opisu saturnaliów i homoseksualnej, do jakich rzekomo dochodziło na dworze Tyberiusza, w willi oraz ogrodach na wyspie. Zob. Gajusz Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty Cezarów. Tom I*, przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska (Wrocław: Ossolineum, 2004), 244–246.

Fersena, na które ten udał się po infamii, jaka spotkała go we Francji i która wkrótce dosięgła go także na wyspie[32]. Z drugiej – była miejscem, w którym otwarcie żył aż do śmierci ze swoim partnerem, robotnikiem budowalnym Nino Cesarinim. Willa stała się wręcz, można powiedzieć, hymnem na cześć Cesariniego, którego portrety Fersen zamawiał u wielu artystów. We wnętrzu zawisł wizerunek Cesariniego zamówiony u Paula Hoeckera, który, jak Fersen, szukał na Capri wytchnienia po obyczajowej aferze ze swoim udziałem w Monachium. W ogrodzie zaś ustawiony został brązowy akt autorstwa Francesca Jeracego, do którego pozował Cesarini. Partner i kochanek Fersena był także modelem Guglielma Plüschowa, niemieckiego fotografa (i kuzyna von Gloedena), który na Capri wykonywał jego portrety, często w antykizującym, pastoralnym kostiumie. Śmierć Fersena w 1923 roku zbiegła się w czasie, jak przekonuje Robert Aldrich, z kresem queerowej pastoralności i queerowych arkadii zakładanych we Włoszech. Według historyka lata dwudzieste XX wieku zmieniły topografię queerowej Europy wraz ze wzrostem znaczenia takich metropolii jak Berlin i Paryż, w których kwitły nieheteronormatywne subkultury. Jak to aforystycznie ujął: "Erotyczne obrazy żołnierzy i marynarzy oraz stałych bywalców homoseksualnych klubów na Montmartre i Kurfürstendamm rzuciły wyzwanie figurze łacińskiego efeba i włoskim wycieczkom"[33].

Powojenne zmiany queerowej mapy Europy nie unicestwiły jednak samego fantazmatu queerowej arkadii. Stał on na przykład za takimi realizacjami, jak lesbijska Świątynia Przyjaźni w Paryżu, gdzie po rozczarowującej podróży na Lesbos, śladami Safony, osiadła amerykańska pisarka Natalie Clifford Barney, która inscenizowała – najpierw w ogrodzie w Neuilly, później w Paryżu – safickie "teatralia" i pogańskie rytuały[34]. Mit queerowej arkadii restytuowany został także – za sprawą angielskich pisarzy z Christopherem Isherwoodem i Stephenem Spenderem na czele – w Republice Weimarskiej, gdzie poza wielkomiejskim Berlinem odkrywano możliwości niemiejskich, pastoralnych lokalizacji ze szczególną rolą, jaka przypadła na tej nowej mapie queerowych arkadii wyspie Rugii[35]. Renesans queerowych arkadii nastąpił po II wojnie światowej. Jako "życie po życiu" starego konceptu interpretować można na przykład południową Kalifornię, dokąd Isherwood przeniósł się jeszcze w 1939 roku, a której ikoniczne arkadyjskie obrazy pełne męskich, nagich i półnagich modeli i refleksów światła odbitych w basenach tworzył w latach sześćdziesiątych jego rodak David Hockney, przybyły nad Pacyfik

32. Zob. Money, *Capri*, 89–92.

33. Aldrich, *The Seduction*, 134.

34. Florence Tamagne, "Era homoseksualizmu", w: *Geje i lesbijki*, 168.

35. Więcej na ten temat zob. Stephen Spender, *The Temple* (New York: Grove Press, 1997); Christopher Isherwood, *Christopher and His Kind* (London: Vintage Books, 2012).

w 1963 roku[36]. Lata sześćdziesiąte XX wieku to odkrycie nie tylko arkadyjskości Kalifornii, lecz także powrót nad Morze Śródziemne, powodowany kolejnym już zwrotem ku naturze, tym razem spod znaku pokolenia dzieci kwiatów i coraz bardziej masowej turystyki. Parafrazując Reya, możemy nazwać go modą na "jeszcze nowsze arkadie" zakładane lub śnione na Krecie czy Mykonos[37].

Queerowe neoarkadie i antyarkadie, utopie, dystopie, i heterotopie

Koniec XX wieku i wiek XXI to także czas twórczego, nierzadko krytycznego przepracowywania arkadyjskiego mitu przez queerowych artystów, artystki i osoby artystyczne. Współcześnie uruchamiany stary topos kultury queerowej znajduje rozmaite realizacje. Nie jest przy tym wyłącznie retrospektywnym powtórzeniem swoich historycznych precedensów. Raczej prospektywnym, twórczym, nierzadko subwersyjnie potraktowanym przetworzeniem motywu, jak również takim uruchomieniem trzeciej przestrzeni, w której ta staje się rodzajem sfery kontrpublicznej, będącej – jak nazywa ją Nancy Fraser – "równoległą areną dyskursywną, na której członkowie podporządkowanych grup społecznych wymyślają i rozpowszechniają kontrdyskursy, które z kolei pozwalają im na formułowanie opozycyjnych interpretacji ich tożsamości, zainteresowań i potrzeb"[38].

W 2016 roku, na wystawie odbywającej się na terenie Sądeckiego Parku Etnograficznego w Nowym Sączu pt. *pany chłopy chłopy pany*, estoński queerowy artysta Jaanus Samma zaprezentował polskiej publiczności zrealizowaną kilka lat wcześniej pracę wideo *AAFAGC (Applied Art for a Gay Club)* (2010) (fot. 2–4). Stworzona wraz ze współpracującym z artystą Alo Paistikiem praca składała się z sześciu obrazów w formie wideofresków przedstawiających tradycyjne i podstawowe dla mieszkańców dawnej estońskiej wsi czynności wykonywane przez modeli odgrywających role chłopów. Kolejne sekwencje (piłowanie drewna, koszenie trawy, dojenie krowy, zarzucanie sieci rybackich, orka i myślistwo) kręcone były w sielskim i nastrojowym pejzażu Saremy i Muhu, dwóch estońskich wysp leżących na Bałtyku, i w plenerach zlokalizowanych na wyspach parków etnograficznych, mieszczących muzea typu skansenowskiego.

36. Por. Saslow, *Pictures*, 255–256.

37. Zob. Aldrich, *The Seduction*, 222–224. Por. Cathy Gere, *Knossos and the Prophets of Modernism* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2009), 200–225.

38. Nancy Fraser, "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy", *Social Text* 25/26 (1990), 67.



Fot. 2. Jaanus Samma, *AAFAGC (Applied Art for A Gay Club)*, 2010.
Dzięki uprzejmości artysty

Chociaż artysta świadomie odnosi się do paradygmatycznego dla narodowej kultury estońskiej pastoralnego toposu oraz dwóch zasadniczych dla sztuki estońskiej tradycji obrazowania wsi i pracy, do programowo nacjonalistycznego romantyzmu oraz realizmu socjalistycznego, to – jak zauważa Andreas Kalkun – zastosowana przez niego konwencja obrazowa jest jednoznacznie queerową i subwersyjną grą z tradycją. Fryzury modeli odgrywających role estońskich mieszkańców idyllicznej wsi są zbyt modne, tatuaże anachroniczne, a elementy ahistorycznej garderoby leżą na nich jak ulał. Chociaż wykonywane przez modeli prace są archaiczne, ich postaci należą do współczesnego świata, zauważa trzeźwo Kalkun[39]. Jak przyznaje sam artysta, półnadzy i wyraźnie monumentalizowani modele zostali wystylizowani na postać Kalevipoega, tytułowego bohatera wydanego w latach 1857–1861 estońskiego eposu narodowego Friedricha Reinholda Kreutzwalda, a zarazem na bohaterów gejowskich filmów erotycznych i pornograficznych. Jak bowiem pisali Samma i Paistik, "[Projekt] *AAFAGC* zrodził się z naszej fascynacji filmami erotycznymi często pokazywanymi w klubach gejowskich. Te filmy służą przede

39. Andreas Kalkun, "Work First and Love Will Follow: Division of Labor and Male Beauty in Estonian Folk Culture", w: Jaanus Samma, Alo Paistik, *AAFAGC: Applied Art for a Gay Club* (Tallinn, Paris: 2010), 52.

wszystkim jako sposób na wypełnienie wizualnych i czasowych luk, których kluby desperacko starają się unikać. Nasze filmy są przeznaczone przede wszystkim do wyświetlania na ekranach różnych klubów gejowskich. Pragniemy przywłaszczyć sobie […] środowisko klubowe i przekształcić je w laboratorium, w którym będziemy badać, jak i kiedy pracujący mężczyźni stają się czymś więcej niż tylko (przyziemnie) pracującymi mężczyznami"[40].



Fot. 3. Jaanus Samma, *AAFAGC (Applied Art for A Gay Club)*, 2010.
Dzięki uprzejmości artysty

40. Alo Paistik, Jaanus Samma, "Introduction to Applied Art for a Gay Club", w: Samma, Paistik, *AAFAGC*, 10.



Fot. 4. Jaanus Samma, *AAFAGC (Applied Art for A Gay Club)*, 2010.
Dzięki uprzejmości artysty

Ci, jak nazywa ich Kalkun, "zbyt piękni mężczyźni w zbyt pięknym pejzażu"[41] stają się kłopotliwi z punktu widzenia oficjalnej, heteronormatywno-nacjonalistycznej kultury narodowej, której jądrem i sercem jest właśnie neoarkadyjski mit wzniesiony na idealizowanym i zakłamanym obrazie wsi i jej wartości. Queerowa neoarkadia zaproponowana przez Sammę jako odtrutka na heteronormatywno-nacjonalistyczną neoarkadię polega na zdestabilizowaniu obrazu ruralnych, konserwatywnych, tradycjonalistycznych i często queerfobicznych społeczności – i tych historycznych, i współczesnych. Samma dzięki sięgnięciu po pastoralną tradycję tworzy szczelinę w oficjalnej wizji nacjonalistycznej arkadii. To przez nią do rajskiego ogrodu wkrada się queer. Oburzonych i otwierających usta ze zdziwienia heteronormatywnych, estońskich pasterzy wita nieśmiertelnym bon motem, który przeżyje ich wszystkich: "Et in Arcadia ego".

Dodajmy, że ów subwersyjny, antynacjonalistyczny i neoarkadyjski potencjał, jaki zdeponowany został przez artystę w *AAFAGC*, uruchamiany miał być zgodnie z jego intencją w queerowej sferze kontrpublicznej. Praca bowiem miała w intencji artysty zaistnieć w ramach poszerzonej strategii zabawy sposobami zaangażowania różnych odbiorców. Miała też być zaproszeniem wystosowanym do tradycyjnych społeczności wiejskich, w których nie ma zbyt wielu klubów gejowskich,

41. Kalkun, *Work*, 52.

do tworzenia efemerycznych, jednonocnych klubów gejowskich rozumianych jako ośrodki kultury wiejskiej służące do ożywienia i podtrzymania lokalnych społeczności gejowskich. Chociaż artysta zaznaczał, że tego rodzaju kluby mogłyby być zakładane w każdym obszarze wiejskim i wykorzystywać jakiekolwiek budynki z bogatego repertuaru wiejskiej architektury wernakularnej – w tym sensie polska prezentacja *AAFAGC* w nowosądeckim skansenie była spełnieniem kontrpublicznego postulatu artysty[42], modelową wiejską przestrzenią queerową miała być tradycyjna estońska stodoła, której układ przestrzenny wywodzi się jeszcze ze średniowiecza i jest głęboko zakorzeniona w estońskiej kulturze wiejskiej – *rehielamu*. To właśnie w przestrzeniach *rehielamu* członkowie ruralnych estońskich społeczności gejowskich mieli zakładać swoje kluby. Zwłaszcza ich centralne pomieszczenie, w którym znajdował się piec oraz gdzie wykonywano młóckę zboża, stawać się miało zgodnie z intencją artysty jednonocnym klubem, miejscem projekcji i sercem queerowej sfery kontrpublicznej na estońskiej prowincji.

Fantazmatyczny i subwersyjny projekt odkrywający queerowy potencjał stającej się trzecią sceną/przestrzenią wsi estońskiego artysty nie jest przypadkiem odosobnionym w pejzażu pola sztuki współczesnej Europy Środkowo-Wschodniej, w tym Polski. W samej wystawie *pany chłopy chłopy pany* wzięło udział jeszcze dwóch queerowych artystów – Przemek Branas i Karol Radziszewski – którzy, pracując ze skansenowską kolekcją, stworzyli wystawę-instalację złożoną z muzealnych eksponatów oraz własnych prac tematyzujących miejsce wsi w polskiej kulturze pamięci oraz sposoby wytwarzania jej obrazu w instytucjach muzealnych[43], a sama wystawa była tylko jedną z przynajmniej trzech zaprezentowanych publiczności w 2016 roku ekspozycji[44] zapowiadających (czy może będących symptomem nienazwanego jeszcze wówczas zjawiska) zwrot ludowy w polskim wystawiennictwie i kuratorstwie drugiej dekady XXI wieku z kluczową cezurą roku 2015[45]. Wśród szeregu artystów i artystek, których twórczość i praktyki zaczęły być odtąd interpretowane w kontekście wsi, wiejskości oraz wiejskiego pochodzenia[46], znalazł się również Daniel Rycharski.

---

42. Na wystawie *pany chłopy chłopy pany* praca *AAFAGC* została pokazana w budynku greckokatolickiej plebanii translokowanej na teren skansenu ze Szlachtowej w 2002 roku.

43. Wojciech Szymański, Magdalena Ujma, red., *Pany chłopy chłopy pany* (Nowy Sącz: Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół w Nowym Sączu, 2016), 182–183.

44. Dwie pozostałe to: kuratorowana przez Ewę Tatar *Chłoporobotnik i boa grzechotnik* (2016) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz kuratorowana przez Joannę Kordjak *Polska – kraj folkloru?* (2016–2017) w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie.

45. Zob. Marta Gospodarczyk, Łukasz Kożuchowski, "Nowa ludowa historia: charakterystyka i społeczno-polityczne korzenie współczesnych narracji o historii chłopów polskich", *Studia Socjologiczne* 2, nr 241 (2021), 177–198.

46. Są to, między innymi, Jan Gryka, Jan Kowal, Robert Kuśmirowski, Michał Łagowski, Krzysztof Maniak, Iza Tarasewicz.

Artysta, inaczej niż Samma, którego określić można mianem wyprawiającego się z miasta na wieś mieszczanina, sam pochodzi ze wsi, a jego rodzinna miejscowość, Kurówko, stała się nie tylko inspiracją i tematem jego twórczości; była także jego studiem, miejscem performatywnych działań oraz plenerową galerią sztuki[47]. Z jednej strony artysta niemal od początku swojej kariery eksploruje ruralny potencjał prowincji, zawiązując rodzaj queerowo-ludowego sojuszu ze wsią i jej mieszkańcami, stając się nierzadko adwokatem i głosem wiejskich interesów i spraw. Z drugiej: dochodzi z czasem w jego sztuce do skomplikowania obrazu wsi, która – koniec końców – okazuje się rodzajem queerowej antyarkadii.

Szymon Maliborski, stale współpracujący z artystą kurator, zwraca uwagę na zasadniczy rys sztuki Rycharskiego, widoczny przede wszystkim we wczesnej fazie twórczości artysty przypadającej na lata 2008–2015. Określa go mianem alternatywnych doświadczeń społecznych[48]. Te zaś związane są w sztuce Rycharskiego ze zogniskowaniem uwagi na wsi i jej mieszkańcach oraz – co upodabnia działania artysty do praktyki Sammy – wytwarzaniu ludowo-queerowej sfery kontrpublicznej, w której następuje próba "odświeżenia i wydobycia pamięci ciała, a wraz z nią wydobycia pokładów innej, alternatywnej historii wytwarzanej oddolnie przez społeczności"[49]. Dobrymi przykładami tak rozumianej praktyki artystycznej Rycharskiego mogą być pochodzące z tego okresu, wpisujące się w dyskurs ludowej historii (sztuki), działania i prace przepisujące polską, pozbawioną komponentu wiejskiego zepchniętego na margines, oficjalną kulturę pamięci. Są to: zlokalizowana na stałe w Kurówku i będąca rodzajem wiejskiego łuku triumfalnego *Brama* (2014), pretekstem dla stworzenia której była przypadająca w 2014 roku 150. rocznica zniesienia pańszczyzny w Kongresówce, mobilny, zainspirowany grafiką Albrechta Dürera pomnik w formie kolumny usytuowanej na przyczepie traktora monument pt. *Pomnik chłopa* (2015) i instalacja *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych* (2015), mająca być platformą do organizowania wystaw skupionych na innych, wypartych i nieopowiedzianych historiach i kontrinstytucjonalnych sposobach opowiadania historii.

W wymienionych realizacjach Rycharskiego, w których ten jednoznacznie – jako artysta pochodzący z wsi i z nią się utożsamiający – staje się adwokatem i głosem wiejskich interesów i historii, rzecznikiem wypowiadającym się na traumatyczne tematy związane z pańszczyzną i transformacją po 1989 roku, nienormatywny,

47. Szymon Maliborski, "My jesteśmy solą ziemi, my jesteśmy solą w oku", w: *Daniel Rycharski. Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, red. Szymon Maliborski (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2019), 6–7.

48. Maliborski, "My jesteśmy", 9. Por. Ewa Majewska, "Czy wywłaszczeni inni mogą przemówić? Artysta jako odkrywca wsi – wokół prac Daniela Rycharskiego", w: *Daniel Rycharski. Strachy*, 111–116.

49. Maliborski, "My jesteśmy", 9.

queerowy komponent jego tożsamości, jak i queerowe ciało, właściwie nie pojawiły się, jak i nie zaistniały dyskursywnie w wypowiedziach krytycznych i historyczno-artystycznych powstałych wokół jego twórczości[50]. Nie oznacza to jednak, że artysta wówczas nie był zainteresowany wiejskim queerem. Dość przypomnieć, że pierwsza wystawa, jaka odbyła się w *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych*, zatytułowana była przewrotnie *Village People*, a intencją Rycharskiego, jak sam przyznawał w rozmowie z Weroniką Pilińską, było pokazanie historii queeru wiejskiego oraz by "odbiorca mógł wyjść z tej wystawy nie budując sobie jakiejś wizji 'historii wsi', która jest albo taka, albo taka"[51].

Historia wiejskiego queeru, którą artysta zainteresowany był przynajmniej od 2015 roku, pojawia się szerzej w jego późniejszych pracach, takich jak: plenerowa, pierwotnie zlokalizowana na dnie wysuszonego, wiejskiego stawu rzeźba *Łóżko (Bez sprawiedliwości nie ma solidarności)* (2016) (fot. 5) złożona z zaścielonego łóżka, na którym umieszczony został nagrobny krzyż, będąca rodzajem queerowej



Fot. 5. Daniel Rycharski, *Łóżko (Bez sprawiedliwości nie ma solidarności)*, Kurówko, 2016. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. dzięki uprzejmości artysty

50. Zob. np. Rita Müller, "Wywoływanie queerowych duchów", w: *Daniel Rycharski. Strachy*, 61–68; Patrycja Cembrzyńska, "Pomnik chłopa – przystanki sensu, stacje rozpadu. Rozważania o pisaniu historii", *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 165 (2021), 277–301.

51. Weronika Pilińska, "Lekcja historii: *Pomnik Chłopa* i *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych* Daniela Rycharskiego i Szymona Maliborskiego", *Szum* 4.10.2015, https://magazynszum.pl/lekcja-historii-pomnik-chlopa-i-muzeum-alternatywnych-historii-spolecznych-daniela-rycharskiego-i-szymona-maliborskiego/ (4.10.2023).

kapliczki usytuowanej na granicy wsi, *Sztandar św. Ekspedyta* (2016–2019) (fot. 6) haftowany na prośbę uczestników rolniczego strajku w formie okupacji terenu przed gmachem Kancelarii Prezesa Rady Ministrów w 2015 roku i jednocześnie będący symbolem wspólnoty nieheteronormatywnych chrześcijan Wiara i Tęcza, jak również plenerowa, zaprezentowana na polach uprawnych wokół Kurówka instalacja *Strachy* (2018–2019) (fot. 7) złożona z drewnianych konstrukcji nawiązujących do wiejskich, odstraszających dzikie zwierzęta strachów, które ubrane



Fot. 6. Daniel Rycharski, *Sztandar św. Ekspedyta*, 2016–2019, fot. Daniel Chrobak. Praca prezentowana na wystawie "Daniel Rycharski. Strachy" (15.02–22.04.2019) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

zostały w ciuchy pozyskane w ramach zbiórki wśród osób LGBTQ+ doświadczających dyskryminacji i prześladowań. Do grupy tych prac należy też wyrzeźbiony przez artystę *Krzyż* (2017) (fot. 8). Powstał on z drewna pozyskanego z drzewa, na którym znaleziono ciała dwóch nastoletnich osób LGBTQ+ z wiejskich społeczności, które powiesiły się na nim, popełniając samobójstwo. Domniemaną przyczyną był brak akceptacji dla ich związku.



Fot. 7. Daniel Rycharski, *Strachy*, Kurówko, 2018–2019. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. Daniel Chrobak. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Krzyż oraz *Strachy*, tę wiejską kalwarię Rycharskiego, chociaż ulokowaną w wiejskim pejzażu i mocno zakorzenioną formalnie i obrzędowo w tradycji polskiej wsi, odczytywać można jako wypowiedzenie queerowo-ludowego sojuszu, jaki artysta zawiązał z wsią na początku swojej kariery. Trzecia przestrzeń i scena okazują się antyarkadyjskim sztafażem, co najwyżej scenografią dla polskiej redakcji toposu "et in Arcadia ego".

Jeszcze innymi odniesieniami do arkadyjskiego mitu posługuje się queerowa osoba artystyczna Małgorzata Mycek, w której twórczości to właśnie medium malarstwa pozwala jej wyjść poza opozycyjne wobec siebie neoarkadyjską strategię Sammy i antyarkadyjską wizję, jaka wyłania się z twórczości Rycharskiego. Można zaryzykować stwierdzenie, że to właśnie dzięki malarstwu Mycek może ambiwalentnie odnosić się do wsi, performując queerowy potencjał trzeciej sceny

i ujawniając jej idiosynkratyczną naturę; wszak bez konieczności wykonywania rzeczywistych podróży do tyleż fantazmatycznej (Samma), co iluzorycznej (Rycharski) arkadii.



Fot. 8. Daniel Rycharski, *Krzyż*, 2017. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. Daniel Chrobak. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Pochodząca z małej, podkarpackiej wsi Radoszyce osoba artystyczna określa się jako osoba niebinarna, a transpłciowość i wieś tworzą dyskursywny splot jej praktyki artystycznej. Wieś w jej twórczości ma charakter ambiwalentny; nie jest ani neoarkadyjską utopią, ani antyarkadyjską dystopią; wieś Mycek to queerowa heterotopia, miejsce, w którym współistnieją inne, niekompatybilne i niekoherentne przestrzenie. Wieś jest więc tutaj z jednej strony miejscem autobiograficznego rozpamiętania, sielankową i nieco nostalgiczną przestrzenią, której obrazy – zdaje się sugerować Mycek – wydobywane są z pamięci i przeszłości za pomocą sposobu

malowania i osiągniętego efektu finalnego. Obrazy Mycek bowiem to malowane farbą akrylową na starych banerach reklamowych sceny przypominające dziecięce wprawki malarskie z okresu dojrzewania; pełne czystych, brawurowo zestawianych kolorów i uśmiechniętych postaci. Z drugiej strony stosowana przez Mycek technika malarska i sposób malowania wytwarzają – *jednocześnie* – sparodiowany, monstrualny i bez reszty heteronormatywny obraz wsi. Ten heterotopiczny aspekt malarstwa Mycek Piotr Policht opisywał w następujący sposób:

> Mycek swoje obrazy osadza w scenerii związanej z własną autobiografią, czyli dorastaniem w podkarpackiej wsi. Jest to jednak obraz mocno przejaskrawiony, jakby wyjęty wprost z polsatowskich pulpowych programów pokroju *Chłopaków do wzięcia* czy *Farmy*, zawsze portretujących wiejski krajobraz w formie wykoślawionej – albo przaśnej parodii, paternalizującej pornografii biedy odpowiadającej klasistowskim wyobrażeniom o mieszkańcach wsi, albo estetyzującej pocztówki, po rousseańsku idealizującej 'proste' życie z dala od miasta[52].

Klasowa walka estetyk rozpoznana przez krytyka wydaje się jednak jedynie pewnym aspektem twórczości Mycek, wypadkową ścierania się ze sobą polityk seksualności i queerowych oraz normatywnych tożsamości. Z jednej strony wieś – jak w cyklu *Córka rolnika* (2021) (fot. 9–10) – to przestrzeń bez reszty odbita od heteronormatywnej sztancy, w której poruszają się idealnie skrojone i karykaturalne kobiety wykonujące z uśmiechem szereg prac domowych – tytułowe córki rolnika. Ta pokraczna parodia normatywnej arkadii jest jednocześnie perwersyjnym, tyleż pociągającym, co odstręczającym fantazmatem queerowej osoby artystycznej: "Mam specjalnie przygotowane kostiumy, w które się przebieram, kiedy jadę do rodzinnego domu. Zapuszczam brwi, chociaż na co dzień mam zgolone, farbuję włosy na kolor neutralny. Performuję córkę rolnika, może nie idealną, ale przynajmniej córkę" – mówi o "prawdziwej" córce rolnika Mycek w wywiadzie udzielonym Monice Stelmach[53]. Z drugiej strony wieś, jak choćby na ostatniej wystawie indywidualnej pt. *Wieśniara* (2023)[54], na której znalazły się idylliczne sceny z życia wsi, pełne czułości obrazy zwierząt (fot. 11) oraz autoportret w koszulce z wpisanym w serce napisem "Wieśniara" (fot. 12).

---

52. Piotr Policht, "Strefa komfortu. Rozkwit i upadek nowego malarstwa 2013–2023", *Szum* 17.03.2023, https://magazynszum.pl/strefa-komfortu-rozkwit-i-upadek-nowego-malarstwa-2013-2023/ (3.10.2023).

53. Monika Stelmach, "Małgorzata Mycek: chcę mówić o transpłciowości, bo wtedy czuję, że odzyskuję podmiotowość", *Wysokie Obcasy* 30.04.2022, https://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/7,174350,28378781,malgorzata-mycek-chce-mowic-o-transplciowosci-bo-wtedy.html (3.10.2023).

54. Wystawa kuratorowana przez Magdalenę Ujmę odbywała się w październiku i listopadzie 2023 roku w Galerii BWA w Krośnie.



Fot. 9. Małgorzata Mycek, *Sobotnie porządki*, 2021.
Dzięki uprzejmości osoby artystycznej oraz BWA Warszawa



Fot. 10. Małgorzata Mycek, *Więcej grzechów nie pamiętam*, 2021.
Dzięki uprzejmości osoby artystycznej oraz BWA Warszawa



Fot. 11. Małgorzata Mycek, *Autoportret z jagnięciem*, 2023.
Dzięki uprzejmości osoby artystycznej oraz BWA Warszawa



Fot. 12. Małgorzata Mycek, *Wieśniara*, 2023.
Dzięki uprzejmości osoby artystycznej oraz BWA Warszawa

*

W niniejszym artykule chciałem sproblematyzować dwa zjawiska. Po pierwsze, rozważyć charakter queerowych arkadii w ujęciu historycznym. Po drugie, zastanowić się nad reinterpretacjami tego toposu queerowej kultury, jakie występują w praktykach artystycznych w polu sztuki współczesnej. Interesowała mnie kultura wizualna Europy Środkowo-Wschodniej, zwłaszcza zaś Polski, w której ostatnia dekada została dyskursywnie i na rozmaitych polach (historii akademickiej i publicznej, muzeologii i wystawiennictwie, teatrze, literaturze i sztuce) zdominowana wręcz przez zwrot ludowy. Ten przysłonił, można powiedzieć – zwłaszcza w homofobicznej i queerfobicznej Polsce, w której systemowa przemoc wobec osób LGBTQ+ stała się oficjalną polityką państwową – inne, równoległe zjawisko: zwrot queerowy. Stąd zapewne liczne realizacje artystyczne będące wypadkową tych dwóch. Niniejszy tekst – ani w części poświęconej historii queerowych arkadii, ani tej dotyczącej jej współczesnych rekontekstualizacji – nie rości sobie prawa do bycia kompletnym przeglądem zjawisk i stanowisk. Przywołane praktyki artystyczne Jaanusa Sammy, Daniela Rycharskiego i Małgorzaty Mycek to być może najciekawsze, ale z pewnością nie jedyne przykłady wzmożonego zainteresowania queerową arkadyjskością w polu sztuki współczesnej[55]. To rekonesans, nie kompletna historia wiejskiego queeru, na którą trzeba jeszcze poczekać.

Bibliografia

Aldrich, Robert. *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*. London, New York: Routledge, 2009.

Betsky, Aaron. *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1997.

Cembrzyńska, Patrycja. "Pomnik chłopa – przystanki sensu, stacje rozpadu. Rozważania o pisaniu historii". *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 165 (2021), 277–301.

Cook, Matt, Alison Oram. *Queer Beyond London*. Manchester: Manchester University Press, 2022.

Eliasson, Sabrina. *Portraiture and Social Identity in Eighteenth-century Rome*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2009.

Fone, Byrne R. S. "This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination". *Journal of Homosexuality* 8, nr 3–4 (1983), 13–34.

55. Przykładem może być 8. edycja queerowego festiwalu Pomada, który odbył się w 2018 roku w Warszawie pod hasłem "Eden". Wzięło w nim udział ponad trzydzieści osób w rozmaity sposób odnoszących się do tematu queerowych utopii i arkadii.

Furman, Adam Nathaniel, Joshua Mardell. "Introduction". W: *Queer Spaces: An Atlas of LGBTQIA+ Places and Stories*, red. Adam Nathaniel Furman, Joshua Mardell, x–xi. London: RIBA Publishing, 2022.

Fraser, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy". *Social Text* 25/26 (1990), 56–80.

Gere, Cathy. *Knossos and the Prophets of Modernism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2009.

Gospodarczyk, Marta, Łukasz Kożuchowski. "Nowa ludowa historia: charakterystyka i społeczno-polityczne korzenie współczesnych narracji o historii chłopów polskich". *Studia Socjologiczne* 2, no. 241 (2021), 177–198.

Hergemöller, Bernd-Ulrich. "Średniowiecze", przeł. Piotr Nowakowski. W: *Geje i lesbijki: życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski, 57–78. Kraków: Universitas, 2009.

Houlbrook, Matt. *Queer London: Perils and Pleasures in the Sexual Metropolis, 1918–1957*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005.

Hupperts, Charles. "Homoseksualizm w Grecji i Rzymie", przeł. Piotr Nowakowski. W: *Geje i lesbijki: życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski, 29–56. Kraków: Universitas, 2009.

Isherwood, Christopher. *Christopher and His Kind*. London: Vintage Books, 2012.

Kalkun, Andreas. "Work First and Love Will Follow: Division of Labor and Male Beauty in Estonian Folk Culture". W: Jaanus Samma, Alo Paistik, *AAFAGC: Applied Art for a Gay Club*, 51–62. Tallinn, Paris: 2010.

Kurimay, Anita. *Queer Budapest, 1873–1961*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.

Majewska, Ewa. "Czy wywłaszczeni inni mogą przemówić? Artysta jako odkrywca wsi – wokół prac Daniela Rycharskiego". W: *Daniel Rycharski. Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, red. Szymon Maliborski, 111–116. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2019.

Maliborski, Szymon. "My jesteśmy solą ziemi, my jesteśmy solą w oku". W: *Daniel Rycharski. Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, red. Szymon Maliborski, 5–22. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2019.

Money, James. *Capri: Island of Pleasure*. London: Hamish Hamilton, 1986.

Morawińska, Agnieszka. "Sztuka budzenia uczuć". W: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. Maria Poprzęcka, 67–90. Warszawa: PWN, 1977.

Müller, Rita. "Wywoływanie queerowych duchów". W: *Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, red. Szymon Maliborski, 61–68. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2019.

Paistik, Alo, Jaanus Samma. "Introduction to Applied Art for a Gay Club". W: Jaanus Samma, Alo Paistik, *AAFAGC: Applied Art for a Gay Club*, 9–13. Tallinn, Paris: 2010.

Pilińska, Weronika. "Lekcja historii: *Pomnik Chłopa* i *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych* Daniela Rycharskiego i Szymona Maliborskiego". *Szum* 4.10.2015. https://magazynszum.pl/lekcja-historii-pomnik-chlopa-i-muzeum-alternatywnych-historii-spolecznych-daniela-rycharskiego-i-szymona-maliborskiego/.

Pohlmann, Ulrich. "Entre studio et Jardin d'Éden". W: *L'homme nu dans l'art de 1800 à nosjours*, 173–179. Paris: Flammarion, 2013.

Policht, Piotr. "Strefa komfortu. Rozkwit i upadek nowego malarstwa 2013–2023". *Szum* 17.03.2023. https://magazynszum.pl/strefa-komfortu-rozkwit-i-upadek-nowego-malarstwa-2013-2023/.

Reeve, Matthew M. *Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2020.

Revenin, Régis. "Homoseksualność i męskość", przeł. Tomasz Stróżyński. W: *Historia męskości. Tom 2. XIX wiek. Tryumf męskości*, red. Alain Corbin, przeł. Tomasz Stróżyński, 327–348. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2020.

Rey, Xavier. "In der Natur". W: *Masculin/masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nosjours*. 182–184. Paris: Flammarion, 2013.

Robb, Graham. *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century*. London: Picador, 2003.

Rocke, Michael. *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Ruff, Allan R. *Arcadian Visions: Pastoral Influences on Poetry, Painting and the Design of Landscape*. Oxford: WINDgather Press, 2015.

Saslow, James M. *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*. New York: Viking, 1999.

Spender, Stephen. *The Temple*. New York: Grove Press, 1997.

Stelmach, Monika. "Małgorzata Mycek: chcę mówić o transpłciowości, bo wtedy czuję, że odzyskuję podmiotowość". *Wysokie Obcasy* 30.04.2022. https://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/7,174350,28378781,malgorzata-mycek-chce-mowic-o-transplciowosci-bo-wtedy.html.

Stephenson, Andrew. "Arcadia and Soho". W: *Queer British Art 1861–1967*, red. Clare Barlow. 132–145. London: Tate Publishing, 2017.

Swetoniusz Trankwillus, Gajusz. *Żywoty Cezarów. Tom I*, przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska. Wrocław: Ossolineum, 2004.

Szymański, Wojciech, Magdalena Ujma (red.). *Pany chłopy chłopy pany*. Nowy Sącz: Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół w Nowym Sączu, 2016.

Tamagne, Florence. "Era homoseksualizmu". W: *Geje i lesbijki: życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski, 167–196. Kraków: Universitas, 2009.

Woods, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven, London: Yale University Press, 1999.

Karolina Kolenda
Department of Art Studies
Institute of Art and Design
University of the National
Education Commission, Krakow
https://orcid.org/0000-0001-6749-0399

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.16324

Out of Place and Out of Time: Queering the Polish Countryside in the Work of Adam Łucki

Abstract: The text discusses the work of the Polish artist Adam Łucki in the context of the "rural turn" in queer studies and visual arts. Referring to the notion of "metronormativity" and the American discourse of the "anti-idyll," I examine how these concepts can be applied to discuss the Polish rural queer experience and cultural constructions of the Polish countryside. In my interpretation of Łucki's work, I argue that visual practices engaged in queering the countryside work against existing stereotypical perceptions of the rural space as backward and hostile. I also show how, in Łucki's artistic practice, the countryside as a space and the rural as a temporal construct become symbolically decolonised through a performative queer appropriation.

Keywords: Adam Łucki, Polish countryside, rural queer, performing whiteness, queering history

Introduction

In a recent discussion of the European Social Survey and its results regarding the perception of LGBTQ+ communities in rural areas, it has been emphasised that the majority (52 per cent) of rural population in Poland declare positive attitudes to LGBTQ+ people, which clearly contrasts with the common perception of the Polish countryside as uniformly hostile and intolerant.[1] The results of the survey, although interpreted as marking a positive change, suggest nevertheless that the experience of being queer in the Polish countryside might and often is difficult, as confirmed by numerous accounts and recently published texts and documentary programmes.[2] The nature of these difficulties has been discussed by

1. Europejski Sondaż Społeczny, 3.02.2023, https://ess.ifispan.pl/pierwsze-wyniki-10-rundy-europejskiego-sondazu-spolecznego/ (12.11.2023).

2. See, for example: *Niewidoczne (dla) społeczności. Sytuacja społeczna lesbijek i kobiet biseksualnych mieszkających na terenach wiejskich i w małych miastach w Polsce. Raport z badań*,

and in reference to one of the most well-known Polish visual artists who address the issue of being queer in the Polish countryside, Daniel Rycharski. Rycharski's commitment to fighting homophobia through his work has lent him the status of *the* advocate of queer rights in non-urban Poland. However, as Adam Bodnar aptly notes, Rycharski did not capitalise on his status of a "victimised village gay artist" or develop his career merely by telling stories of rural backwardness and homophobia. Instead, he came back to his home village of Kurówko to continue working with the local community. Bodnar interprets this as a sign that, in Rycharski's view, there is more at stake than LGBTQ+ rights: "This is the fight for the identity of the Polish countryside and for its recognition on the Polish cultural and social map."[3] Although this text discusses how the issue of being queer in rural Poland has been addressed in visual arts in recent years, I will not examine the work of Rycharski, whose artistic practice has been extensively analysed in reference to issues such as Catholic religiosity, LGBTQ+ visibility, and community arts, among others.[4] My reference point will be the work of Adam Łucki, a visual artist and scenographer, whose multimedia practice plays with the stereotypical imagery of Polish rural space, addressing Polish rural history, personal identity, as well as issues of gender, class, and belonging. Łucki's work will help me argue that visual practices engaged in queering the countryside can be read as doing more than articulating the need for increased LGBTQ+ visibility and equality in rural areas in that they simultaneously work against existing stereotypical perceptions of the rural space as backward and hostile. Drawing on recent studies on how discourses of class and race informed the construction of Polish rural space, I will also show how, in Łucki's practice, the countryside as a space and the rural as a temporal construct become symbolically decolonised through a performative queer appropriation.

Metronormativity and the Discourse of the Anti-idyll

In *Queer Bodies and the Production of Space*, Gill Valentine traces the early research on "gay ghettos," which linked their emergence to "prejudice and bigotry" of small towns and painted "a bleak picture" of gay life in rural Ame-

ed. Justyna Struzik and Ewa Furgał (Szczawnica: Fundacja Przestrzeń Kobiet, 2012); *Queer w małym mieście*, dir. Tomasz-Marcin Wrona, TVN24, 12.08.2023, https://tvn24.pl/go/programy,7/tylko-w-tvn24-go-odcinki,283316/odcinek-3185,S00E3185,1134292 (12.11.2023).

3. Adam Bodnar, "Kościół, LGBT, Wieś, Dialog," *na:Temat*, 9.11.2021, https://natemat.pl/383253,adam-bodnar-z-tym-kosciolem-jaki-by-nie-byl-trzeba-wspolpracowac (12.11.2023).

4. See, for example: *Daniel Rycharski. Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, ed. Szymon Maliborski (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2019); Weronika Plińska, *Sprawczość sztuki* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2021), 139–160.

rica.[5] In 1995, Kath Weston compelled gay men and women to "get thee to a big city" as a recourse from the pressures of hostile rural society.[6] This way, Valentine summarises, "the urban/rural dichotomy" was constructed as "crucial to making sense of lesbian and gay identities." [7] It became particularly important as a foundation for personal "coming out" stories, structured around the "closet-to-out," country to city trajectory.[8] As Katherine Schweighofer contends, "This narrative also provides structure and connection for lesbian and gay lives, grounding them in ritual and history."[9] The focus on urban space as *the locus* of queer culture and community had far-reaching and long-lasting consequences, also for queer studies as a discipline. In *Men Like That*, John Howard argues that the urban bias of queer historiography produced histories that mirror urban history.[10] In 2005, Judith Halberstam famously described this urban-orientated framework as "metronormativity."[11] Since then, queer scholarship sought to expand the geographically limited scope of research and question the validity of the urban versus rural dichotomy. Scott Herring, for instance, called for a "queer anti-urbanism," proposing a rural turn not only as a shift in academic interest, but also as a reorientation and revision of theoretical foundations of queer studies that he criticised as too eager to become "urban planning, even as so much of its theoretical architecture is already urban planned."[12] Metronormativity as a hegemonic discourse establishes and maintains the lack of visibility of rural queers because "the absence of visibility is required as a structural component of metronormativity."[13] The rural has been constructed as the absence of visibility, but, even more so, as a space where queer life is altogether impossible. By that I do not imply what Herring called

5. Gill Valentine, "Queer Bodies and the Production of Space," in *Handbook of Lesbian and Gay Studies*, ed. Diane Richardson and Steven Seidman (London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 2002), 146.

6. Kath Weston, "Get Thee to a Big City: Sexual Imaginary and the Great Gay Migration," *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 2 (1995), 253–277.

7. Valentine, "Queer Bodies and the Production of Space," 145.

8. Katherine Schweighofer, "Rethinking the Closet: Queer Life in Rural Geographies," in *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies*, ed. Mary L. Gray, Colin R. Johnson, and Brian J. Gilley (New York–London: New York University Press, 2016), 227.

9. Schweighofer, "Rethinking the Closet," 227.

10. John Howard, *Men Like That: A Southern Queer History* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1999), 12.

11. Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York–London: New York University Press, 2005), 36–38.

12. Scott Herring, *Another Country: Queer Anti-Urbanism* (New York–London: New York University Press, 2010), 5.

13. Colin R. Johnson, Brian J. Gillery, and Mary L. Gray, "Introduction," in *Queering the Countryside*, 14.

"a queer form of social death."[14] I refer to what Stina Soderling has suggested in reference to the debate around the notorious cases of murders of Brandon Teena and Matthew Shepard: "In urban-centred queer theorisations of time, the rural is the end, the space-time of death. […] Those who are stupid enough to not leave for the city are to blame for their own death."[15]

Voicing the tenets of the recent rural turn in queer studies, Colin R. Johnson, Brian J. Gillery, and Mary L. Gray suggest that the urban/rural binary requires thorough examination and deconstruction:

> This structure, despite being inadequate for describing queer rural lives, masks the ways in which the imaginary of urban gay emancipation and the imaginary of a heteropatriarchal rural life co-construct one another. […] Co-constructed imaginaries allow each pole of geographically queer distance to 'otherly' reify one another.[16]

Numerous studies on queer rural history emphasise that the reified rural space came to be conceived as temporally fixed, but also geographically undifferentiated.[17] Despite its much greater physical diversity than that of any city, the binary optic renders the rural homogenous. Johnson, Gillery, and Gray argue that the urban/rural dichotomy made rural space problematic (even queer) both as a term and a geographical entity: "It is simultaneously everywhere in general and nowhere in particular. It is ever-present and yet a thing of the past."[18]

Metronormativity is, certainly, hardly restricted to queer studies and queer culture. Modernity, both as an international Western project and in its local national variants (with few notable exceptions) was generally urban-based and urban focused. Significantly, denigrating depictions of the countryside, fixated on that which is taken as token of its backwardness and moral corruption, crystallise with the advancement of modernity. In his book, *Peculiar Places*, Ryan Lee Cartwright expands on the notion of the "anti-idyll," proposed by David Bell in his essay on "rural horror" films,[19]

---

14. Herring, *Another Country*, 1.

15. Stina Soderling, "Queer Rurality and the Materiality of Time," in *Queering the Countryside*, 343.

16. Johnson, Gillery, and Gray, "Introduction," 12.

17. See the critique of the treatment of rural space as geographically and socially homogenous in: Colin R. Johnson, *Just Queer Folks: Gender and Sexuality in Rural America* (Philadelphia: Temple University Press, 2013), 18; Mary L. Gray, *Out in the Country: Youth, Media, and Queer Visibility in Rural America* (New York–London: New York University Press, 2009), 89; Carly Thomsen, *Visibility Interrupted: Rural Queer Life and the Politics of Unbecoming* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2021), 132.

18. Johnson, Gillery, and Gray, "Introduction," 4.

19. David Bell, "Anti-Idyll: Rural Horror," in *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality*, ed. Paul Cloke and Jo Little (London–New York: Routledge, 1997), 93–104.

locates the early manifestations of the American anti-idyllic discourse around 1900, when "that trope became a national and nationalising discourse," and defines it as a "long-standing cultural trope and social optic that produces tales of white rural nonconformity."[20] Cartwright investigates a plethora of texts and images produced over the course of the 20th century, discussing the eugenic family studies of the 1910s, the 1930s photography documenting the rural poor, media coverage of serial killings in the 1950s, the 1970s "backwoods horror" films, and the 1990s documentary filmmaking. Although some of the materials discussed by Cartwright were produced out of philanthropic concerns, the author emphasises the specific type of lens used to present the countryside and its inhabitants: "an optic, a way of looking at white rural nonconformity with an estranged and sensationalising perspective."[21] While many of the narratives and visual works discussed in the book were based on factual events, the anti-idyllic discourse re-tells them as manifestations of the inherent characteristics of rural life, rather than individual, exceptional occurrences. As Cartwright summarises: "The anti-idyll distorts by degrading or degenerating, while the idyll distorts by idealising or romanticising."[22]

The Rural Turn in Visual Arts and the Queer Space of the Polish Countryside

Although admittedly different in their historic scope, employed media, and cultural implications, idyllic and anti-idyllic depictions of rural space in Poland have been as powerful in their impact as their American counterparts. In Poland, the discourse of the anti-idyll has been as persistent as its pastoral romantic reverse – the ideal of the countryside as the *locus* of Polishness. The anti-idyllic discourse has recently been the subject of debates that addressed its diverse manifestations in contemporary culture, from the denigrating slurs used in everyday language (interpreted as a sign of anti-rural bias or "chamofobia"[23]), through analyses of political sympathies and their geographical determinants, to the reception of cinematic depictions of rural and small-town life, for example, Wojciech Smarzowski's *Wesele*, 2004, or recent backwoods horror *W lesie dziś nie zaśnie nikt* (dir. Bartosz Kowalski, 2020). We have also seen a significant

20. Ryan Lee Cartwright, *Peculiar Places: A Queer Crip History of White Rural Nonconformity* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2021), 4.

21. Cartwright, *Peculiar Places*, 17.

22. Cartwright, *Peculiar Places*, 17.

23. See "Chamofobia: debata Kontaktu," *Magazyn Kontakt*, 23.09.2013, https://magazynkontakt.pl/chamofobia-debata-kontaktu/ (12.11.2023).

development of rural social historiography and rural anthropology, coinciding with what has been called the "rural turn" in visual arts, popular culture, design, and architecture, which is part of a more global trend.[24] Interestingly, rural studies as a discipline underwent a shift as well. In their introduction to the volume *Contested Countryside Cultures*, Paul Cloke and Jo Little emphasise a significant shift in rural studies, particularly in the discipline's growing interest into the rural as a subject for investigating geographies of difference and otherness. This shift, they argue, came with a methodological change as well, whereby "scholars have moved from a fetishism with numeric data towards the interpretation of a kaleidoscope of different texts. There is now a more marked fascination with the imaginary texts of novels, paintings, photographs, films, television and radio."[25]

In what follows, I discuss the work of Adam Łucki, arguing that his artistic practice both reflects the rural turn in visual arts and queer studies, as well as proposes a perspective on the Polish countryside that reimagines it as a space of intersection of different temporalities and identities.[26] Recent solo exhibitions of Łucki's work, primarily *Twoje reguły czynią mnie drugim* [Your Rules Make Me the Other] at Kronika Gallery in Bytom (curated by Agata Cukierska and Katarzyna Kalina, 19.06.–6.08.2021) and *Chcem do pałacu* at BWA Gallery in Zielona Góra (25.08.–1.09.2020), featured multimedia works that problematise the issues of personal memory, childhood fantasies, environmental concerns, as well as alienation and discrimination experienced at school. In these shows, working with media such as painting, found object, fabrics and embroidery, installation and video, Łucki spins a narrative that is both poignant in its citation of homophobic slurs and recollection of schooltime traumas (*Ściana wotywna/Pedalska hołota* [Votive Wall/Faggot Scum], 2021, *Nasza klasa* [Our Class], 2021), as well as ironically detached in its camp treatment of childhood fantasies (*Pokój matki* [Mother's Room] 2020–2021, *Sleeping Beauty*, 2021) and rural landscape (*Bizon "Super"-Z-056*, 2021). Connecting issues and images seemingly unrelated, Łucki's work raises questions that avoid straightforward answers. He offers a scathing critique of rural homophobia, but also "appropriates" rural past and playfully reinvents himself as a nobleman and a registered arable farmer (*Adopcja herbowa* [Heraldic Adoption, 2020]). Employing the aesthetic strategies of high and low camp, he addresses

24. Agnieszka Sural, "Artists Turn to the Rural: An Interview with Maria Lind," *Culture.pl*, 2.09.2016, https://culture.pl/en/article/artists-turn-to-the-rural-an-interview-with-maria-lind (12.11.2023).

25. Paul Cloke and Jo Little, "Introduction: Other Countrysides?," in *Contested Countryside Cultures*, 3.

26. Łucki discusses an actual "rural turn" in his biography, consisting in moving to an idyllic countryside location, in an interview, see: Paweł Wątroba, "Dwa koguty na jednym gnoju," *Replika*, no. 94 (November/December 2021), 48–51.

the anti-idyllic, hostile aspects of rural space, yet, at the same time, reimagines it as an idyllic queer paradise. This is most emphatically pronounced in a video work titled *Happy Happy* (2021), on show at both above-mentioned exhibitions.

An exhibition guide, published on the occasion of the exhibition at Kronika Gallery, suggests that *Happy Happy* tells the story of a boy who lives in a small house in the countryside. Through the power of imagination and due to the lack of access to historical documents pertaining to his family's life in the south-eastern Polish borderland, he pretends to be the reincarnation of the entire family line of Georg Wenzeslaus Baron von Knobelsdorff (1699–1753), a renowned Prussian painter and architect born in Kuckädel, now Kukadło in Krosno Odrzańskie County in Poland (where Łucki was born as well). In the video, the protagonist, dressed in a variety of historical attires, wearing wigs and make-up, engages in typical farm work, spreading manure, scrubbing floors, and mowing the lawn, convinced at the same time that he is reliving his imagined predecessors' aristocratic life filled with parties, dancing, and cultured entertainment (fig. 1).



Fig. 1. Adam Łucki, *Happy Happy*, 2021, video still. By kind permission of the artist

The space – the interior of a ruined mansion and its surroundings – is visibly contemporary, although it contains vaguely historic elements. While the protagonist's meticulous wardrobe and make-up root him (them) in the past, his surroundings are visibly of today. Although the objects – such as rakes, metal buckets, fences, and sheds – are traditional rather than technologically advanced, there is no doubt that the staging of the scene is intentionally historically inaccurate, as suggested by the presence of unmistakably modern inventions, such

as rubber gloves, plastic bowls, fashionable wellington boots, trainers, as well as modern gardening tools and mechanical equipment (fig. 2).



Fig. 2. Adam Łucki, *Happy Happy*, 2021, video still. By kind permission of the artist

Dressed in both male and female clothing, wigs and hats, with his face covered in make-up, the artist/protagonist either engages in activities typical for rural life, such as preparing food and tending farm animals, or poses as if he was taking a momentary respite from these activities (fig. 3). All these efforts of tending the land and maintaining the household seem, however, weirdly inept, indeed, quite grotesquely clumsy.



Fig. 3. Adam Łucki, *Happy Happy*, 2021, video still. By kind permission of the artist

Dressed in 18th-century pantaloons and modern wellington boots, sporting a powdered wig and heavy make-up, one fake Knobelsdorff (male) fervently wields a petrol brushcutter without cutting anything (fig. 2). Another (female) uses pruning scissors on a stick-made fence that does not seem to need cutting. She is not making much effort either, casually smoking a cigarette and clearly feigning her interest in gardening (fig. 4).



Fig. 4. Adam Łucki, *Happy Happy*, 2021, video still. By kind permission of the artist

This playful but studied ineptitude suggests what Halberstam called "the queer art of failure," which offers an escape from "the punishing norms" meant to discipline bodies and deliver them from "unruly childhoods to orderly and predictable adulthoods."[27] In the context of rural landscape and its cultivation, it can also be read as a queer engagement with the garden as a symbolic marker of ownership and belonging. From the picturesque landscape garden to a small-scale lawn-covered patch, the garden has been a potent symbol of nationhood articulated through class-restricted access to land. Because of this potential it has served as a reference point or material for artistic practices that problematised issues of space and identity.[28] In Łucki's work, the characters' impersonation of the landowners is motivated by the artist's desire to imagine the access to rural space as legitimate and "natural," secured by inheritance and genealogy. However, the way this access is played out in the video, with the characters having only

27. Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham–London: Duke University Press, 2011), 3.

28. See, for example, the famous landscaping project of Derek Jarman, whose garden is a playful camp eulogy on nature, queerness, illness, and decay.

a vague idea of how to tend their inherited land, questions the very idea of land ownership as legitimate. This is further enhanced through the above-mentioned aspect of historical inaccuracy. The props in the video are not "out of place" in an agricultural setting, but they are visibly "out of time." So are the activities of the Knobelsdorffs, whose ownership of the land, in actual historical circumstances, would not entail the necessity of any physical work. The fact that Łucki's characters fail to perform their status as landowners accurately highlights an important aspect of the relationship between land ownership and agricultural labour in the past: those who owned the land did not have to work it. For them, rural life was a means through which they exercised their political and economic power, not a hands-on experience.

In *Happy Happy*, the subversive treatment of the pastoral theme is established on the formal level as well, particularly through the use of the colour palette of faded brown, yellow, and green. The earthy tones are not employed here to evoke a pastoral atmosphere of harmonious cooperation with nature. The effect is contrary – that of dirt and decay. It is enhanced by the presence of multiple other elements, such as dilapidated farm buildings, general squalor of their surroundings, mud, and manure. The characters' enthusiasm contrasts with their incompetence, while their attempted refinement quickly gives way to crudeness. Employing the aesthetic devices of low camp, such as unsophisticated artificiality and bad taste, as well as that which is rejected as base and abject (mud, dirt, excrement, food waste), to express social critique of class distinctions,[29] the artist constructs a queer space-time where the idyllic and the anti-idyllic connect and disintegrate.

However, the engagement of Łucki's protagonists in activities related to tending the land and agricultural production can be read as an act of queering rural space as much as a queer intervention into rural time. Significantly, while rural time has been theorised as based on circularity and linearity – reflecting seasonal repetitive agricultural work and genealogy and inheritance respectively – queer time falls out of linear temporality as it falls out of heteronormative generational ideology of continuance and inheritance. Elizabeth Freeman suggests that queer time "emerged from within, alongside, and beyond [the] heterosexually gendered double-time of stasis and progress, intimacy and genealogy."[30] Mary Pat Brady adds that since "racialisation and gendering are deeply invested in multiple

29. Chuck Kleinhans, "Taking Out the Trash: Camp and the Politics of Parody," in *The Politics and Poetics of Camp*, ed. Moe Meyer (London–New York: Routledge, 1994), 163. See also the discussion of the sources and the first definitions of low camp in: Fabio Cleto, "Introduction: Queering the Camp," in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, ed. Fabio Cleto (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), 12.

30. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham–London: Duke University Press, 2010), 23.

temporalities […] to undo their repressive effects, a queer engagement must run afoul of linear time."[31] In my reading, Łucki's engagement not so much with the rural space of the here and now, but with the (imagined) rural space of the past does exactly that – it puts linear time out of joint, rendering any spatial or temporal homogeneity of rural space impossible. Neither idyllic nor dystopian, this vision of the countryside imagines a queer time and space where questions about history, identity, class, and land intersect.

Performing Whiteness in the Polish Countryside

While Łucki's *Happy Happy* can be primarily read as a performative queer appropriation of rural space and an imaginative journey recapturing both personal and collective temporalities, I would like to argue that equally important in this work are its distinct references to issues of class and race. In the video, the artist impersonates members of Baron von Knobelsdorff's family – representatives of several generations living approximately in the 17th and the 18th century. Although of Prussian origin, the Knobelsdorff family does not offer access to the German identity, but rather serves as a vehicle for the artist's imaginary search for his roots, a substitute for his lost family history that possibly links him to the Polish eastern borderland nobility. In what follows, I will focus then primarily on the Polish rural space, insisting that this is the reference point of Łucki's work, as suggested by its staging as part of exhibitions addressing the artist's experience of living in the Polish countryside.

Significantly, in the Polish-Lithuanian Commonwealth, the period between the late 16th and late 18th century marked the hight point of feudal economy based on serfdom and the development of the Sarmatian ideology which, in a proto-racist way, proclaimed the ethnic difference between peasants and nobility, as well as promoted the image of the nobility as descendants of nomadic conquerors who colonised the local agrarian population. As Przemysław Wielgosz argues, the very term used to define peasantry ["chłop"], etymologically related to the Ruthenian "chołop" denoting a slave, became widespread exactly when the peasant unpaid labour obligations increased, and the peasant subaltern status was normalised through Biblical references to Ham and a protoversion of ethnography.[32] Biblical and *quasi*-ethnographic arguments coupled in Walerian Nekanda Trepka's 1626 *Liber Chamorum*, where the author identified "peasant features" in people

31. Mary Pat Brady, "The Waiting Arms of Gold Street: Manuel Munoz's *Faith Healer of Olive Avenue* and the Problem of the Scaffold Imaginary," in *Queering the Countryside*, 113.

32. Przemysław Wielgosz, *Gra w rasy. Jak kapitalizm dzieli, by rządzić* (Kraków: Karakter, 2021), 47.

whom he considered to be "fake nobility."[33] In partitioned Poland, in 1858, Józef Mączyński described Polish peasants as living "outside of history," claiming that cultural stagnation resulted in racial difference.[34] Racialisation of Polish peasantry was common among the rural and urban elites commenting on the events of the Galician Peasant Uprising of 1846, who expressed their terror at what they regarded as the ultimate cause of the revolt: the masses of mindless and murderous peasants that they called "blackness" [czerniawa]. Wielgosz emphasises that not all but only the rebellious, blood-thirsty, rights-demanding peasants were identified as the "black mass."[35] Quoting Russian nobility, who claimed their peasant subjects had black bones, and referring to how the Polish nobility described the peasantry (particularly their subjects in eastern parts of the Commonwealth that are now Ukraine and Belarus) as having dark and thick skin, Wielgosz suggests that the identification of blackness with moral inferiority and ethnic difference seems to have its roots in Eastern Europe.[36]

Parallel with the construction of blackness comes the process of inventing whiteness as a signifier of social and moral superiority. Indeed, in Enlightenment Europe, the Black becomes a necessary "Other" for early national self-identification, even in states that are not directly involved in colonisation and slavery.[37] Whiteness comes into being not only through the making of blackness as its binary opposite, but also through discursive and performative practices. In *Staging Whiteness*, Mary F. Brewer writes that:

> The controlling images that regulate White identity, and those identities racialised as "other" within the terms of White discourse, emerge from within historical representational structures that include theatrical models embracing elements of fantasy and projection. Thus, raced identities have a performative nature, and one can say that there is something inherently theatrical about Whiteness.[38]

Dating back to Pygmalion's identification of whiteness with beauty and virtue in Ovid's *Metamorphoses*, the conception of snow-white face as an aesthetic and moral ideal was widespread in the 18th century. In her analysis of 18th-century portraiture, Angela Rosenthal suggests that moral purity and innocence were

33. Wielgosz, *Gra w rasy*, 49.
34. Wielgosz, *Gra w rasy*, 50.
35. Wielgosz, *Gra w rasy*, 30.
36. Wielgosz, *Gra w rasy*, 56.
37. See the discussion on the role of Blackness in 18th-century Germany in: Wendy Sutherland, *Staging Blackness and Performing Whiteness in Eighteenth-Century German Drama* (London–New York: Routledge, 2016).
38. Mary F. Brewer, *Staging Whiteness* (Middletown: Wesleyan University Press, 2005), xiv.

represented by highlighting white women's ability to blush, hence the use of soft pink underpaint by painters such as Allan Ramsey.[39] From mid- to late 18th century the female sitters appear almost colourless except for intensely rosy cheeks.[40] Emerging in the midst of the clashing campaigns pro and against abolition, this aesthetic ideal of whiteness intersects with racial discourses. White blushing skin is considered "talkative," even picturesque, and contrasted with "mute" black skin, whose "inability" to blush is read as an aesthetic flaw and an "external sign of internal failure."[41] With the widespread use of cosmetics, particularly powder and blusher (or *blanc* and *rouge*), the moment of blushing, praised as the physical manifestation of embodied white female virtue, is converted into a permanent feature. Thus, the face is no longer "legible" as a mirror of emotions, while its blushing whiteness becomes a mask.[42]

The act of performing whiteness through make-up takes on a relatively different form in the context of East-Central Europe, where the construction of "blackness" was much more class related and engaged discourses and practices effectively "othering" erstwhile free citizens of the same country. However, as Jan Sowa suggested, the Polish-Lithuanian Commonwealth of the 16th to the late 18th century, in its political and economic structure, resembled a colonial enterprise (which he mockingly termed the Polish Borderland Company), while its system of serfdom was not identical to but definitely comparable to colonial slavery.[43] Owners of self-governing semi-plantations, great aristocratic families but also less affluent nobility, exercised their power by right of access to the elite social group whose cultural and biological (ethnic) difference needed constant re-enactment. Hence, the seats of the nobility, "the white country mansions in the sea of black," as Wielgosz calls them, were decorated with family portraits testifying to the noble lineage, bodies were dressed, and faces made-up.

In Łucki's *Happy Happy*, the act of dressing the body and painting the face to gain phantasmatic access to the family line of Baron von Knobelsdorff can be read as a queer appropriation of the past, but also as a re-enacted performance of whiteness. In the video work, the artist shows his protagonists engaged in

39. Angela Rosenthal, "Visceral Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture," *Art History* 27, no. 4 (2004), 572.

40. Rosenthal, "Visceral Culture," 576.

41. Rosenthal, "Visceral Culture," 575–583.

42. In early modern Europe cosmetics were widely used but also considered ambiguous in that they "exposed colour as an unreliable (yet often still desirable) marker of race, class, and moral truth." See: Kimberly Poitevin, "Inventing Whiteness: Cosmetics, Race, and Women in Early Modern England," *Journal for Early Modern Cultural Studies* 11, no. 1 (2011), 59–89.

43. Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą* (Kraków: Universitas, 2011), 327.

activities such as cooking and cleaning, but he also offers their portrait-like stills recording how they practice their facial expressions, adjust their wigs, and strike nobility-like poses, as if uncertain whether their "aristocratic look" is convincing enough (fig. 5).



Fig. 5. Adam Łucki, *Happy Happy*, 2021, video still. By kind permission of the artist

Although himself a white male, he paints his face white and blushed according to the period's fashion, historicising it but also making it palpably mask-like, contrived. In recent literature, performed whiteness has been shown to play many functions, from the imposition of the cultural norm in cinema[44] to an articulation of critique in black performance.[45] "Whiteface" as a mask is a tool used to express critique of race, class, and gender constructions. In Łucki's work it is employed in exactly this role, subverting the white heterosexual nobility's claim to the symbolic and material power over rural time and space and peasant bodies. In the film's symbolic *denouement* each of the characters wipes clean their aristocratic whiteface, revealing the same face underneath (fig. 6).

44. Gwendolyn Audrey Foster, *Performing Whiteness: Postmodern Re/Constructions in the Cinema* (Albany: State University of New York Press, 2003).

45. Faedra Chatard Carpenter, *Coloring Whiteness: Acts of Critique in Black Performance* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2014).



Fig. 6. Adam Łucki, *Happy Happy*, 2021, video still. By kind permission of the artist

The artist's smirk seems to comment on what the viewers must have known all along: that it was all a masquerade, that both the nobles from the past and the present nostalgic country-life revivalists are impostors in equal measure. The artist does not *really* want to be like the Knobelsdorffs, exercising brutal power over land, animals, people, and history. Instead, he proposes a vision of the past as a joyful and queer failure. He seems to suggest that rural past and rural space can only be claimed as one's own if they are first exposed as phantasmatic. To expose them as such, Łucki employs a number of artistic strategies, such as subversive appropriation of art historical themes (pastoral tradition in painting), performative re-enactment and drag, aesthetic devices typical of low camp (parody, excess, crudeness, dirt, and excrement). This way, I would like to argue, his work undermines traditional gender roles, distorts linearity of historical (rural) time, mixes the idyllic with the anti-idyllic, and, ultimately, questions the class distinctions that regulated the access to land as a resource and as a pastoral ideal of country life.

Conclusion

Mary Pat Brady suggests that a "rural turn" in queer studies "might help to improve or augment our understanding of how race and class operate as discourses, experiences, and embodied practices."[46] In this paper, although I focused exclusively on one artist and analysed one work from his varied multidisciplinary practice,

46. Brady, "The Waiting Arms of Gold Street," 109.

I attempted to show how "the rural" as a material space, theoretical framework, and historical concept opens up the discussion of queer culture and queer experience onto issues of class, race, identity, and belonging. Moreover, in a manner of reciprocal exchange, once "queered," the rural space is made to reveal itself in ways that reflect its historical vacillation between material fact and phantasmatic projection, idyllic utopian vision and harsh dystopian reality.

Bibliography

Bell, David. "Anti-Idyll: Rural Horror." In *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality*, edited by Paul Cloke and Jo Little, 93–104. London–New York: Routledge, 1997.

Bodnar, Adam. "Kościół, LGBT, Wieś, Dialog." *na:Temat*, 9.11.2021. https://natemat.pl/383253,adam-bodnar-z-tym-kosciolem-jaki-by-nie-byl-trzeba-wspolpracowac (12.11.2023).

Brady, Mary Pat. "The Waiting Arms of Gold Street: Manuel Munoz's *Faith Healer of Olive Avenue* and the Problem of the Scaffold Imaginary." In *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies*, edited by Mary L. Gray, Colin R. Johnson, and Brian J. Gilley, 109–125. New York–London: New York University Press, 2016.

Brewer, Mary F. *Staging Whiteness*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.

Carpenter, Faedra Chatard. *Coloring Whiteness: Acts of Critique in Black Performance.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2014.

Cartwright, Ryan Lee. *Peculiar Places: A Queer Crip History of White Rural Nonconformity.* Chicago–London: The University of Chicago Press, 2021.

Cleto, Fabio. "Introduction: Queering the Camp." In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, edited by Fabio Cleto, 1–42. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

Cloke, Paul, and Jo Little. "Introduction: Other Countrysides?." In *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality*, edited by Paul Cloke and Jo Little, 1–17. London–New York: Routledge, 1997.

Foster, Gwendolyn Audrey. *Performing Whiteness: Postmodern Re/Constructions in the Cinema.* Albany: State University of New York Press, 2003.

Freeman, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories.* Durham–London: Duke University Press, 2010.

Gray, Mary L. *Out in the Country: Youth, Media, and Queer Visibility in Rural America.* New York–London: New York University Press, 2009.

Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives.* New York–London: New York University Press, 2005.

Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure.* Durham–London: Duke University Press, 2011.

Howard, John. *Men Like That: A Southern Queer History.* Chicago–London: The University of Chicago Press, 1999.

Johnson, Colin R. *Just Queer Folks: Gender and Sexuality in Rural America*. Philadelphia: Temple University Press, 2013.

Johnson, Colin R., Brian J. Gillery, and Mary L. Gray. "Introduction." In *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies*, edited by Mary L. Gray, Colin R. Johnson, and Brian J. Gilley, 1–12. New York–London: New York University Press, 2016.

Kleinhans, Chuck. "Taking Out the Trash: Camp and the Politics of Parody." In *The Politics and Poetics of Camp*, edited by Moe Meyer, 157–172. London–New York: Routledge, 1994.

Niewidoczne (dla) społeczności. Sytuacja społeczna lesbijek i kobiet biseksualnych mieszkających na terenach wiejskich i w małych miastach w Polsce. Raport z badań, edited by Justyna Struzik and Ewa Furgał. Szczawnica: Fundacja Przestrzeń Kobiet, 2012.

Plińska, Weronika. *Sprawczość sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2021.

Poitevin, Kimberly. "Inventing Whiteness: Cosmetics, Race, and Women in Early Modern England." *Journal for Early Modern Cultural Studies* 11, no. 1 (2011), 59–89.

Queer w małym mieście, dir. Tomasz-Marcin Wrona, TVN24, Poland, 2023.

Rosenthal, Angela. "Visceral Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture." *Art History* 27, no. 4 (2004), 563–592.

Rycharski, Daniel. *Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, edited by Szymon Maliborski. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2019.

Soderling, Stina. *Queer Rurality and the Materiality of Time*. In *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies*, edited by Mary L. Gray, Colin R. Johnson, and Brian J. Gilley, 333–348. New York–London: New York University Press, 2016.

Sowa, Jan. *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Kraków: Universitas, 2011.

Sural, Agnieszka. "Artists Turn to the Rural: An Interview with Maria Lind." *Culture.pl*, 2.09.2016. https://culture.pl/en/article/artists-turn-to-the-rural-an-interview-with-maria-lind (12.11.2023).

Sutherland, Wendy. *Staging Blackness and Performing Whiteness in Eighteenth-Century German Drama*. London–New York: Routledge, 2016.

Thomsen, Carly. *Visibility Interrupted: Rural Queer Life and the Politics of Unbecoming*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2021.

Valentine, Gill. "Queer Bodies and the Production of Space." In *Handbook of Lesbian and Gay Studies*, edited by Diane Richardson and Steven Seidman, 145–160. London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 2002.

Wątroba, Paweł. "Dwa koguty na jednym gnoju." *Replika*, no. 94 (November/December 2021), 48–51.

Weston, Kath. "Get Thee to a Big City: Sexual Imaginary and the Great Gay Migration." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 2 (1995), 253–277.

Wielgosz, Przemysław. *Gra w rasy. Jak kapitalizm dzieli, by rządzić*. Kraków: Karakter, 2021.

Magdalena Podsiadło-Kwiecień
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
https://orcid.org/0000-0003-3641-964X

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.16329

Queerowanie prowincji w polskim kinie najnowszym

Queering the Province in the Latest Polish Cinema

Abstract: The integration of queer themes with rural issues in contemporary Polish cinema creates a coalition, united against traditionalist perspectives. Within rural culture, largely subordinate to a Judeo-Christian viewpoint, spaces with a more inclusive nature are emerging. The discussed films relate to more egalitarian positions such as pastoralism, paganism, animism, folk culture, and zoocriticism. Moving away from heteronormativity in the context of rurality leads to a different way of perceiving nature, the environment, and the human place in the world. This different view of rural life and nature opens a new perspective for non-heteronormative identities.

Keywords: Polish film, queer, rurality, paganism, heterotopia, pastoralism, zoocriticism

Wstęp

W XXI wieku kino polskie weszło ostatecznie w fazę emancypacyjną, która pozwoliła na realizację filmów z wątkami LGBT+ wyrażonymi w otwarty i jawny sposób, bez uciekania w eufemizmy bądź karykaturę. Sebastian Jagielski w książce *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, podsumowując dokonania w polskiej kinematografii po roku 1989, postuluje, by w przyszłości wizerunki osób nieheteronormatywnych mniej bazowały na stereotypach i rozpoznanych już wzorcach. Jak pisze: "Ideałem jest więc różnorodność, która odzwierciedlałaby złożoność nienormatywnego doświadczenia"[1]. Jednym z przejawów wspomnianej różnorodności jest odejście od zwyczajowego kojarzenia społeczności gejowsko-lesbijskiej ze środowiskiem wielkomiejskim, a co za tym idzie z bohaterami należącymi do mieszczaństwa, elit artystycznych bądź grupy osób wykształconych.

> Duże miasta często są postrzegane jako miejsca wolności dla homoseksualistów, miejsca afirmacji i inkluzywności oraz takie, w których pragnienia osób tej samej płci mogą

1. Sebastian Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym* (Kraków: Universitas, 2013), 487.

być jawne. Obszary wiejskie natomiast są często rozumiane jako miejsca opresji bądź nieobecności gejów, lesbijek, osób biseksualnych i transpłciowych, gdzie homoseksualne pragnienia pozostają ukryte. Wyobrażenia dotyczące przestrzeni miejskich bądź wiejskich sugerują, że osoby queer pasują do miasta, a zatem są niewidoczne na wsi. Pod względem mobilności ludności główną formą migracji dla gejów i lesbijek jest przeprowadzka ze wsi do miasta, aby uciec przed ograniczeniami życia w małym miasteczku[2].

Tymczasem w polskim kinie najnowszym wieś zaczęła jawić się jako sojusznik nieheteronormatywności, umożliwiając stworzenie przestrzeni nieobecnych dotąd ani w metropoliach, ani w dotychczas tradycjonalistycznie postrzeganej prowincji.

Nowe sojusze

Alternatywne wobec stereotypowych obrazów prowincji stały się ujęcia odwołujące się do tradycji pogańskich bądź przedchrześcijańskich, światopoglądu animistycznego, a nawet ekokrytyki. Wszystkie one sytuują się w opozycji do dominującego dotąd tradycyjnego antropocentrycznego modelu opartego na systemie judeochrześcijańskim. W odróżnieniu do narracji miejskich filmy rozgrywające się w przestrzeni wiejskiej są bardziej otwarte na perspektywę ekologiczną, coraz silniej sygnalizowaną także w polskim kinie najnowszym[3]. Upodmiotowienie środowiska prowadzi do zmiany hierarchicznej struktury, która każe sytuować człowieka na jej szczycie, co w świecie zachodnim znajduje swoje uprawomocnienie zarówno w myśli filozoficznej, jak i judeochrześcijańskich systemach religijnych. Tymczasem większa ekologiczna świadomość pozwala na – jak pisze Anna Filipowicz – alternatywne "wobec zachodnich sposoby ujmowania podmiotowości, relacji między naturą i kulturą, międzygatunkowych związków oraz miejsca człowieka pośród innych bytów – ożywionych i nieożywionych"[4]. Autorka jako perspektywę ratunkową wskazuje na przykład nowy animizm, czyli "postsekularne odczytywanie pradawnych wzorców myślenia o świecie, przechowywanych przez wiedze tubylcze i autochtoniczne praktyki postrzegania rzeczywistości"[5].

2. Lynda Johnston, Robyn Longhurst, *Space, Place, and Sex: Geographies of Sexualities* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2009), 105.

3. Por. Magdalena Podsiadło, "Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych", *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu* 3 (2019). https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691 (26.09.2024).

4. Anna Filipowicz, "Zaktualizować przeszłość. Nowy animizm jako rodzima perspektywa ratunkowa'", *Sensus Historiae* 1 (2020), 183–184.

5. Filipowicz, "Zaktualizować przeszłość", 183.

Ujęcie ekokrytyczne wchodzi w relacje z innymi perspektywami z zakresu humanistyki, które próbują przezwyciężyć wykluczające i marginalizujące hierarchie: klasowe, płciowe, dotyczące orientacji seksualnej czy przynależności gatunkowej. W swoim artykule Greta Gaard wskazuje na zależności między stanowiskami: ekokrytycznym, feministycznym oraz queerowym – odsłaniającymi wspólne źródła opresji ufundowane w znacznej mierze na światopoglądzie chrześcijańskim. Według autorki wszelkie formy ucisku są wzajemnie powiązane i oparte na dualistycznej wizji świata uprzywilejowującej jedne wartości kosztem drugich. "Niższość i podporządkowanie kobiet, zwierząt, ciała, natury, erotyzmu i wszystkiego, co było z tym powiązane, zostało usankcjonowane przez prawo i zarządzone przez religię, a następnie nieustannie egzekwowane"[6] – dodaje badaczka. Co za tym idzie, Gaard postuluje swego rodzaju koalicję, która solidarnie połączy perspektywę queerową, ekokrytyczną i feministyczną, prowadząc do "stworzenia demokratycznej, ekologicznej kultury opartej na naszym wspólnym wyzwoleniu"[7]. Podobnie o relacjach między ekokrytyką a tematyką związaną z seksualnością pisze Julia Fiedorczuk, wskazując, że "[h]eteronormatywność miała wpływ na wyobrażenia dotyczące relacji między ludźmi a przyrodą. Dla przykładu dzika przyroda, zwłaszcza w kulturze amerykańskiej, często bywa przestrzenią dla kultywowania heteromaskulinizmu, [podczas gdy] próby odzyskania harmonijnej relacji z przyrodą bywają podejmowane w imię esencjonalnie pojmowanej kobiecości"[8]. Innymi słowy perspektywa uwzględniająca kwestie związane z płcią oraz orientacją seksualną – dominacją jednej z nich bądź marginalizacją – łączy się z ujęciem uwzględniającym sposób definiowania przyrody oraz określa przypisywaną jej rolę i miejsce w hierarchii.

Tematyka queer w połączeniu z tematyką wiejską (a co za tym idzie także odnoszącą się do kwestii związanych ze środowiskiem przyrodniczym) stanowią zatem system naczyń połączonych, które mogą (choć nie zawsze do tego dochodzi) budować postulowane przez Gaard koalicje wobec dominujących narracji. W tym kontekście przedmiotem mojej refleksji uczynię pięć filmów: *Senność* (reż. Magdalena Piekorz, 2008), *W imię* (reż. Małgorzata Szumowska, 2013), *Wszystkie nasze strachy* (reż. Łukasz Ronduda, Łukasz Gutt, 2021), *Szarlatana* (reż. Agnieszka Holland, 2020) oraz *Słonia* (reż. Kamil Krawczycki, 2022), które zestawiają tematykę LGBT z problematyką wiejską[9]. Obraz Agnieszki

6. Greta Gaard, "Toward a Queer Ecofeminism", *Hypatia* 12, nr 1 (1997), 145.

7. Gaard, "Toward a Queer", 150.

8. Julia Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015), 177–178.

9. Co ciekawe trzy filmy zostały zrealizowane przez twórczynie, których dzieła często wyrażały sprzeciw wobec patriarchalnej dominacji. Perspektywa ta zwykle koresponduje z krytyką heteronormatywności, a w niektórych przypadkach modelu antropocentrycznego, zachęcając

Holland – mimo że został zrealizowany w Czechach w polsko-czesko-irlandzkiej koprodukcji – klasyfikowany jest jako reprezentant kinematografii polskiej, czego dowodem było dziewięć nominacji do Polskiej Nagrody Filmowej Orły, które otrzymał od przedstawicieli branży. Wymienione dzieła wskazują, jak do wnętrza patriarchalnych systemów wartości ostrożnie wprowadzone zostają alternatywne wobec nich ujęcia. Odejście od heteronormy w kontekście wiejskości prowadzi do odmiennego sposobu postrzegania przyrody, środowiska i miejsca człowieka w świecie, a jednocześnie odmienne spojrzenie na wiejskość i przyrodę otwiera nową perspektywę dla nienormatywnych tożsamości.

Senność, czyli modernistyczne wariacje

Połączenie wiejskości z tożsamością homoseksualną w kinie potransformacyjnym wchodziło w dialog z wysublimowanymi przedstawieniami modernistycznymi. Nawiązaniem do tej tradycji jest *Horror w Wesołych Bagniskach* (reż. Andrzej Barański, 1995) – adaptacja powieści Michała Choromańskiego, już w pierwowzorze oparta na żywiole pastiszu znoszącym modernistyczną wzniosłość[10]. Tytułowe bagniska okażą się pierwszorzędnym bohaterem powieści, mającym wpływać na czyny bohaterów. O ile pastisz Barańskiego ostentacyjnie i świadomie odsłania wyczerpanie dyskursu modernistycznego, o tyle w *Kochankach z Marony* (2005) Izabella Cywińska osiąga podobny efekt, literalnie podążając za tekstem Iwaszkiewicza. Twórczyni tradycyjnie już homoseksualizm bohaterów pozostawia w sferze domysłu, każąc im "zastępczo" tarzać się w błocie. "U Iwaszkiewicza praobrazem pożądania staje się piękny, nagi młodzieniec, wynurzający się z rzeki"[11], u Cywińskiej zaś Janek i Arek wyłaniają się z błota. Za tym pobrzydzeniem rzeczywistości i pozbawianiem jej mityczności nie idzie jednak urealnienie relacji homoseksualnej.

---

do poszukiwania odmiennych wzorców światopoglądowych (zob. Podsiadło, "Ekokrytyczny trójgłos"). Jednocześnie perspektywę mniejszościową, także ze względu na manifestowaną tożsamość twórców, przyjmują filmy *Słoń* oraz *Wszystkie nasze strachy* (w tym wypadku za sprawą współpracy reżyserów z Danielem Rycharskim).

10. "Otóż portret Wawickiego zawiera moim zdaniem czytelne odwołania do prozy Jarosława Iwaszkiewicza z lat trzydziestych XX wieku, a przede wszystkim do *Brzeziny*, w chwili gdy Choromański pisał swoją powieść – głośnej nowości (wydanej wraz z *Pannami z Wilka* w 1933 roku). […] Wawicki jest wykreowany jako postać podobna do Stasia, zarówno z wyglądu, jak i z pewnych szczegółów biografii". Piotr Sobolczyk, "Homogotycki skandal według Michała Choromańskiego", *Czytanie Literatury: Łódzkie Studia Literaturoznawcze* 3 (2014), 246.

11. German Ritz, *Nić w labiryncie pożądania: gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. Bronisław Drąg, Andrzej Kopacki, Małgorzata Łukasiewicz (Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002), 56.

Dużo ciekawszą zaktualizowaną wariacją na temat modernistycznych wiejskich motywów jest wątek odnoszący się do figury gombrowiczowskiego parobka, który zachwycał Miętusa w *Ferdydurke*. Nawiązaniem do tej postaci jest nowela z trzyczęściowej *Senności* Magdaleny Piekorz ze scenariuszem Wojciecha Kuczoka. Nie po raz pierwszy Kuczok wykorzystał w swojej twórczości ten schemat, odwołując się do niego choćby w zbiorze *Widmokrąg* w opowiadaniu *Żebry Adama*, które wprost nawiązuje do stylu Gombrowicza. Utwór przedstawia historię ulicznego żebraka, który przysiada się na ławce w Parku Jordana do zamożnego, wykształconego krakowianina. Bohater zostaje uwiedziony i uchwycony poprzez formę innego, wcieloną w postać pięknego żebraka, wyposażonego w "meszek na karku, twarde podbrzusze, mięśnie, jak kaloryfer, […] piękne kontrasty, […] wielość w jedności"[12]. "Wszystko w nim było takie pierwsze, wszystko w nim było takie czyste, jakby go dopiero co Pan Bóg stworzył, albowiem nagi był on najprawdziwiej, dusznie i cieleśnie"[13] – komentuje bohater. Schwytany za rękę po gombrowiczowsku kształtuje swoją tożsamość w odpowiedzi na uwiedzenie.

Ta dość abstrakcyjna przypowieść zwieńczona seksualnym spełnieniem uzyskała konkretny kształt w scenariuszu *Senności* (który następnie przekształcił się w powieść), gdzie gombrowiczowskim parobkiem staje się drobny złodziejaszek Bystry, który na co dzień spędza czas na ulicy, trenując breakdance. Poturbowany po jednej z ryzykownych kradzieży trafia na oddział lekarza rezydenta – Adama (który podobnie jak bohater wspomnianego opowiadania nosi imię pierwszego człowieka). Fabuła nie tylko reprodukuje wzorzec relacji między wykształconym mężczyzną a krzepkim parobkiem, lecz także odsyła do antycznej narracji o awansie społecznym poprzez związek ze starszym mężczyzną. Co ciekawe, tylko ta część w *Senności* nie jest naznaczona charakterystycznym dla epoki modernistycznej motywem śmierci bądź niespełnienia, który tym razem odnosi się do relacji heteroseksualnych.

O ile jednak w *Ferdydurke* Miętus przyjmował uderzenia w twarz od lokajczyka, by uwolnić się od obowiązujących norm i hierarchii, o tyle ciosy wymierzone przez Bystrego Adamowi spowodowane są presją homofobicznego środowiska. Jak się bowiem okazuje miejska przestrzeń wbrew powszechnym przekonaniom nie oferuje bohaterom ani anonimowości, ani swobody w kształtowaniu swojej tożsamości. Jednocześnie Adam opuścił wieś, bo czuł presję tradycyjnych, konwencjonalnych wzorców, nakazujących mu założenie rodziny i wstąpienie w związek małżeński, czego symbolem staje się dom w stanie surowym wybudowany dla niego po sąsiedzku przez rodziców. Film jednak kwestionuje stereotypowe przeciwstawienie

12. Wojciech Kuczok, *Widmokrąg* (Warszawa: W.A.B., 2004), 4–5.
13. Kuczok, *Widmokrąg*, 3.

otwartego miasta i zamkniętej wsi. Przed przemocą bohaterowie chronią się w przestrzeni wiejskiej, która za sprawą ich obecności także ulegnie zmianie.

Podobnie zatem jak u Gombrowicza spotkanie z parobkiem dokonuje demontażu hierarchii. W scenie jedzenia obiadu ojciec opuszcza miejsce przy stole, co według Sebastiana Jagielskiego: "nie ma na celu podkreślani[a] braku akceptacji patriarchy, co raczej jego zbędność. Homoseksualizm zostaje włączony w obręb rodziny, która nie może już dłużej zachować swego dawnego, heteronormatywnego kształtu"[14]. Gombrowicz, nie wierząc w możliwość połączenia prowincjonalnego tradycjonalizmu z subwersywnym homoerotyzmem, przydziela je dwóm różnym bohaterom: Józiowi, który realizuje wzorzec tradycyjny, oraz Miętusowi, który pożąda parobka, ponieważ narrator, "realizując siebie jako homoseksualistę, traci siebie jako członka rodziny; stając się członkiem rodziny, wyobcowuje się z własnego pożądania i z własnego ciała"[15]. Film – poprzez związek Adama i Bystrego – przedstawia zatem niecodzienną próbę połączenia tradycyjnej rodziny i homoseksualności, wielkomiejskiej tożsamości i tradycyjnej wsi. Próba ta dokonuje się w prywatnej przestrzeni przy obiadowym stole gromadzącym członków rodziny, nad którym wisi pokaźny obraz Świętej Rodziny. Adam (pierwszy człowiek) w kontekście wspomnianych wyżej "żebrów" – które odsyłają zarówno do prośby, jak i żebra, z jakiego powstała Ewa – wraz z Bystrym stają się pierwszymi rodzicami nowych wiejskich tożsamości i związków międzyludzkich.

W imię... Pana

Za wzorcem biblijnym podąża także film Małgorzaty Szumowskiej *W imię*, który przywołuje motyw pozakulturowej swobody jako alternatywy dla chrześcijańskiej identyfikacji. Dzieło to wpisuje się w szerszą tendencję obecną w polskim kinie współczesnym, którą można określić dominacją wyobraźni chrystianicznej. Model ten replikuje częsty w polskiej kinematografii wzorzec odwołujący się do postaci Chrystusa, nawet jeśli czyni to w sposób krytyczny czy wywrotowy. Króluje on naturalnie w kinie historycznym, ale co interesujące – zawłaszcza także kino współczesne[16].

14. Jagielski, *Maskarady*, 476.

15. Jarosław Błochowiak, "Między ekstazą a zakazem. Homoerotyzm w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza", *Pamiętnik Literacki* 4 (2008), 91.

16. Jako przykłady przywołać można choćby tak różne filmy jak: *Wojaczek* (reż. L. Majewski, 1999), *Weiser Dawidek* (reż. W. Marczewski, 2000), *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (reż. M. Koterski, 2006), *Obce ciało* (reż. K. Zanussi, 2014), *Ostatnia rodzina* (reż. J. P. Matuszyński, 2016), *Twarz* (reż. M. Szumowska, 2017), *Boże Ciało* (reż. J. Komasa, 2019), *Kler* (reż. W. Smarzowski, 2018), *Pokłosie* (reż. W. Pasikowski, 2012), *W imię*, *Krew Boga* (reż. B. Konopka, 2018), *Kochankowie z Marony*, *Inni ludzie* (reż. A. Terpińska, 2021), *Johnny* (reż. D. Jaroszek, 2022), *Apokawixa* (reż. X. Żuławski, 2022).

Bohater filmu – ksiądz z powołaniem – boryka się z dwiema namiętnościami: pożądaniem młodych mężczyzn oraz uzależnieniem od alkoholu, czego przyczyną jest seksualna frustracja. Zsyłany do kolejnych prowincjonalnych parafii ostatecznie wpada w podobne koleiny: miłosne relacje z podopiecznymi kończą się kompromitacją i następnymi przenosinami. Akcja filmu rozgrywa się w pogranicznej wsi na wschodzie Polski, gdzie bohater zajmuje się młodymi ludźmi w trakcie ich resocjalizacji. Tam wdaje się w romans z miejscowym chłopakiem, który pracuje, gra w piłkę i spędza czas z wychowankami ośrodka. Oprócz oczywistego odniesienia do wzorca chrystianicznego, jakim jest stan kapłański, do którego należy bohater o znaczącym imieniu Adam (imiona pozostałych protagonistów są równie symboliczne – Ewa, Łukasz, Szczepan), film sięga po znane motywy: naukę pływania, która przywodzi na myśl chrzest lub chodzenie po wodzie (jako wyraz zaufania do Jezusa), mycie nóg przypominające Ostatnią Wieczerzę (w filmie poprzedzające pierwszą wspólną noc kochanków), czerwony ręcznik przewieszony przez ramię Adama kojarzący się z pasyjnymi szatami związanymi ze zmartwychwstaniem czy dzielenie się z wychowankami chlebem. Prowokacyjne wykorzystanie wspomnianej symboliki wskazuje jednocześnie na niemożliwość otwartego pogodzenia tożsamości Adama z chrześcijaństwem.

Kontrowersje, które towarzyszyły filmowi Szumowskiej w Polsce, wiązały się z faktem połączenia tematyki gejowskiej i scen homoseksualnego seksu z opowieścią o kapłanie. Mimo to film został uhonorowany Srebrnymi Lwami w Gdyni, nagrodą za reżyserię oraz za pierwszoplanową rolę dla Andrzeja Chyry. Film Szumowskiej otrzymał także nagrodę Teddy w Berlinie za najlepszy film poświęcony gejom i lesbijkom, gdzie doceniono śmiałe ukazanie problemu homoseksualizmu wśród księży katolickich. Mimo odważnego ujęcia tematu *W imię…*, podążając za wzorcem chrystianicznym, przedstawia jednak zrepresjonowaną seksualność i niepogodzenie z własną tożsamością, co w pewnym stopniu kontynuuje dominujący w poprzednich dekadach stereotyp geja-ofiary[17]. Zarówno z perspektywy liberalnej, jak i konserwatywnej krytycznie odnoszono się także do zawartego w filmie obrazu prowincji, który utwierdzał część krytyki w przekonaniu, że jest to dzieło skrojone pod gusta zagranicznej publiczności eksploatujące różnicę między liberalnym Zachodem i "niecywilizowanym" Wschodem. Zarzuty te powróciły ze zdwojoną siłą przy okazji premiery kolejnego filmu autorki – *Twarzy* (2017)[18]. Choć Szumowska wyrażała intencję, że akcja filmu *W imię…* dzieje się

17. Jagielski, *Maskarady*, 455, 462–468.

18. Zob. Piotr Zdziarstek, "Czy *Twarz* to potwarz? O krytyce filmu Małgorzaty Szumowskiej", *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu* 4 (2020), https://pleograf.pl/index.php/czy-twarz-to-potwarz-o-krytyce-filmu-malgorzaty-szumowskiej/ (1.04.2024). Autor prześledził recepcję filmów Szumowskiej, szukając przyczyn ich kontrowersji.

w niedookreślanym "nigdzie" (jak pierwotnie miał brzmieć jego tytuł), co – jak chciała twórczyni – miało wskazywać na uniwersalizm opowiadanej historii, to termin ten kojarzył się jednocześnie z obszarem stagnacji, który "zagrała" polska prowincja.

Miejsce akcji – wspomniane "nigdzie" – pozwoliło jednak przywołać wzorzec alternatywny dla wykluczającej tradycji chrześcijańskiej, jakim jest pozakulturowa, pierwotna i przedchrześcijańska dzikość. David Shuttleton, analizując film *Wspaniała rzecz* (reż. Hettie Macdonald, 1996), wskazywał w nim fragmenty odwołujące się do tradycji romantycznego pastoralizmu, mimo że para głównych bohaterów odkrywających swoją homoseksualną tożsamość zamieszkuje blokowisko w południowym Londynie. W jednej ze scen bohaterowie biegają pomiędzy drzewami okolicznego parku, jak gdyby grali w berka, co zostaje zwieńczone ich pocałunkiem pod gołym niebem. Autor podobne "pastoralne" sceny wskazuje także we wcześniejszych dziełach o tematyce homoseksualnej, czyli filmach Dereka Jarmana czy Jeana Geneta. Ich wymowa w każdym wypadku jest podobna – "leśne otoczenie sygnalizuje naturalność pragnień homoseksualnych"[19].

Film Szumowskiej sięga po motywy o zbliżonej wymowie, choć dalsze od pastoralnej harmonii. W jednej ze scen ksiądz Adam i jego wychowanek – Szczepan podczas podróży samochodem zatrzymują się w polu kukurydzy. Chłopak zaczyna biegać wśród kukurydzy i nawoływać księdza małpimi odgłosami. Adam początkowo nieśmiało podejmuje wyzwalającą grę z chłopakiem i zaczyna mu odpowiadać. Scena ta sygnalizuje pragnienie wykroczenia bohaterów poza ograniczenia kulturowe i restrykcyjne zasady. Wcieleniem takiej postawy jest Szczepan – "dzikie dziecko" – uznawany przez lokalną społeczność za opóźnionego intelektualnie. Usytuowanie poza kulturą cechuje także Adama, który w przestrzeni lasu szuka swobody, na przykład wówczas, gdy biega i odreagowuje frustracje lub wtedy, gdy knieja pojawia się w jego śnie jako obszar wolny od społecznego potępienia.

Obok pastoralizmu, którego kanon według Rictora Nortona tworzą zarówno dzieła Teokryta, jak i Walta Whitmana czy Marcela Prousta[20], z tradycji antycznej wywodzi się także motyw młodzieńca jako przedmiotu pożądania, w którym "starszy uczestnik związku, *erastes*, był dojrzałym mężczyzną przejawiającym zainteresowanie swoim młodszym odpowiednikiem"[21], *eromenosem*. Oba wzorce

19. David Shuttleton, "The Queer Politics of Gay Pastoral", w: *De-Centring Sexualities: Politics and Representation Beyond the Metropolis*, red. Richard Phillips, David Shuttleton, Diane Watt (London: Routledge, 2000), 124.

20. Rictor Norton, "*An Era of Idylls*, The Homosexual Pastoral Tradition" (2008), www.infopt.demon.lit.text.co.uk (5.04.2024).

21. Charles Hupperts, "Homoseksualizm w Grecji i w Rzymie", w: *Geje i lesbijki. Życie i kultura*, red. Robert Aldrich, przeł. Piotr Nowakowski (Kraków: Universitas, 2009), 34.

w XX wieku nabiorą bardziej demokratycznego charakteru, pozwalając na miłosne spotkanie przedstawicieli różnych środowisk. Z jednej strony historie te mogą stanowić kontynuację "wielkomiejskiej homoerotycznej fantazji"[22] na temat chłopca z ludu, z drugiej – prowadzić do autentycznego przekroczenia granic klasowych i etnicznych. Shuttleton uważa, że XX-wieczną wariacją na temat pastoralizmu jest choćby *Maurycy* (1987) E. M. Forstera w adaptacji Jamesa Ivory'ego. Film ten badacz wpisuje w szersze ramy tradycji neopogańskiej odsyłającej do mitu Pana[23], którego ucieleśnieniem staje się leśniczy Scudder. Alec Scudder uwodzi pochodzącego z klasy mieszczańskiej Maurycego, co poprzedza scena jego wyłonienia się nocą z lasu. W filmie Szumowskiej podobnie zaznaczona jest różnica klasowa między wykształconym księdzem a prostym chłopakiem oraz miastem a wsią, a także między katolicyzmem, który reprezentuje Adam, a początkową "pogańskością" Szczepana. Jego "dzikie" krzyki i nawoływania w polu kukurydzy mogą odsyłać, podobnie jak w przypadku Scuddera, do postaci Pana, kojarzonego z popędem seksualnym skierowanym w stronę obu płci. Jak głosi historia, mitologicznemu bogowi "niekiedy zdarzało się, że wychyliwszy kosmaty łeb zza skały, huknął tak strasznie, iż ludzie umykali w strachu 'panicznym'"[24]. Godowe krzyki Szczepana oraz jego status "dzikiego dziecka" pozwala na ujawnienie pożądania homoseksualnego, które wkrótce zostanie jednak okiełznane lub raczej ukryte pod sutanną. Innymi słowy Szumowska buduje dychotomię między przedchrześcijańską naturalnością skojarzoną ze światem przyrody, neopogańskością i wiejską rzeczywistością a chrześcijańskim wyparciem. Naruszone przez pierwotność hierarchie oparte na chrześcijańskiej tradycji ostatecznie w zakończeniu filmu wrócą na swoje miejsce.

Wszystkie nasze strachy, czyli wiejska heterotopia

Na pierwszy rzut oka podobną próbą połączenia tożsamości homoseksualnej ze środowiskiem wiejskim i chrześcijaństwem są nagrodzone gdyńskimi Złotymi Lwami *Wszystkie nasze strachy*. Twórcy odwołali się do życia i twórczości Daniela Rycharskiego, polskiego artysty i wykładowcy akademickiego, próbującego pogodzić w swojej sztuce przynależność do wspólnoty wiejskiej z ujawnioną tożsamością homoseksualną.

Warto odnotować, że rok 2021 był szczególny dla filmów o tematyce LGBT w polskim kinie: *Wszystkie nasze strachy* zostały uhonorowane główną nagrodą w Gdyni, *Hiacynt* (reż. Piotr Domalewski, 2021) Złotym Klakierem i nagrodą za

22. Shuttleton, "The Queer Politics", 132.
23. Shuttleton, "The Queer Politics", 135.
24. Zygmunt Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian* (Kraków: Znak, 2013), 375.

scenariusz, a krótkometrażowy *Skowyt* (reż. Bartosz Brzeziński, 2021), rozgrywający się również na prowincji, nagrodą Specjalną Jury. Obraz Rondudy i Gutta podzielił krytykę, ponieważ w sposób afirmatywny starał się opowiadać jednocześnie o homoseksualizmie i religii, wiejskim i wielkomiejskim środowisku. W odróżnieniu od filmu Szumowskiej przedstawiał bohatera jawnie manifestującego swoją tożsamość seksualną oraz wyrażającego aprobatywny stosunek do wsi, co korespondowało z dokonującym się od dekady w kulturze polskiej zwrotem ludowym. Warto jednocześnie zauważyć, że jest to pierwszy w kinematografii polskiej film biograficzny poświęcony polskiemu bohaterowi homoseksualnemu. Współczesne biopiki, które w sposób pochlebny prezentują swoich protagonistów, czerpią w tym wypadku częściowo z klasycznej formuły (powiązanej z prestiżem, a także męskim heroizmem), perspektywy rewizjonistycznej (głównie w odniesieniu do grup marginalizowanych) oraz realizmu "bez upiększeń"[25]. Innymi słowy realizacja filmu o Danielu Rycharskim stanowi swego rodzaju nobilitację i odpowiedź na pytanie stawiane sobie przez wspólnotę odbiorczą: "kto właściwie powinien być postrzegany jako naprawdę wyjątkowa osoba w społeczeństwie?"[26].

Mimo że podwójna tożsamość filmowego Daniela jest próbą wyjścia poza homoseksualność metronormatywną, to jego status artysty nadal odsyła do tradycyjnego sposobu przedstawienia osób nieheteronormatywnych. Dzięki rozpoznawalności cieszy się on swego rodzaju przywilejami w miejscu zamieszkania i dzięki temu może dokonać *coming outu*. Z jednej strony zatem Rycharski łamie stereotyp mieszkańca wsi, który musi pozostać w ukryciu, z drugiej jednak go potwierdza, będąc artystą i ukrywając relację miłosną z miejscowym chłopakiem. Odkrywczość filmu *Tajemnica Brokeback Mountain* (reż. Ang Lee, USA, 2006) – który stał się przełomem w przedstawianiu homoseksualności pozametropolitarnej – polegała na oddaniu głosu tubylcom, tymczasem bohater Rondudy i Gutta, mimo że pochodzi ze wsi, nadal jest kimś z zewnątrz. Próbą przełamania dystansu między tradycją chrześcijańską a tożsamością homoseksualną ma być droga krzyżowa zorganizowana z powodu samobójczej śmierci przyjaciółki prześladowanej ze względu na jej homoseksualizm.

Mimo że film Rondudy i Gutta rozpoczyna tragedia dziewczyny, wspomniany wzorzec chrystianiczny uruchamia konwencjonalne schematy. Film nie poświęca uwagi przyczynom śmierci dziewczyny ani jej losom, lecz przeżyciom Rycharskiego i jego doświadczeniom. Samobójstwo przyjaciółki Daniela jedynie inicjuje zdarzenia, w centrum których znajdzie się wystylizowany na niosącego

25. Dennis Bingham, "The Lives and Times of the Biopic", w: *A Companion to the Historical Film*, red. Robert A. Rosenstone, Constantin Parvulescu (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2013), 249.

26. Karen Hollinger, *Biopics of Women* (London: Routledge, 2020), 23.

krzyż Chrystusa męski protagonista. Zmarginalizowana bohaterka odegra zaś stereotypową rolę ofiary oraz muzy, która zainspirowała akt twórczy i znikła poza kadrem.

Dominujący w filmie wzorzec chrystianiczny, za którym podąża bohater, zadecyduje także o sposobie przedstawienia prowincji. Greta Gaard, pisząc o relacji między feminizmem, perspektywą ekologiczną i queer, wskazuje na użycie chrześcijaństwa do "jednocześnie uzasadnienia, jak i nakazu podporządkowania kobiet, natury, osób o odmiennym kolorze skóry niż biały, zwierząt i osób nieheteronormatywnych"[27]. Przedchrześcijańska perspektywa, która pozwalała dostrzec duchowość we wszystkich przejawach istnienia, zastąpiona została "światopoglądem, który wyobrażał boskość jako transcendentną, oddzieloną od natury, a ludzi i przyrodę jako stworzenie Boga, a nie jako równoprawne części Boga"[28]. Ta separacja zdecydowała o eksploatacyjnej postawie wobec przyrody, która w filmie Rondudy polega na wspólnym froncie głównego bohatera oraz społeczności wiejskiej postulującej odstrzał niszczących uprawy dzików. Środowisko występuje w filmie jedynie w kategoriach możliwości uzyskania zeń zysku bądź potencjalnej straty[29]. Innymi słowy początkowa próba wynegocjowania wśród społeczności wiejskiej akceptacji homoseksualizmu, odbywa się kosztem innych marginalizowanych grup: kobiet i środowiska. Zjednoczenie, którego chce dokonać Daniel w ramach drogi krzyżowej, ostatecznie okaże się porażką, która doprowadzi bohatera do bardziej inkluzywnego przedsięwzięcia, jakim staną się *Strachy* wykraczające poza obrzędowość chrześcijańską. Film jest zatem zapisem klęski projektu zjednoczeniowego realizowanego w obrębie instytucji kościelnej i nabożeństwa pasyjnego, co zostaje częściowo zrekompensowane dopiero w ostatniej scenie, przedstawiającej plenerowe dzieło, czyli instalację *Strachy* złożoną z krzyży przyodzianych w ubrania osób LGBT+, które doświadczyły przemocy.

Za sprawą wspomnianego projektu artystycznego Rycharski (a za nim filmowy Daniel) stworzy przestrzeń odpowiadającą foucaultowskiej heterotopii, która "może zestawiać w jednym realnym miejscu (*lieu*) liczne przestrzenie, liczne miejsca (*emplacements*), które są ze sobą niekompatybilne"[30]. Idea Rycharskiego ma bowiem znamiona utopii, w której kościół z jednej strony sankcjonuje homofobię,

27. Gaard, "Toward a Queer", 144.

28. Gaard, "Toward a Queer", 144.

29. Timothy Morton nazywa ją agrologistyką stanowiącą podstawę patriarchatu. "Używanie ziemi i zarządzanie nią jako prywatną własnością wzmacnia destrukcyjny nawyk posiadania, blokuje myślenie o współegzystencji oraz uniemożliwia ludzką solidarność z nie-ludźmi". Andrzej Marzec, "'Jesteśmy połączonym z sobą światem' – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty", *Teksty Drugie* 2 (2018), 97.

30. Michel Foucault, "Inne przestrzenie", przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, *Teksty Drugie* 6 (2005), 122.

z drugiej zaś celebruje męczeństwo ofiary dyskryminacji. Utopie jednak – jak pisze Foucault – to miejsca bez rzeczywistej przestrzeni, ponieważ "ukazują społeczeństwo w udoskonalonej postaci bądź społeczeństwo wywrócone do góry nogami, ale w każdym wypadku utopie pozostają przestrzeniami zasadniczo nierealnymi"[31]. Tymczasem heterotopie w przeciwieństwie do utopii: są "czymś w rodzaju kontr-miejsc (*contre-emplacements*), rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane"[32]. Projekt drogi krzyżowej miał być "efektywnie odegraną utopią", która połączy rzeczywistość wiejską i metropolitarną, homoseksualną i chrześcijańską, artystyczną i codzienną. Ostatecznie twórca ponosi klęskę i krzyż poświęcony ofierze homofobii zostaje przemieszczony poza przestrzeń wiejską, stając się obiektem galeryjnym. Bohater nie rezygnuje jednak z zamierzonego przedsięwzięcia i tworzy *Strachy*, heterotopię w wiejskim plenerze, gdzie wśród pól wyrastają krzyże, na których "ukrzyżowano" ubrania osób homoseksualnych.

Warto w tym kontekście zauważyć, że społeczną reakcją na zwrot przestrzenny (czyli "epokę przestrzeni i symultaniczności"[33]) oraz próbą przywrócenia ładu opartego na jasno wyznaczonych granicach, były tzw. strefy wolne od LGBT, czyli obszary w Polsce, objęte uchwałą organu samorządu terytorialnego deklarującą, że jest to teren wolny od tzw. ideologii LGBT, będące karykaturalną wersją koncepcji "małych ojczyzn". Idea ta przypomina purytańskie kolonie, które Foucault nazwa "heterotopiami kompensacji" pełniącymi dla ich twórców funkcję przestrzeni wzorcowej. Strefy te można uznać – jak głosi Foucault – za próbę ustanowienia hierarchii: "Można by powiedzieć, śledząc z grubsza tę historię przestrzeni, że w średniowieczu istniał hierarchiczny układ miejsc (*lieux*): miejsca święte i miejsca świeckie, miejsca chronione i miejsca otwarte, pozbawione ochrony, miejskie i wiejskie"[34]. Pozostałością po systemie sakralnym są wszelkiego rodzaju opozycje, które podtrzymują czytelny ład "np. między przestrzenią prywatną a przestrzenią publiczną, między przestrzenią rodzinną a przestrzenią społeczną, pomiędzy przestrzenią kulturalną a użytkową, między przestrzenią wypoczynku i przestrzenią pracy"[35]. Daniel swoim projektem plenerowym, wykraczającym zarówno poza galerię, jak i mury kościoła, narusza wspomniane binarne opozycje: z prywatnością wkraczając w przestrzeń publiczną, przedsięwzięcie artystyczne łącząc z aktywnością społeczną, wielkomiejskie praktyki artystyczne z wiejskimi rytuałami.

31. Foucault, "Inne przestrzenie", 120.
32. Foucault, "Inne przestrzenie", 120.
33. Foucault, "Inne przestrzenie", 117.
34. Foucault, "Inne przestrzenie", 117.
35. Foucault, "Inne przestrzenie", 119.

Połączenie tych nieprzystających porządków ma przynieść efekt w postaci wykreowania obszaru, gdzie realizować się może inkluzywna tożsamość.

Wieńczące film przedsięwzięcie artystyczne, jakim są *Strachy*, uznać można jednocześnie za pomnik, upamiętniający śmierć dziewczyny. Według Lecha Nijakowskiego pomnik to "modelowy obiekt pozwalający na panowanie symboliczne nad terytorium"[36], ufundowany na pamięci społecznej. Zwykle odgrywa on rolę tożsamościową, odsyłającą do wybranego wydarzenia, które społeczność przekształca w trwały korelat znaków. W tym wypadku *Strachy* mają zagwarantować wspomnianą trwałość oraz doprowadzić do akceptacji treści pomnika, stąd istotne, by został on umieszczony w przestrzeni wiejskiej[37]. Służyć temu może wykorzystanie symboliki krzyża, za sprawą którego pomnik ulega sakralizacji, co nawiązuje do tradycji krzyży przydrożnych, czyli przedmiotu powszechnego, ludowego kultu. Innymi słowy dzieło Daniela jest przedsięwzięciem artystycznym, ale przede wszystkim odnosi się także do praktyk codziennych związanych z kultem. Ponadto *Strachy* przywodzą na myśl pogańskie totemy, co sytuuje je wewnątrz kultury ludowej, ale w jej przedchrześcijańskim okresie. Odstraszają wprawdzie dziki, ingerując w środowisko przyrodnicze, ale jednocześnie nie przyczyniają się do ich eliminacji. Tym samym instalacja artystyczna bohatera wychodzi poza ekskluzywny obrzęd drogi krzyżowej z precyzyjnie określonym rytuałem, który ma raczej funkcję wykluczającą niż jednoczącą[38]. Istotne jest bowiem usytuowanie *Strachów* w otwartej przestrzeni, którą każdy może nawiedzić lub opuścić. Wyjście w plener ma charakter wyzwalający, lecz jednocześnie potwierdza separację tożsamości homoseksualnej od lokalnej społeczności. Dowodem tego akty seksualne odbywające się pod gołym niebem. Podobnie jak w *Tajemnicy Brokeback Mountain*, gdzie: "w górach Jack i Ennis są wolni, by eksplorować swój seksualny związek w sposób po prostu niemożliwy do realizacji w małym miasteczku w Wyoming"[39].

36. Lech. M. Nijakowski, *Domeny symboliczne* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2007), 109.

37. Zob. Nijakowski, *Domeny*, 110.

38. Do motywu tego nawiązuje w filmie *Boże Ciało* (2019) Jan Komasa. Odrzucając rzekomego sprawcę wypadku, społeczność odmawia mu pogrzebu oraz modlitwy pod miejscową kapliczką, w ten sposób zaznaczając swoją niezgodę na włączenie go do wspólnoty.

39. Catriona Mortimer-Sandilands, Bruce Ericksons, "Introduction. A Genealogy of Queer Ecologies", w: *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, red. Catriona Mortimer-Sandilands, Bruce Ericksons (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 3.

Szarlatan, czyli uzdrowiciel z natury

Alternatywnej dla chrześcijańskiej wizji świata opcji szuka Agnieszka Holland w *Szarlatanie*, opowiadającym historię Jana Mikoláška, który trudnił się ziołolecznictwem. Mimo sławy, jaką cieszyła się jego działalność, i pozytywnych rezultatów uzyskiwanych dzięki jego diagnozom, leczenie, które prowadził, uczyniło z niego outsidera. Oprócz niekonwencjonalnej praktyki status ten wzmacniała nieheteronormatywność Mikoláška i jego związek z asystentem Franciszkiem Palką. Wiedza, którą posiadł zielarz, nie pochodziła z książek, ale została mu przekazana – na wzór społeczności pierwotnych – ustnie, przez praktykującą ziołolecznictwo znachorkę: Mühlbacherovą. Mimo że Mikolášek nie kwestionował ani tradycyjnej medycyny, ani duchowości ujętej w ramy religii instytucjonalnej, jego postawa realizuje alternatywne wobec nich modele.

Wskazane przez Gaard binarne opozycje: "kultura/natura, rozum/natura, męski/żeński, umysł/ciało, intelekt/materia, uniwersalny/partykularny, ludzki/nie-ludzki, cywilizowany/prymitywny"[40], gdzie pierwszy człon stoi zwykle w hierarchii wyżej niż drugi, zostają w filmie sproblematyzowane i poddane rewaloryzacji. Film przedstawia swego rodzaju sojusz wykluczonych: osób nieheteronormatywnych, kobiet, środowiska przyrodniczego i lokalności. Leczenie ludzi za pomocą ziół, tam gdzie medycyna jest bezradna, wskazuje na przewagę przyrody – choć nadal wykorzystywanej w służbie człowiekowi – nad intelektem. Z ujęciem tym koresponduje awans kobiety posiadającej większą wiedzę o ludzkim organizmie niż dostarcza jej konwencjonalna medycyna. Postać Mühlbacherovej odsyła do figury znachorek z czasów przedrenesansowych, gdy nowożytna medycyna stawiała dopiero pierwsze kroki[41]. Znachorki należały do klasy ludowej i pełniły funkcję prelekarek, opierając się między innymi na zdobytej wiedzy dotyczącej właściwości ziół, co sprowadziło na nie późniejsze prześladowania i pomówienia o czary ze strony męskich elit medycznych i Kościoła. Innymi słowy zawarta w filmie pozytywnie waloryzowana kobiecość (to Mühlbacherova uczy Jana, a nie na odwrót), ludowość oraz przyroda zyskują przewagę (lub co najmniej są równoważne) nad męskością, elitami intelektualnymi oraz nauką. W ten sposób film przyjmuje perspektywę bliższą ludowej, pogańskiej tradycji "partycypacji" zachowującej pradawne "wzorce styczności ze środowiskiem, zwłaszcza zaś przekonanie o licznych zależnościach łączących świat człowieka i nie-ludzi"[42], pozwalających na "czerpanie praktycznej wiedzy z obcowania ze środowiskiem

40. Gaard, "Toward a Queer", 138.

41. Zob. Mona Chollet, *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. Sławomir Królak (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2019), 249.

42. Filipowicz, "Zaktualizować przeszłość", 187.

przyrodniczym"[43]. Wspomniane wcześniej opozycje dopełnia relacja między ciałem i intelektem, co w tym wypadku dotyczy poznania za pośrednictwem aparatury medycznej w odróżnieniu od alternatywnej diagnostyki opartej na bezpośrednim studiowaniu barwy i gęstości moczu oraz kontrast między lokalnością a aparatem państwowym. Mimo zagrożenia aresztowaniem Jan Mikolášek nie decyduje się na opuszczenie Czech (a potem Czechosłowacji), ponieważ sens jego praktyki zasadza się na leczeniu lokalnej społeczności. W opozycji do niej sytuuje się aparat państwa autorytarnego, który ostatecznie stanie się przyczyną klęski Mikoláška, doprowadzając do jego uwięzienia i pozbawiania środków do życia. Kontynuacją wskazanych przez Gaard opozycji będzie zatem peryferyjność waloryzowana pozytywnie w przeciwieństwie do ogólnopaństwowości mającej charakter opresywny.

Ludowość jako autorytet, niekonwencjonalna medycyna, bliska więź z przyrodą, która ma bardziej podmiotowy charakter, są bliższe światopoglądowi pogańskiemu niż hierarchicznemu chrześcijaństwu, które nie zostaje w filmie wprawdzie odrzucone, ale funkcjonuje jako światopogląd oboczny i źródło ucisku (Jan bezustannie karze się za przekraczanie zasad Dekalogu). *Szarlatan* proponuje zatem alternatywny model duchowości silniej zintegrowany z naturą i dzięki temu bardziej inkluzywny. Warto dodać, że akty homoseksualne mające miejsce w filmie pod gołym niebem są przepełnione czułością i harmonią, te zaś we wnętrzach nacechowane przemocą i frustracją. Z jednej strony zatem seks homoseksualny usytuowany w otoczeniu środowiska przyrodniczego jest naturalizowany, z drugiej zaś świadczy o otwartym charakterze perspektywy odległej od hierarchicznego antropocentryzmu, którego opresywne wcielenia stają się przyczyną klęski bohaterów.

Człowiek Słoń

Waloryzowana pozytywnie przyroda, związana z nią alternatywna duchowość oraz tożsamość homoseksualna znajdą rozwinięcie w *Słoniu* Kamila Krawczyckiego, który w swojej wymowie zbliża się do ujęcia animistycznego. Film jawnie podejmuje tropy z *Tajemnicy Brokeback Mountain* przez usytuowanie akcji na prowincji, gdzie jeden z bohaterów prowadzi gospodarstwo i marzy o własnej stadninie koni. Prezentowany pejzaż i pasja jeździecka głównego bohatera sprawiają, że podhalańska wieś nabiera westernowego charakteru. Mimo że twórca nie wskazuje na nawiązania do *Tajemnicy Brokeback Mountain*, przytacza filmy, które wchodziły w dialog z filmem Anga Lee lub z tradycją westernową. Jak

43. Anna Filipowicz, "Słowiański 'Nowy Animizm'. Wokół badań terenowych polskiego romantyzmu", *Czas Kultury* 2 (2020), 117.

relacjonuje swoją współpracę z operatorem filmu: "Wcześniej rozmawialiśmy, jak *Słoń* ma wyglądać, pokazałem mu referencje filmowe, potem o nich rozmawialiśmy. *Piękny kraj*, Francisa Lee, *The Rider* Chloe Zhao, *Polegaj na mnie* Andrew Haigha, *Pożegnanie* Andrew Steggalla. Opowiadał, co mu się w nich podoba, a co nie i wyciągaliśmy z tego to, co najbardziej pasuje przy *Słoniu*"[44].

Jak wskazują Catriona Mortimer-Sandilands i Bruce Erickson w odniesieniu do Ameryki Północnej, "przynajmniej od początku XX wieku dzikie przestrzenie były rozumiane i organizowane w sposób, który przedstawia naturę – i dominację nad nią poprzez łowiectwo, wędkarstwo, wspinaczkę i inne aktywności na świeżym powietrzu – jako miejsce dla realizacji konkretnej (hetero)męskości"[45]. Tymczasem w przypadku *Tajemnicy Brokeback Mountain* mamy do czynienia z bohaterami, którzy tworzą relację homoseksualną, a jednocześnie w innych aspektach doskonale realizują tradycyjny wzorzec męskości, tym samym poddając go przekształceniu. Panowanie nad naturą nie jest zatem we wspomnianym filmie ściśle złączone z utwierdzaniem się w swojej heteromęskości. Wydaje się, że Kamil Krawczycki podąża w *Słoniu* podobną drogą. W jednej ze scen główny bohater Bartek zostaje zaczepiony przez okolicznego mieszkańca i musi skonfrontować się z pytaniem: "Może sam jesteś pedał? Ciota?". Na co pada odpowiedź: "Nie jestem"[46]. Dialog ten odpowiada rozmowie między Ennisem i Jackiem po wspólnie spędzonej nocy, gdzie każdy z nich deklaruje, że "nie jest ciotą"[47]. Sceny te naturalnie sygnalizują niegotowość bohaterów na przyjęcie swojej nowej tożsamości, ale także wskazują, że bohaterowie (zarówno *Słonia*, jak i *Tajemnicy Brokeback Mountain*) nie pasują do stereotypowo pojętych wizerunków męskości i związanych z nimi tożsamości seksualnych. Być może główny bohater, Bartek, nie reprezentuje typu maczoistycznego, ale ciężko pracuje fizycznie i jest doskonale zintegrowany ze środowiskiem wiejskim. W przeciwieństwie do bohaterów pozostałych filmów nie jest jedynie gościem, który tymczasowo nawiedza przestrzeń wiejską. Poprzez swoją pasję i prowadzoną stadninę koni bliżej mu do westernowych bohaterów niż stereotypowych przedstawień osób homoseksualnych[48].

---

44. Kamil Krawczycki, "Tylko to się liczy: zrobić film", rozm. Maja Głogowska, *Kino* 11 (2022), 30–33.

45. Mortimer-Sandilands, Ericksons, "Introduction", 3.

46. *Słoń*, reż. Kamil Krawczycki, Tongariro Releasing, Polska, 2022.

47. Ennis: "You know I ain't queer". Jack: "Me, neither"; *Tajemnica Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*), reż. Ang Lee, Monolith Plus, USA, 2006.

48. Warto przywołać w tym miejscu film Jane Campion *Psie pazury* (*The Power of the Dog*, 2021), podobnie rzucający wyzwanie heteromęskości osadników. Zaskakujący zwrot akcji w filmie polega właśnie na grze z odbiorczymi przyzwyczajeniami dotyczącymi konstrukcji tożsamości płciowej i seksualnej.

Wykorzystanie westernowych krajobrazów wprowadza "queerowość do tego, co wciąż wydaje się być znajomym krajobrazem westernu, miejscem, które obiecuje swoim bohaterom wolność od społecznych ograniczeń i gdzie mogą oni żyć tak, jak chcą"[49] – pisze Ian Scott Todd. Innymi słowy gest ten naturalizuje odmienność, a jednocześnie ją unaradawia, wpisując w rozpoznawalne w kulturze amerykańskiej kody kojarzące się ze swobodą. Krajobraz w *Słoniu*, cytujący stylistykę westernowo-ranczerską nawiązuje do wspomnianych wzorców wolnościowych, uciekając jednocześnie od elitarnych, rodzimych estetyk wzniosłości związanych z dworkową prowincją. Film zastępuje kody modernistyczne bardziej zdemokratyzowanymi odniesieniami pochodzącymi z kina popularnego, sygnalizując tym samym przejście od niewypowiadalnego pożądania[50] do jawnego modelu emancypacyjnego. Tym samym dzikość i swoboda kojarzy się w *Słoniu* z tym, co światowe, to, co lokalne zaś jawi się jako zrepresjonowane i nietolerancyjne. Wydaje się zatem, że film Krawczyckiego podąża w tym zakresie za tradycyjnymi wzorcami i utrzymuje binarne opozycje między zachodem a rodzimą prowincją oraz miastem (do którego ostatecznie Bartek wyjeżdża) a wsią (którą opuszcza).

Wspomniane binaryzmy udaje się jednak podważyć w innej sferze: relacji między tym, co ludzkie i tym, co zwierzęce za sprawą stosunku bohatera do świata animalnego. Świat przyrody nie jest jedynie tłem towarzyszącym perypetiom bohaterów, ale integralnym elementem historii, co pozwala, jak postuluje Julia Fiedorczuk, spojrzeć na niego z perspektywy nienormatywnej i "rozmontować powszechne skojarzenie natury z heteronormatywnością"[51]. Innymi słowy relacje homoseksualne, podważając model (hetero)męskości czerpiący swoją siłę z panowania nad światem nie-ludzkim, mogą kwestionować także ów model eksploatacyjny w stosunku do świata przyrody. Mimo odwołania do westernowej heteromaskulinistycznej tradycji, zarówno w *Słoniu*, jak i *Tajemnicy Brokeback Mountain* model ten ulega częściowemu przekształceniu. Ennis i Jack oprócz bycia pogromcami dzikiej natury, są także pasterzami, co sytuuje ich blisko tradycji pastoralnej. Bartek natomiast oprócz autentycznej miłości do koni i chęci stworzenia szkółki jeździeckiej, która będzie także źródłem dochodu, ma szczególny stosunek do świata zwierzęcego. Ostatnim gestem bohatera tuż przed opuszczeniem miejsca zamieszkania będzie kradzież psa, który skazany jest na egzystowanie na łańcuchu. Oczywiście możemy potraktować to zdarzenie jako metaforę odnoszącą się do sytuacji samego bohatera albo uznać je jednak za odmienny rodzaj wrażliwości i solidarność wobec cierpienia osoby nie-ludzkiej. Krawczycki podkreśla

49. Ian Scott Todd, "Outside/In: Abjection, Space, and Landscape in *Brokeback Mountain*", *Scope* 13 (2009), 3.

50. Zob. Ritz, *Nić w labiryncie*.

51. Fiedorczuk, *Cyborg*, 178.

międzygatunkowe więzi także w samym obrazowaniu, gdzie oprócz walorów wzrokowych i komunikacji werbalnej, eksponuje także inne, bardziej egalitarne zmysły – zapach i dotyk[52]. Pierwszy bliższy fizyczny kontakt młodych mężczyzn rozpocznie nie pocałunek, ale "zwierzęce" obwąchanie[53]. Krawczycki w wielkich planach pokazuje bliski i cielesny kontakt z końmi, ich parującą, ciepłą i wilgotną skórę, a nie jedynie wizualne piękno. Międzygatunkowe więzi podkreśla też tytuł filmu, *Słoń*, który odnosi się do Bartka (słoń w składzie porcelany?, filmowe: "człowiek-słoń"? lub "duże zwierzę"?, słoń jako talizman szczęścia?). Dzięki temu świat zwierzęcy zyskuje większą autonomię nie tylko w zakresie przedstawienia, lecz także podmiotowego traktowania. Stąd gest uwolnienia psa jest przejściem od zoonarracji, gdzie zwierzęta są bohaterami opowieści, do zookrytyki, gdzie respektuje się prawa, które im przysługują[54].

Połączenie tematyki queerowej z problematyką wiejską sprawia, że wewnątrz wydawałoby się monolitycznej tradycyjnej kultury wiejskiej, podporządkowanej w znacznej mierze perspektywie judeochrześcijańskiej, powstają przestrzenie o bardziej inkluzywnym charakterze. Ich obecność wynika z dokonujących się przemian światopoglądowych, wzrostu wrażliwości ekologicznej i kryzysu dotychczasowych systemów religijnych. Alternatywne tradycje i perspektywy pozwalają na uwzględnienie bardziej egalitarnych stanowisk odsyłających do pastoralizmu, pogańszczyzny, animizmu, kultury ludowej czy zookrytycyzmu. Co ciekawe, ujęcia te są specyficzne dla obszaru wiejskiego, który w ten sposób staje się paradoksalnym sojusznikiem nienormatywności, tworząc z nią koalicje. Odsłonięcie wspomnianych tradycji prowadzi do rozbijania bądź problematyzacji dualistycznych kategorii, takich jak: ludzki/nieludzki, człowiek/materia, natura/kultura, wiejski/miejski, tradycyjny/nowoczesny oraz zakwestionowania hierarchicznego modelu świata na rzecz jego bardziej demokratycznej wizji. Perspektywa ta uświadamia także, że opresja heteronormatywności wobec nienormatywnych tożsamości seksualnych wpisuje się w szerszy kontekst, który objawia różnorodność źródeł i form nacisku. Niemal w każdym z filmów w drugim planie zjawiają się strażnicy tradycyjnych wzorców: agresywni, przemocowi, niewyrozumiali – a jednocześnie głęboko nieszczęśliwi – ojcowie-patriarchowie, którzy stają się figurą wspartej przez religię antropocentrycznej arogancji. Wspomniane dzieła sugerują, że przezwyciężenie jej przyniosłoby korzyść nie tylko marginalizowanym

52. Zob. Laura Marks, "Logika zapachu", przeł. Maciej Topolski, *Opcje* 1 (2018), http://web.archive.org/web/20190623104212/http://opcje.net.pl/laura-marks-logika-zapachu/ (26.09.2024).

53. Podobne obwąchiwanie inicjujące akt seksualny znajdziemy także w przyjmującym perspektywę ekokrytyczną *Pokocie* (2017) Agnieszki Holland.

54. Zob. Anna Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej* (Katowice: Wydawnictwo Naukowe "Śląsk", 2016), 318–319.

grupom i jednostkom, lecz także tym, którzy hołdują dotychczasowemu systemowi wartościom, oraz wszelkim ludzkim i nie-ludzkim istnieniom.

Bibliografia

Barcz, Anna. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk", 2016.

Błochowiak, Jarosław. "Między ekstazą a zakazem. Homoerotyzm w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza". *Pamiętnik Literacki* 4 (2008), 79–95.

Chollet, Mona. *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. Sławomir Królak. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2019.

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

Filipowicz, Anna. "Słowiański 'Nowy Animizm'. Wokół badań terenowych polskiego romantyzmu". *Czas Kultury* 2 (2020), 115–121.

Filipowicz, Anna. "Zaktualizować przeszłość. Nowy animizm jako rodzima 'perspektywa ratunkowa'". *Sensus Historiae* 1 (2020), 183–193.

Foucault, Michel. "Inne przestrzenie", przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*, 6 (2005), 117–125.

Gaard, Greta. "Toward a Queer Ecofeminism". *Hypatia* 12, nr 1 (1997), 137–156.

Jagielski, Sebastian. *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*. Kraków: Universitas, 2013.

Johnston, Lynd, Robyn Longhurst. *Space, Place, and Sex: Geographies of Sexualities*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2009.

Krawczycki, Kamil. "Tylko to się liczy: zrobić film", rozm. Maja Głogowska. *Kino* 11 (2022), 30–33.

Kubiak, Zygmunt. *Mitologia Greków i Rzymian*. Kraków: Znak, 2013.

Kuczok, Wojciech. *Widmokrąg*. Warszawa: W.A.B., 2004.

Marks, Laura. "Logika zapachu", przeł. Maciej Topolski. *Opcje* 1 (2018). http://web.archive.org/web/20190623104212/http://opcje.net.pl/laura-marks-logika-zapachu/

Marzec, Andrzej. "'Jesteśmy połączonym z sobą światem' – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty". *Teksty Drugie* 2 (2018), 97.

Mortimer-Sandilands, Catriona, Bruce Ericksons. "Introduction. A Genealogy of Queer Ecologies". W: *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, red. Catriona Mortimer-Sandilands, Bruce Ericksons, 1–47. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Nijakowski, Lech. M. *Domeny symboliczne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2007.

Podsiadło, Magdalena. "Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych". *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu* 3 (2019). https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691

Ritz, German. *Nić w labiryncie pożądania: gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. Bronisław Drąg, Andrzej Kopacki, Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002.

Shuttleton, David. "The Queer Politics of Gay Pastoral". W: *De-Centring Sexualities: Politics and Representation Beyond the Metropolis*, red. Richard Phillips, David Shuttleton, Diane Watt, 123–142. London: Routledge, 2000.

Sobolczyk, Piotr. "Homogotycki skandal według Michała Choromańskiego", *Czytanie Literatury: Łódzkie Studia Literaturoznawcze* 3 (2014), 239–262.

Todd, Ian Scott. "Outside/In: Abjection, Space, and Landscape in *Brokeback Mountain*". *Scope* 13 (2009), 1–12.

Filmografia

Horror w Wesołych Bagniskach, reż. Andrzej Barański. Skorpion Art Film, Polska, 1995.

Kochankowie z Marony, reż. Izabella Cywińska. SPInka, Polska, 2005.

Maurycy, reż. James Ivory. Merchant Ivory Productions, Wielka Brytania, 1987.

Senność, reż. Magdalena Piekorz. Vision Film Distribution, Polska, 2008.

Słoń, reż. Kamil Krawczycki. Tongariro Releasing, Polska, 2022.

Szarlatan, reż. Agnieszka Holland. Gutek Film, Polska, 2020.

Tajemnica Brokeback Mountain, reż. Ang Lee. Monolith Plus, USA, 2006.

W imię, reż. Małgorzata Szumowska. Kino Świat, Polska, 2013.

Wszystkie nasze strachy, reż. Łukasz Ronduda, Łukasz Gutt. Kino Świat, Polska, 2021.

biografie | świadectwa | konteksty

ER(R)GO

biographies | testimonies | contexts

Ewa A. Łukaszyk
Faculty of Philology
University of Warsaw
https://orcid.org/0000-0001-9969-0459

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.15844

Queer Austringers
Helen Macdonald Reads T. H. White

Abstract: In 2014, Helen Macdonald published a bestselling non-fiction text, *H Is for Hawk*. Building upon an inherited cultural practice of keeping and taming goshawks, she offered to the readers a compelling presentation of her personal journey of mourning after the death of her father, parallel to a rebellious maturation in the margin of cultural normativities. The relation between the austringer, that is, the keeper of goshawks, and the bird of prey is presented not only as a process of introspection and healing, but also of almost complete identification with the non-human partner. In parallel to this experience, Macdonald reads the personal history of yet another traumatised austringer, the homosexual author T. H. White. She builds thus a triangle of (mediated) human and (actualized) non-human relationships. This triple line of experience counters and deconstructs the narration of the dominant heterosexual male as a hunter and introduces a maternal element into the interspecies relationship.

Keywords: British hunting literature, queer, interspecies relations, falconry, Helen Macdonald, T. H. White

Queer histories seem to fit in urban settings. The expression "urban air makes free (after a year and a day)," originally a German formulation (*Stadtluft macht frei nach Jahr und Tag*), dates back to the Middle Ages. In fact, it refers to the customary law that used to grant to any city resident the freedom from serf obligations after a period of one year and one day. Although the law was actually abolished in the thirteenth century, the association of the urban settings with greater permissibility remained valid till our times. The cities, with their proliferating spaces of casual encounters, appear as the backwoods of non-heteronormative attitudes and awareness. Yet on the other hand, rural settings may be identified as spaces of solitude and longing, where the non-heteronormative subject is confronted with isolation, grief, and the sense of profound inadequacy in relation to the heteronormative world. An alienating rural setting may become a space of inner development and contestation of the oppressive cultural order. It may also become a space of transgressive quest for alternative, unusual, yet profoundly fulfilling relationships.

Such a process of rebellious maturation is presented in an award-winning non-fictional book *H Is for Hawk*, published in 2014 by the British author Helen Macdonald.[1] This text, situated on the brink of private non-fictional writing, may be framed in the category of queer relational autobiography[2] as it explores a triangle of (mediated) human and non-human relationships built up by the central, transgressive female figure. She develops a profound intimacy and hunting partnership with the she-hawk Mabel; on the other hand, through the close reading of his published and private writings, she establishes an equally deep emotional engagement with a dead writer, the homosexual British author T. H. White.

Macdonald's hybrid book explores in a curious way the tradition of English-speaking and European aristocratic literature, often focusing on the topic of hunting expeditions and adventures. The genre, typical for the nineteenth-century upper-class culture, survives also in our own, more democratic era as a type of falconry autobiography, still published both in Great Britain and in the United States.[3] What makes Macdonald's text stand out against this background of mere hobbyist or vanity literature is the fact that the privileged author she reads and studies in parallel to her outdoor adventures is T. H. White, a writer for whom hunting and taming a bird of prey acquired quite a different meaning, transcending the mundane values usually associated with this practice in the heteronormative, male-oriented society. Together, Helen Macdonald, burdened with bereavement and grief after the death of her father as well as her feeling of inadequacy to the standards of heteronormative femininity, and T. H. White, made present by his published and intimate writings, form a quite unusual couple of queer austringers, that is, keepers and trainers of goshawks. Both of them transform the ancestral practice of hunting with birds of prey into a strategy of de-centring and contesting the dominant, patriarchal and heteronormative order in which male hunter, taking pleasure in subduing other forms of human and non-human life, is a central figure of power and control.

---

1. Helen Macdonald, *H Is for Hawk* (London: Jonathan Cape, 2014).

2. The notion of relational autobiography, marking the paradigm shift emphasizing the related rather than solitary self and gaining growing popularity in recent literary studies, has been developed, among other scholars, by Anne Rüggemeier, *Die relationale Autobiographie: Ein Beitrag zur Theorie, Poetik und Gattungsgeschichte eines neuen Genres in der englischsprachigen Erzählliteratur* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2014).

3. To quote just recent examples: Stephen Bodio, *A Rage for Falcons: An Alliance Between Man and Bird* (New York: Skyhorse, 2015); Nancy Cowan, *Peregrine Spring: A Master Falconer's Extraordinary Life with Birds of Prey* (Guilford, CT: Rowman & Littlefield, 2016); Tim Gallagher, *Falcon Fever* (Boston–New York: Mariner Books, 2008); Sy Montgomery, *The Hawk's Way. Encounters with Fierce Beauty* (New York–London–Toronto–Sydney–New Delhi: Atria Books, 2022); Rodney Stotts, *Bird Brother: A Falconer's Journey and the Healing Power of Wildlife* (Washington, DC: Island Press, 2022).

Terence Hanbury White (1906–1964), a writer born in British India, was the author of several fantasy and science-fiction novels, as well as books dealing with falconry, such as *The Goshawk*.[4] He became best known for his recreation of the Arthurian world in a series of fantasy novels published jointly in 1958 under the title *The Once and Future King*, an edition that included former bestsellers such as *The Sword in the Stone*.[5] His childhood spent in the crippling shadow of an alcoholic father, allegedly responsible for the homosexual and sadomasochist tendencies attributed to the writer, was partially explored in a biography published three years after his death by Sylvia Townsend Warner.[6] Macdonald returns to the archives, reading White's private notebooks as well as his published works and delving in a queer life spent in the epoch in which homosexual tendencies were still the object of ostracism and susceptible of medical treatment.

Helen Macdonald herself was born in 1970 and grew up in Camberley in Surrey, a town situated at a distance of some fifty kilometres from London. *H Is for Hawk*, distinguished with 2014 Samuel Johnson Prize for non-fiction as well as Costa Book Award, is by far her most recognizable publication, although she has also authored other texts on falconry and its symbolism, namely *Falcon* (2005), as well as the collection of essays *Vesper Flights* (2020) dedicated to the topic of the Anthropocene extinction of species and destruction of the natural world. Having studied English at Cambridge University, she has made a career as a naturalist active in the media rather than author of fine literature in the traditional sense. Namely, she wrote and narrated several radio and television programmes; in 2010, she appeared in the BBC series *Birds Britannia* and in 2017, as a part of the BBC *Natural World* series, she created *H Is for Hawk: A New Chapter*, where she trained a new goshawk chick. Be that as it may, I argue that *H Is for Hawk* alone is enough to treat Helen Macdonald as an important contributor to the new wave of queer nature writing understood as a strand of literature deconstructing the practice of upper-class writing, well-rooted in British and European early-modern and modern culture, that used to serve the vanities of dominant heterosexual masculine subjects accentuating their class inscription through the practice of hunting. In the existing scholarship concerning this author, even bolder statements may be found. Just to give an example, in the optics of LeeAnn Derdeyn, *H Is for Hawk* is a book that "straddles all four waves of Ecocriticism" and might even be seen as a text "illustrating a proto-Fifth Wave Ecocriticism."[7] By this, the scholar means

4. T. H. White, *The Goshawk* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1951).

5. T. H. White, *The Sword in the Stone* (London–Glasgow: Collins, 1938); T. H. White, *The Once and Future King* (London–Glasgow: Collins, 1958).

6. Sylvia Townsend Warner, *T. H. White: A Biography* (New York: Viking Press, 1967).

7. LeeAnn Derdeyn, "Trauma and the Anthropocene: Fear and Loathing in Helen Macdonald's *H Is for Hawk*," *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 25, no. 4 (2018), 767–768.

that Helen Macdonald introduces a new hope as she moves from her awareness of dire reality to a pragmatism of love and acceptance, promissory of further coexistence of species in the Anthropocene.

Manning various species of birds of prey (such as falcons, hawks, eagles, owls, and occasionally even vultures) is deeply rooted in mankind's prehistory. It is testified in diverse nomadic and sedentary cultures that developed over a great expanse of the Old World, on the steppes of Central Asia, in Korea and Japan, as well as Indian subcontinent, Middle East, North Africa, and Europe. Those facts justified the recognition of falconry as a part of Intangible Cultural Heritage of Humanity in more than twenty countries. The official UNESCO statement describes it using such expressions as "traditional activity" and "cultural heritage" that is passed on from generation to generation, providing "a sense of belonging, continuity and identity" as well as "a way of connecting with nature." It is justified as a form of "conservation": increasing the "awareness of intangible cultural heritage and its importance" in order to ensure its "transmission."[8] Considerable attention should be paid to precise meanings associated with those rather cursory expressions. Certainly, in some cultures, those meanings are quite unsophisticated. Just to give an example, a seventeenth-century Pashtun falconry treatise barely goes beyond the justification of this practice as a legacy transmitted not only for the sake of a mere sporting activity, but also in order to strengthen the sense of belonging to a tribal lineage. Hunting with the birds of prey reinforces the links between male subjects:

> The art of hunting runs through
> Our very lineage
> We've inherited this great skill
> As a family heritage.[9]

In other contexts, the same ancestral input received far more refined elaboration. Falconry became a symbol of secular power and status, accompanying the ruler and epitomizing the state (this is why birds of prey appear so often in European heraldry). As it has been mentioned, it became the appanage of the upper classes in European societies. Yet it gained also an important place in the domain of religious and spiritual symbolism, translating human aspiration of heaven. In the Islamic world, the primordial hunting partnership became a symbol of

8. UNESCO, *Falconry, a Living Human Heritage*. 2021. https://ich.unesco.org/en/RL/falconry--a-living-human-heritage-01708 (21.08.2023).

9. Khushal Khan Khattak, *The Book of Falconry*, trans. Sami Ur Rahman (Islamabad: PanGraphics, 2014), 26.

the companionship of man and God or, like in the well-known mystical poem *The Seed Market* of Jalal ad-Din Rumi, of the gratuitous grace offered by God:

> A perfect falcon, for no reason
> has landed on your shoulder
> and become yours.[10]

Nonetheless, as it is easy to comprehend, contemporary hunting remains a highly objectionable practice both for ethical and ecological reasons, especially in the depleted natural world of the British Isles. What is more, the companionship of human and non-human predator is based on their common attack on a victim that may be larger than those usually killed by predatory birds. It is thus the human hunter that in most cases must actually end the life of the struggling prey. This is why the most dramatic, highly controversial passages of *H Is for Hawk* are dedicated precisely to the problem of death, killing and dying. What increases the transgressive complexity of Macdonald's text is the fact that she presents the relationship with the goshawk female Mabel as an element of the process of mourning after the death of her father, sketching a compelling personal story of grief. In parallel, the grieving over the disappearance of the paternal figure marks a crisis of patriarchal order and opens a space for questioning of gender identity. The subjectivity narrated in the text hardly enters the traditional frame of female taste, sensitivity and activities. On the other hand, intimate attention dedicated to T. H. White as a fellow austringer transforms the writer into a queer soulmate.

H Is for Hawk relates the period of approximately one year starting with the death of the author's father, a private "widening gyre" expressed, just like in Yeats's famous poem *The Second Coming* (1920), through the metaphor of a falcon and a falconer. The bereaved and frustrated female subject, unable to realize the socially accepted existential pattern of heteronormative relationship, motherhood and family, ends up resuming her situation by the identification of multiple spheres of lack and loss: "*No father, no partner, no child, no job, no home.*"[11] The goshawk serves as a crucial mediator in her discovery of the dualism of life and death, that from the private sphere expands into the social, national, and historical domain. Striving to fathom the mystery of death as she participates in the agony of the prey caught by her bird, she reflects on the shadow zone of bloodthirstiness, epitomized by the goshawk, but not alien to man. No wonder that the twentieth-century world wars appear constantly in the background of her

10. Jalal-al Din Rumi, *The Essential Rumi: New Expanded Edition*, trans. Coleman Barks (New York: Harper One, 2004), 53.

11. Macdonald, *H Is for Hawk*, 207 (italics in the text).

interspecies story as she muses on her understanding of Britishness and the sense of shadowy History that went on during the Cold War decades. Such historical musing encroaches onto the intimate sphere of family and private home. History is made present not only by the recollection of the father's passion for observing and cataloguing different types of aircraft landing in the nearby military base, but also by troubling domestic discoveries. The artefact that makes the austringer deeply perplexed is a statuette of an Übermensch with a goshawk on his fist that in 1937 had been offered to British falconers by none other than the Nazi leader Hermann Göring. By all means, even in the twentieth and the twenty-first century, falconry is a troubling legacy illuminating, in a random, and thus particularly disquieting way the bloody implications of patriarchal order and the dominant cultural constructs of male gender identity.

The triangle Macdonald – Mabel – T. H. White provides multiple intersections of time as one of the physical dimensions of the reality that mark the division between 'cultural' and 'natural' beings and create opportunities for their interconnections. In a parallel essay on *H Is for Hawk*,[12] I explored the way how the human partner of the hunting relationship adapts the "thirty-second" present of attack and seizure of the prey that is the dominant perception of time of a predator. Quite to the contrary, L. J. Boyle delves in the double connection of the human self to nature and to history, a temporality of duration that contrasts so sharply with the perspective of a natural predator: "For each [i.e. Macdonald and White], the act of training and flying a hawk simultaneously connects and disconnects them to and through history; readers become embedded in the same history as they follow both authors' journeys."[13]

Macdonald "re-stories" an interspecies practice – the relation between the hawk and the austringer – in such a way that it cannot be reduced to the primitivism of a futile pleasure of killing, a gratuitous destruction, or even instrumentalized as a mere hunting technique. This "re-storying" of falconry bears a queer inflection, since it is performed from the position of a blurred gender identity of a girl reading "boys' books" and implies the exploration of a homosexual legacy of T. H. White in which training the goshawk became a strategy of dealing with his own non-heteronormative urges. The queer subjects search for their inner clearness exploring a complex maze of the wild and the tame, as well as the stereotypically "male" affects related to killing and dying, epitomized by the figures of the hunter

12. Ewa A. Łukaszyk, "Becoming (In)human. The Search for an Alternative Present in Helen Macdonald's *H Is for Hawk*," *Ilha do Desterro* 76, no. 2 (2023), 57–73.

13. Louis J. Boyle, "Helen Macdonald, T. H. White, and Hawks," in *Avian Aesthetics in Literature and Culture: Birds and Humans in the Popular Imagination*, ed. Danette DiMarco and Timothy Ruppert (Lanham: Lexington Books, 2022), 154.

and the soldier. This is why the taming of a goshawk becomes a complex process of introspection and inner healing in the company of a non-human partner: it could have been for T. H. White and it is for Helen Macdonald.

Although hunting as such may not appear as an intellectually enriching activity, it is a fact that falconry, as it has been mentioned, has always been a centre of specific forms of literacy; as we have seen, even among the Pashtuns. In modern Great Britain, hunting adventures served as a pretext to create gender- and class-specific forms of autobiographical writing. This apparently obsolete legacy is revived by Macdonald to provide a paradoxical connection between the "misanthrope" queer subjects, hemmed in their bubbles of rural isolation in the margin of heteronormative society. She confesses that her childish habit of reading "all the boys' books" provided a leverage for her gender and class, as well as national identification:

> Being in the company of these authors was like being dropped into an exclusive public school, for they were almost entirely written a long time ago by bluff, aristocratic sportsmen who dressed in tweed, shot Big Game in Africa, and had Strong Opinions. […] I was unconsciously soaking up the assumptions of an imperial elite. I lived in a world where English peregrines always outflew foreign hawks, whose landscapes were grouse moors and manor houses, where women didn't exist.[14]

Reading T. H. White's autobiographical account in *The Goshawk* is an experience that stands out against this background. The book seemed particularly captivating precisely for the lack of expertise that White made ostentatious, contrasting so sharply with the certitudes of "the men in tweed." Most importantly, White was authentic, whereas the other British writers, independently of their rank, glory or competences, appeared as essentially ungenuine and deceitful. Later on, as White's reader, Macdonald delves not only in the Arthurian universe, but far more importantly, in a life in which violence suffered in childhood left an indelible trace, causing sadistic urges and the will of flying away from men and the so-called civilized life.

Although many testimonies raise doubts concerning the writer's effective homosexuality, presenting him euphemistically as a misanthrope unable of maintaining any close human relationships, the papers examined by Helen Macdonald on the occasion of their common interest in birds of prey throw a compassionate light on the struggle of T. H. White against multiple normativities. Macdonald studies White's notebooks dating from the period in which he followed a psychoanalytical therapy in order to get rid of the condition that at the time was

14. Macdonald, *H Is for Hawk*, 28.

diagnosed bluntly as a sadistic homosexuality. As a twenty-nine years old teacher at a school for boys, he was planning to abandon his profession in order to live entirely of his pen. Nonetheless, the proper source of his suffering, rather than homosexuality, seems to reside in the persistent fear of failure that he counters with endless demonstrations of skill and bravado, trying to excel precisely in the sports and hobbies that the dominant culture associated with heteronormative virility. He "flew aeroplanes, shot, fished for salmon, hunted,"[15] at the same time collecting books on flagellation and delving deeper and deeper in his alcoholism.

Macdonald's endeavour of a profound understanding of this tortured existence comes true only through the resource of a direct, vital experience of becoming-bird, coming close to the wandering concept of "becoming-animal" that Gilles Deleuze and Félix Guattari developed in a number of their writings. Also in the austringer's case, the transformative experience kicks the human subject out of the realm of stability and continuity into the realm of anomaly and instantaneousness, epitomized by the temporal perspective of the predator (acute, sensual awareness of the world and beings in the moment of attack). This mode of sharp, instantaneous confrontation with the world alienates the queer subjects from the usual, human perspective of living through painful recollections, ruminations, and the fear of whatever the future might bring. The direct experience of the process of becoming-bird that Macdonald lives through after White fills the gaps that remained open at even the closest and most attentive reading of his texts. The original act of reading White was only the starting point of an exploration that could culminate only in shared practice. What is more, this intimate understanding of an "other life" and a fellow human being leads to a new level of queer self-awareness:

> Ever since I'd read *The Goshawk*, I'd wondered what kind of man White was and why he had tied himself to a hawk he seemed to hate. And when I trained my own hawk a little space opened, like a window through leaves, onto this other life, in which was a man who was hurt, and a hawk who was being hurt, and I saw them both more clearly. Like White, I wanted to cut loose from the world, and I shared, too, his desire to escape to the wild, a desire that can rip away all human softness and leave you stranded in a world of savage, courteous despair.[16]

It is important to notice that, since the very beginning, the choice of the art of austringer and of the goshawk rather than other bird species in marked as queer and marginal, as a transgression of the specific normative code of falconry. Even

15. Macdonald, *H Is for Hawk*, 36.
16. Macdonald, *H Is for Hawk*, 38.

in the ethically numb world of hunting, hawk appears as a demonized species. Macdonald takes significant notes from her readings of the pre-war writings of a certain Captain Gilbert Blaine:

> 'One cannot feel for a goshawk the same respect and admiration that ones does for a peregrine,' Blaine explained. 'The names usually bestowed upon her are a sufficient index to her character. Such names as 'Vampire,' 'Jezebel,' 'Swastika' or even 'Mrs Glasse' aptly fit her, but would ill become a peregrine.' Goshawks were ruffians: murderous, difficult to tame, sulky, fractious, and foreign. *Bloodthirsty,* wrote nineteenth-century falconer Major Charles Hawkins Fisher, with patent disapproval. *Vile*.[17]

It is not entirely clear why goshawks might bear the name of the author of a famous eighteenth-century cookbook, *The Art of Cookery Made Plain and Easy*. Perhaps the reason consists in the sophisticated techniques of butchery and meat carving included in Mrs Glasse's publication. Nonetheless, it seems that the vile aspect of the goshawk reflects the negative stereotype attributed to women. The hunting literature is vehicular of all sorts of prejudice and abusive valorization projected on the birds of prey: "Like women, goshawks were inexplicable. Sulky. Flighty and hysterical. Their moods were pathological. They were beyond all reason."[18] As the austringer reads extensively the forgotten falconry literature, she is confronted with that negative messages expressed without euphemism or subterfuge precisely in those minor genres of writing. Responding to it by her own experience as an austringer, she deconstructs and re-stories her own queer identity, confronting the prejudice she had internalized. The prejudice is cast by "male" men, all of them with military ranks. Non-heteronormative men, on the other hand, seem to be at the same time those who train goshawks rather than "real," "proper" falcons and those who fall apart from the military ranks.

The trauma and intimate tragedy of T. H. White seem to derive from the same militarized conception of masculinity. First of all, he fails to be a soldier. As he wrote in his private papers, his father used to force him to stand in front of a toy castle as a victim condemned to die and waiting to be executed. This drill did not teach him soldiery braveness in confrontation with death; on the contrary, he was drilled to victimhood. The game marked him with a pervading sense of powerlessness. Yet curiously, White seems to transcend or sublime the condition of a soldier rather than fail to epitomize it quite plainly. As a proof, Macdonald recounts her encounter with a retired U2 pilot who confessed to have read, on his twelve-hour solo missions of espionage, precisely the novels of White: "his deadpan

17. Macdonald, *H Is for Hawk*, 23.
18. Macdonald, *H Is for Hawk*, 112.

Yeager drawl slipped, was replaced with a shy, childlike enthusiasm. '*The Once and Future King*' […]. I used to take that up, read it on the way out and the way back."[19] Delving deeper in the paradox, Macdonald reaches the conclusion that the quality by which White transcends the "male" condition of a soldier is his ability to overcome loneliness into the self-aware solitude, a virtue that a non-heteronormative marginal is able to bring back into the communitarian life and the sphere of those patriotisms he had apparently disavowed.

Overall, the process of taming the goshawk, one of the most difficult bird species used in falconry, is a daring move right into the heart of darkness, mediating and bringing onto the surface the profound interdependence of the centre and margin, the shared values and eccentricities of a rebellious outcast, the sanity and madness, the norm and transgression. *The Goshawk* proves to be something more than a mundane book about hunting. It describes not an aristocratic social practice, but a true spiritual contest, in which the goshawk incarnates the emotions that in the Jungian psychoanalysis are identified as those of the Shadow. The bloodthirsty bird, extremely hard to tame, epitomizes the darkness. Yet its source lies not in the non-human nature, but rather in the very core of the human soul, and in what the bereaved woman lucidly recognizes as her own silent madness: "It was a madness designed to keep me sane. My mind struggled to build across the gap, make a new and inhabitable world."[20] In other words, it is the essence of her queerness.

Studying White's writings, the bereaved woman discovers the complexity and ambivalence of a fellow tormented soul responding to the same call of the wilderness: "He is a wicked man. A free man. A man who is cast out, the man who fell. *Feral. Ferox. Fairy.*"[21] Just like in the imaginary logic of the Middle Ages, the concept of 'fairy' serves as a bridge between the human world and the forces beyond. In the contemporary way of thinking, the same intermediary role seems to be connected to gender ambivalence and queer sublimation of the usual, heteronormative attitudes and modes of being.

For a woman feeling that everything (human relations, job, even the house to live in) slips out of her grip, the bird of prey epitomizes the lacking quality resumed in one verb: "Seize."[22] At the same time, it opens access to the primordial time of beginnings and its elemental energies. She sees the goshawk as a living dinosaur: "There was a distinct, prehistoric scent to her feathers; it caught in my

19. Macdonald, *H Is for Hawk*, 32.
20. Macdonald, *H Is for Hawk*, 16.
21. Macdonald, *H Is for Hawk*, 132.
22. Macdonald, *H Is for Hawk*, 18.

nose, peppery, rusty as storm-rain."[23] The relation with the bird opens a path of connection with the pre-human time of purely animal life. The primordial power inscribed in the bird is thus experienced as a way of connection with the universality of life rather than distinction from it or an illusory sensation of belonging to an exclusive elite (as a representative of a species and as a member of a social group) endowed with dominance and control. Paradoxically, the way to empowerment passes also through the confrontation with a primordial fear, deeper and more elemental than human anxiety. The connection is conditioned by the necessity of complete erasure and depletion of the human ego in confrontation with the non-human partner:

> Her feathers are half-raised and her wings half-open, and her scaled yellow toes and curved black talons grip the glove tightly. It feels like I'm holding a flaming torch. I can feel the heat of her fear on my face. She stares. She stares and stares. Seconds slow and tick past. Her wings are dropped low; she crouches, ready to flight. I don't look at her. I mustn't. What I am doing is concentrating very hard on the process of *not being there*.[24]

The bird is fearful, yet lives beyond human anxiety. It epitomizes an ideal of insensibility or non-human ataraxia: "solitary, self-possessed, free from grief, and numb to the hurts of human life."[25] This is why, on the fantasy pages written by White, the medieval story of Merlin who transforms his disciple Wart into various animals, including the bird merlin, is so compelling. Becoming-bird is lived as a liberation.

The crucial element making falconry so attractive for the queer subject is the interplay of separation, loss, and return. As an element of the traditional training process, the bird is initially restrained by a sort of leash that in the specialized terminology is called *creance*. Only after being trained to return, over and over again, to the lure presented by the falconer, the bird is released to fly unrestrained. This training aiming at creating the habit of returning to the lure is the only element of domestication of the wild animal. The hawk, even bred in captivity, may very easily pass to the feral state. The risk of losing the bird is thus very high at any stage of the outdoor hunting expedition. A manned bird of prey is not tame in the same sense as a dog, a horse or any other domesticated animal. This is why this peculiar relationship is much more demanding and, in a way, much more intimate than other kinds of interspecies relationships, where domination and submission play a crucial role. As Helen Macdonald explains it, "hawks aren't

23. Macdonald, *H Is for Hawk*, 19.
24. Macdonald, *H Is for Hawk*, 66–67.
25. Macdonald, *H Is for Hawk*, 85.

social animals like dogs or horses; they understand neither coercion nor punishment. The only way to tame them is through positive reinforcement with gifts of food."[26] The bird soaring into the air remains constantly beyond the reach of human power and control. The manning does not reduce the hawk to the role of a living tool permitting to catch the prey desired by man. The non-human hunting partner remains an independent, uncontrollable subject, a permanent source of incertitude as well as complex affects such as hope and trust that are constantly in the centre of the austringer's experience.

In her incessant wandering between falconry literature and the psychoanalysis in which White was hoping to find a cure, Macdonald reads about the case of a child obsessed with ropes and strings, analysed by the psychoanalyst D. W. Winnicott. Allegedly, the examined boy used to tie the familiar objects with strings. As the conclusion from the therapy, his gesture was interpreted as an attempt at exorcizing the fear of abandonment by his mother. Similarly, the austringer tries to deal with her bereavement, "to hold on to something that had already flown away."[27] This is why her relationship with the hawk, the use of *creance,* and the experience of progressively letting the bird fly unrestrained over longer and longer distances may acquire a therapeutic value. The return of the bird, as Macdonald confesses, is a great soothing experience: "there was nothing that was such a salve to my grieving heart."[28] At the stage of confidence and trust, the identification with the bird becomes almost total: "It was hard, now, to distinguish between my heart and the hawk at all. […] I felt incomplete unless the hawk was sitting on my hand: we were parts of each other."[29] Overall, the austringer manages to instate a better, happier world, or at least an illusion of it; a world of harmony and plenitude in which nothing is missing and nothing requires to be tighten with ropes. Those happy dreams contrast with those narrated in White's notebook. Instead of sharing his obsessive visions of women with penises, she sleeps soundly, dreaming "of creances, of lines and knots, of skeins of wool, skeins of geese flying south."[30]

The queer appropriation of the male practice of falconry bears characteristically female traces. One of such traces is the maternal affect of the austringer at the moment of the first successful kill made by the trained hawk. She could simply be glad that the bird caught a pheasant that makes an excellent meal. Nonetheless, rather than rejoicing in the newly acquired dimension of power and control,

26. Macdonald, *H Is for Hawk*, 67.
27. Macdonald, *H Is for Hawk*, 49.
28. Macdonald, *H Is for Hawk*, 135.
29. Macdonald, *H Is for Hawk*, 135.
30. Macdonald, *H Is for Hawk*, 143.

the childless woman comes as close to the joy of maternity as she has ever been. She experiences a profound satisfaction, because she makes the young hawk live up to its predator destiny. She is glad about her role of facilitator, fostering the development and self-fulfilment of a being that is other than herself: "The hawk […] becomes a child. It shakes me to the core. She is a child. A baby hawk that's just worked out who she is. What she is for. I reach down and start, unconsciously as a mother helping a child with her dinner, plucking the pheasant with the hawk. For the hawk."[31] Surprisingly, she discovers the same experience of mothering in White's testimony: "Through the hawk, White could become a mother, a 'man who for two months had made that bird, almost like a mother nourishing her child inside her, for the subconsciousness of the bird and the man became really linked by a mind's cord.'"[32]

Paradoxically, the whole process of becoming *feral*, *ferox*, *fairy*, that has been presented in such bold terms as an embodied experience, has also everything to do with an intensely lived experience of literacy. Macdonald approaches written texts of all sorts with the extreme mindfulness and acuteness of perception that she has acquired during her hunting expeditions. In spite of the directness of her relationship with the hawk, the austringer is aware of the bookish factor in her becoming-bird:

> I'd turned myself into a hawk – taken all the traits of goshawks in the books and made them my own. I was nervous, highly strung, paranoid, prone to fits of terror and rage; I ate greedily or didn't eat at all; I fled from society, hid from everything; found myself drifting into strange states where I wasn't certain who or what I was.[33]

Certainly, having read White's *The Sword in the Stone* is there for something, even if the adult experience goes far beyond the childish sensibility. Nonetheless, there is some culminating point in this double, bookish and hawkish, frenzy. Just like Cervantes's Don Quijote, the bereaved woman reaches the point in which she rediscovers the gap between books and life. From that point on, she glosses on the futility of her identification with the hawk, deconstructing the illusions transmitted by both ethnological accounts of shamanism and European literature, such as the tale of Merlin and his young disciple transformed into a bird. At the end of the process, she rediscovers her own untransgressable condition of being human and the necessity of the return from the wilderness to the community of fellow human beings. The urge is fulfilled in the banal form of a Christmas

31. Macdonald, *H Is for Hawk*, 184.
32. Macdonald, *H Is for Hawk*, 114.
33. Macdonald, *H Is for Hawk*, 212.

party spent with her family. Nonetheless, the adventure of the austringer remains transformative; it is, in a way, an initiation. Overall, the adventure ends by the recovery of a home, a self-domestication of the queer woman, a great return from the wilderness to 'normalcy,' the normative world of human society. The transformation of the bird might be narrated in parallel terms of maturation and completed cyclicity. At the closure of the narration, the bird is placed in the foster care of a falconer friend for the period of moult. Mabel progressively loses her juvenile plumage and gets her adult feathers.

Conclusion

In the groundbreaking essay *The Open: Man and Animal*, Giorgio Agamben sketched quite a perturbing vision of an eschatological interspecies community devouring meat during the banquet of the end of the world. Taking for the starting point a thirteenth-century miniature from the Hebrew Bible conserved in the Ambrosian Library in Milan, he rose the problem of human and predatory animal commensalism, the importance of the trans-species community of meat eaters. The most striking feature of the commented miniature, illustrating the theme of the eschatological feast of the righteous in Ezekiel's vision, is the fact that the "reminder" of humanity who are alive on the last day of history are endowed with animal heads. According to the rabbinic tradition, on the table set for the feast there are various kinds of meat that the righteous can eat, no matter if the food is kosher or not. It is all about the final consumption of the monstrous creatures of the beginnings, Behemoth and Leviathan, who had been expressly reserved by God, as we can read in Baruch's Revelation (29,4), for this eschatological banquet.[34] The final moments of human history are reserved for the task of regaining the animal, "feral" condition. It is the utter fulfilment of the destiny of man as a carnivore and a predator. At the same time, the eschatological vision implies theriocephaly, replacing the human head with the animal one. For it is the head, containing the face expressing the emotions, the mouth that produces speech, and the brain as a location of human volition and capacity for coordinated action, what distinguishes humans from other creatures. The head contains the energy-consuming, ever-hungry brain, the source of both our cultural sophistication and our appetite for meat.

The miniature analysed by Agamben presents a synthesis of predators feeding jointly and merging into one, hybrid form. The meat feast of the end of the world

34. Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, trans. Kevin Attell (Stanford: Stanford University Press, 2003), 21–23.

appears as the fulfilment and, at the same time, as a redemption of that primordial voracious and bloodthirsty community from which man tried in vain to break apart. The end of mankind is thus a return to the beginning: eschatological humanity recovers and redeems what is the most archaic in man, the primordial power of the hawk seen as a living dinosaur. This feasting and feeding, free from ritual restrictions (making no distinction between kosher and non-kosher foods), marks the obliteration of the border separating humanity from the rest of creation. Certainly, what differentiates man from the animal is the existence of a cultural norm. The humanity of the end of the world regains its pre-cultural, and thus pre-normative state.

In a way, the eschatological merging of human and non-human predator, analysed by Agamben, is fulfilled in the relation between the queer subject and the hawk. Nonetheless, the final choice that Macdonald presents in her book is that of a secular, human feast, epitomized by the banal celebration of a Christmas party at home. Perhaps, after all, the name "Mrs Glasse," evoking a vulgar cooking housewife, befits the hawk and the austringer alike. It is curious to observe that a highly specific, liminal experience of becoming-bird as a peculiar way of being-in-time and being-in-the-world has, firstly, a paradoxical articulation with literature. The austringer that merges with the acute senses of the predatory bird is at the same time an extremely sensitive, almost hyper-competent reader. Even if the austringer, in the trance of her becoming-bird, denies any connection with the past and delves in the "thirty-second" time perspective of a predator catching her prey, the interplay with collective identity shared through writing comes to the fore. The book speaks, in a subtle, allusive way, of the British history in the twentieth and the twenty-first century, evoking the sky that is for aircraft, not just for hawks. The bloodthirstiness evoked is not that of animal predators, but also that of sadistic society and traumatic intraspecies relationships that crippled the queer subjects. At the bottom line, what makes Macdonald's story so compelling is her double competence as austringer and reader applied to a very real circumstance of contemporary life – the bereavement conjugated with love deception, childlessness, lack of professional inscription that might anchor the queer woman in social life. What emerges at the close of the transformative adventure is longing for a human home.

The manning of a hawk never leads to a complete domestication; similarly incomplete is the domestication of the austringer. Returning from the wilderness and recovering her social functioning, the queer subject seems determined to maintain a trace of her feral condition. The queer rewriting of an archaic, predominantly male tradition, performed by Macdonald stepping on the traces of T. H. White, transforms falconry into an inner, almost spiritual practice, quite independent of hunting as a sport unfitting the ethics of our times.

Overall, Helen Macdonald's book exhales a vague scent of nostalgia nurtured by the queer subject in relation to the by-gone, traditional and conservative ways of life, epitomized by the imperial elite inhabiting rural mansions. "Men in tweed" left behind a troubling legacy of all those well-informed and well-opinionated books about hunting the austringer used to read already as an eight-year-old girl. Nonetheless, the contemporary queer reader knows that this nostalgia is anchored in something irretrievably gone, just like the old hope of getting "cured" of one's queerness thanks to psychoanalysis and the habit of keeping a diary of one's dreams. Beyond the range of conservative longings, the queer condition is to remain forever, certainly not to heal. The only concession to the 'normalcy' that remains available consists in indulging periodically in that all-too-British pleasure of coming home for Christmas.

Bibliography

Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Translated by Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press, 2003.

Bodio, Stephen. *A Rage for Falcons: An Alliance Between Man and Bird*. New York: Skyhorse, 2015.

Boyle, Louis J. "Helen Macdonald, T. H. White, and Hawks." In *Avian Aesthetics in Literature and Culture: Birds and Humans in the Popular Imagination*, edited by Danette DiMarco, Timothy Ruppert, 153–164. Lanham: Lexington Books, 2022.

Cowan, Nancy. *Peregrine Spring: A Master Falconer's Extraordinary Life with Birds of Prey*. Guilford, CT: Rowman & Littlefield, 2016.

Croke, Vicky Constantine, "Helen Macdonald's 'H Is for Hawk.'" *The New York Times* 19 Feb. 2015. https://www.nytimes.com/2015/02/22/books/review/helen-macdonalds-h-is-for-hawk.html.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Translated by Brian Massumi. London: Bloomsbury, 2004.

Derdeyn, Lee Ann. "Trauma and the Anthropocene: Fear and Loathing in Helen Macdonald's *H is for Hawk*." *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 25, no. 4 (2018), 767–785.

Falconry, a Living Human Heritage, 2021. https://ich.unesco.org/en/RL/falconry-a-living-human-heritage-01708.

Gallagher, Tim. *Falcon Fever*. Boston–New York: Mariner Books, 2008.

Khattak, Khushal Khan. *The Book of Falconry*. Translated by Sami Ur Rahman. Islamabad: PanGraphics, 2014.

Łukaszyk, Ewa A. "Becoming (In)human. The Search for an Alternative Present in Helen Macdonald's *H Is for Hawk*." *Ilha do Desterro* 76, no. 2 (2023), 57–73.

Macdonald, Helen. *H Is for Hawk*. London: Jonathan Cape, 2014.

Macdonald, Helen. *Falcon.* London: Reaktion Books, 2005.

Macdonald, Helen. *Vesper Flights*. London: Jonathan Cape, 2020.

Montgomery, Sy. *The Hawk's Way. Encounters with Fierce Beauty*. New York–London–Toronto–Sydney–New Delhi: Atria Books, 2022.

Rüggemeier, Anne. *Die relationale Autobiographie: Ein Beitrag zur Theorie, Poetik und Gattungsgeschichte eines neuen Genres in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2014.

Rumi, Jalal-al Din. *The Essential Rumi: New Expanded Edition*. Translated by Coleman Barks. New York: Harper One, 2004.

Stotts, Rodney. *Bird Brother: A Falconer's Journey and the Healing Power of Wildlife*. Washington, DC: Island Press, 2022.

Townsend Warner, Sylvia. *T. H. White: A Biography*. New York: Viking Press, 1967.

White, T. H. *The Sword in the Stone*. London–Glasgow: Collins, 1938.

White, T. H. *The Goshawk*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1951.

White, T. H. *The Once and Future King*. London–Glasgow: Collins, 1958.

Yeats, William Butler. *Michael Robartes and the Dancer*. Churchtown, Dundrum: The Cuala Press, 1920.

Wojciech Drąg
Institute of English Studies
University of Wrocław
https://orcid.org/0000-0002-9089-2465

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.16301

"Hurry-hurry to Vermont!": Joe Brainard's Rural Refuge

Abstract: This article considers the many important functions of Joe Brainard's summer retreat in rural Vermont: as a haven from city life, as an opportunity to spend time with his long-term partner Kenward Elmslie and their mutual artist friends and as a space to fully devote himself to work. Brainard's representation of his summers in Calais, Vermont, is examined in the context of Scott Herring's postulate of queer anti-urbanism and of the concepts of the gay pastoral, the gay Arcadia and the rural idyll. The article argues that Brainard ultimately embraced both the urban and the rural instead of privileging either of them. The analysis draws mainly on Brainard's autobiographical writings and on Ron Padgett's *Joe: A Memoir of Joe Brainard*.

Keywords: queer rurality, anti-urbanism, pastoralism, rural idyll

In the late 1960s and 1970s, happiness could be attained by American gay men also away from the metropolis. Although, in line with the so-called metronormative narrative, the countryside was the point of departure rather than the destination for gay people seeking personal fulfilment, this article will argue that – for the American visual artist and writer Joe Brainard and his close circle of artist-friends – rural Vermont served as a lasting refuge from the dizzying pace and relentless competitiveness of New York City, on the one hand, and from the fraught sociopolitical climate of the aftermath of Martin Luther King's assassination and the Stonewall Inn riots, on the other. The author of *I Remember* (1975), who left Tulsa, Oklahoma, at the age of 19 and made New York his adopted home, spent his summers for almost three decades in a house belonging to his partner and fellow writer Kenward Elmslie. The initially modest abode in Calais, Vermont, soon became a summer meeting place for such poets as Frank O'Hara, John Ashbery, Ted Berrigan, James Schuyler and Ron Padgett. Despite Brainard's strong artistic association with New York and the New York School, this article will argue that rural Vermont was of no less significance to his life and work than the metropolis where he lived for the most part of the year. It will proceed by considering the myriad functions of the Calais retreat: as a haven from city life, as an opportunity to spend time with Elmslie and their mutual friends and as a space to fully devote himself to work.

The analysis will draw mainly on Brainard's autobiographical writings (including his unpublished letters to Ron and Pat Padgett) and on Ron Padgett's *Joe: A Memoir of Joe Brainard*.[1] Brainard's representation of his summers in Calais, Vermont, will be examined in the context of Scott Herring's postulate of "queer anti-urbanism"– a critical call to put an end to the stereotypical association of queer life only with the metropolis. Among the other critical concepts employed in the ensuing discussion are David Shuttleton's gay pastoral, Byrne R. S. Fone's gay Arcadia and G. E. Mingay's rural idyll. The article seeks to demonstrate that Brainard ultimately embraced both the urban and the rural instead of privileging either of them. His freedom to straddle the two realms is attributed to the financial independence that Brainard enjoyed thanks to Elmslie's continued material support.

Calais (pronounced like the word "callous," unlike the city in the north of France) is a town in central Vermont with a population of 1,661, according to the 2020 census.[2] The house in which Brainard spent almost every summer – from the beginning of June to the end of September (and, occasionally, the Christmas holidays) – between 1965 and 1993 (he died of AIDS in 1994) was built in the mid-19th century.[3] In the 1950s, it was bought as a country house by the famous Broadway lyricist John Latouche, the author of several popular musicals (such as *Cabin in the Sky* and *The Golden Apple*) and the song "Taking a Chance on Love" (performed by Frank Sinatra and Ella Fitzgerald). At the time, Latouche and Kenward Elmslie (15 years his junior) were a couple. When Latouche died of a heart attack in 1956, Elmslie inherited half of the house and then bought the other half from Latouche's mother.[4]

Brainard made his first visit to Calais in August 1965, after an eleven-hour car journey from New York City, in the company of Elmslie and the Padgetts.[5] Initially, the two-story farmhouse boasted few amenities, but over time it became fully functional.[6] The greatest asset of the place was (and still is)[7] its natural beauty and serenity. The house is situated next to a scenic pond surrounded by pine trees

1. Ron Padgett, *Joe: A Memoir of Joe Brainard* (Minneapolis: Coffee House Press, 2004).
2. "Calais, Vermont," Wikipedia, accessed November 6, 2023, https://en.wikipedia.org/wiki/Calais,_Vermont.
3. Padgett, *Joe*, 190.
4. Padgett, *Joe*, 93.
5. Padgett, *Joe*, 92.
6. Padgett, *Joe*, 99.
7. During my fellowship at Dartmouth College financed by the Polish National Agency for Academic Exchange (NAWA) in the summer of 2021, I was able to visit Elmslie's property thanks to the kindness of Ron and Pat Padgett, to whom I remain profoundly indebted. That experience was the main impulse for writing this article. Ron Padgett has also fact-checked this article and made several valuable suggestions, for which I am immensely grateful.

and several hillocks. It was also perfectly isolated from the rest of the township's residents – the sole house in Emslie [sic] Road (it would take years for the typo to be officially amended). The idyllic atmosphere of the place has been captured in one of Brainard's best-known oil paintings, *Whippoorwill's World* (1973), the title being a "send-up" of Andrew Wyeth's canonical *Christina's World*.[8] In it, Elmslie's white whippet is sprawled in the sun against the backdrop of a lush green lawn and a freshly painted house on the horizon.



Fig. 1. Joe Brainard, *Whippoorwill's World*, 1973, oil on canvas.
Collection of Kenward Elmslie. Used by permission of the Estate of Joe Brainard

It is on that lawn (while sunbathing) that Brainard began working on his magnum opus *I Remember* in the early summer of 1969. The first reader and champion of that work-in-progress was James Schuyler – one of the most famous poets associated with the New York School and a later Pulitzer Prize winner, who also spent that summer in Calais.[9] Calais was also where Brainard created most of his still lifes and landscape paintings, as well as his numerous portraits of

8. Constance M. Lewallen, *Joe Brainard: A Retrospective* (New York: Granary Books, 2001), 31.
9. Padgett, *Joe*, 144–146.

Whippoorwill, of which the most famous – showing the whippet asleep on a green sofa, from 1974 – is in the permanent collection of the Metropolitan Museum of Art and is featured on the cover of John Yau's *Joe Brainard: The Art of the Personal*.[10] Without the summers spent together in Calais, Brainard and John Ashbery would not have conceived and executed their collaborative volume, *The Vermont Notebook*,[11] which comprises fifty ink drawings by Brainard. According to Yau, the time between 1965 and 1975, which overlaps perfectly with the first decade of his regular trips to Calais, "marked one of the most sustained, extensive, and creatively productive periods" not only for Brainard but for any artist.[12] There is a critical consensus that that decade constituted the most productive and successful period in Brainard's career, culminating in his acclaimed exhibition at New York's Fischbach Gallery in 1975, during which Brainard presented 1,500 collages (out of the approximately 3,000 that he had created for the occasion).[13] The full artistic significance of the retreat in Calais would have to encompass all the works produced there not only by Brainard but also by Elmslie, Padgett, Ashbery, Schuyler and Anne Waldman, all of whom paid extended visits over the years. It may seem ironic that a significant proportion of works by artists associated with the New York School were inspired by their sojourns in rural Vermont.

Vermont vs New York

I shall now turn to examine how Brainard thought and felt about Calais both when he was there and when he was away, which, for the most part, would have been in New York City's SoHo, where he rented a loft for many years. Among Brainard's most successful autobiographical pieces are two introspective travelogues written during the very long bus ride from the Port Authority Bus Terminal to Montpelier, the capital of Vermont, from which he was routinely picked up by Elmslie and driven to Calais. In "Wednesday, July 7th, 1971 (A Greyhound Bus Trip)," he writes, "I'm on my way to Montpelier, Vermont. Then to Calais. To Kenward Elmslie. To beautiful country. To work."[14] Several hours later, upon seeing the familiar landscape, he notes, "It really is beautiful, Vermont. Makes so much sense to live here."[15] The bus journey and the travelogue conclude with

10. John Yau, *Joe Brainard: The Art of the Personal* (New York: Rizzoli Electa, 2022).
11. John Ashbery and Joe Brainard, *The Vermont Notebook* (Calais: Z Press, 1975).
12. Yau, *Joe Brainard*, 58.
13. Padgett, *Joe*, 222.
14. Joe Brainard, *The Collected Writings of Joe Brainard*, ed. Ron Padgett (New York: The Library of America, 2012), 334.
15. Brainard, *Collected Writings*, 346.

the excited exclamation, "*I guess this is it!*".[16] Brainard's account of the analogous journey the following year in "Friday, June 16th, 1972" conveys his excitement about reaching the destination through italicized exclamations such as "*Vermont!*" and "*Summer!*"[17] His enumeration of the artistic projects he planned to complete in Calais is followed by the line, "*And then nothing!*"[18] Expressions of anticipation about spending the summer in Calais can also be found in Brainard's journals. In "N.Y.C. Journals: 1971–1972," he writes, "Boy do I look forward to Vermont. This head needs a rest."[19] In an entry from April 9, 1973, the sense of anticipation is expressed by the confession: "*Everything* … is going to be very much 'etc.' until Vermont,"[20] suggesting a qualitative difference between his city life and his time in Calais. A note of impatience about spending the summer in the company of his close friends is evident in Brainard's letter to the Padgetts from July 1966, which he ends with the call: "Hurry-hurry to Vermont!"[21]

The primary role of Calais to emerge from Brainard's autobiographical writings is that of a haven from New York City. It served him as a refuge from the staggering pace of the city's art scene and the usual frustrations and distractions of a metropolis. According to Padgett, "[f]or Joe, rural Vermont was perfect for recuperation, whether from illness or the stress of big-city life."[22] When, in 1971, Schuyler was convalescing after a mental breakdown, Brainard wanted him to come to Vermont to recover; "I can't think of a better place," he wrote to the Padgetts.[23] In an earlier letter, he encouraged them to come to Vermont, calling Calais a "retreat."[24] During an interview by Anne Waldman, another frequent guest in Calais, Brainard said that what he appreciated about Vermont was that there were "fewer possibilities" than in New York.[25] Fewer opportunities meant fewer dilemmas and less anxiety that one is missing out, a feeling that often afflicted Brainard while in New York.

A retreat or a haven is most effective when it is used in small doses. By strictly following the annual regimen, which allowed up to four successive months in Calais, Brainard seemed careful not to let Vermont become his primary habitation.

---

16. Brainard, *Collected Writings*, 352 (original italics).
17. Brainard, *Collected Writings*, 377, 378 (original italics).
18. Brainard, *Collected Writings*, 379 (original italics).
19. Brainard, *Collected Writings*, 374.
20. Brainard, *Collected Writings*, 445 (original italics).
21. Joe Brainard, Unpublished letter to Ron and Pat Padgett, 1967. Courtesy of Ron and Pat Padgett.
22. Padgett, *Joe*, 180.
23. Padgett, *Joe*, 180.
24. Joe Brainard, Unpublished letter to Ron and Pat Padgett, 1966. Courtesy of Ron and Pat Padgett.
25. Brainard, *Collected Writings*, 514.

Although he occasionally missed Vermont while being in New York, he did not contemplate abandoning the metropolis, which he loved and, for the most part, very much enjoyed. In Matt Wolf's documentary *I Remember: A Film About Joe Brainard*, Padgett recalls that Brainard was "wowed" by the city when they first arrived there from Tulsa in 1960.[26] Brainard knew right away that "what [he] wanted was in New York."[27] In line with the metronormative narrative – the received idea that a gay person must move to a city in order to flourish – he left provincial Oklahoma for a metropolis, where he met other gay people, came out and found himself accepted by the artists who constituted his circle of friends. In New York, he could be sexually adventurous; besides the long-term but open relationship with Elmslie, he dated many men from the New York art scene, including writer Joe LeSueur, actor Keith McDermott and, briefly, the novelist Edmund White. When he did not see anyone, he relished his solitary routines; in 1966, he wrote to the Padgetts: "I am the loner again and am rather enjoying it. Tonight it will be Times Square, Toffenetti's [restaurant] & a movie."[28] New York was also, of course, where he flourished as an artist and had his most successful exhibitions and readings.

Brainard's love for the metropolis makes him appear an unlikely representative of what Scott Herring has called queer anti-urbanism.[29] Whereas Herring's project of asserting the overlooked potential for queer existence in rural America springs from a personal disenchantment with the city as the promised land for gay men (the opening chapter of *Another Country* is titled "I Hate New York"), Brainard's celebration of rural Vermont is not a way of tacitly denouncing any aspects of city life. Rather, it appears to be a recognition that happiness (for a gay man) is attainable outside of the metropolis. In that respect, Brainard also shows the limitations of metronormative doxa, which relies on "a travel narrative that demands a predetermined flight to the city; a mythological plot that imagines urbanized queer identity as a one-way trip to sexual freedom, to communal visibility, and to a gay village […] whose streets are paved with rainbow pride."[30] Although his impulse to leave Oklahoma at the age of 18 and head straight to New York, followed by his decision to give up his scholarship in Dayton, Ohio, in order to settle in New York, represents a textbook example of a gay man's inevitable "flight to the city," Brainard's later choices show that his move from province to a metropolis was not "a one-way trip."

---

26. Matt Wolf, *I Remember: A Film About Joe Brainard* (Polari Pictures, 2012).
27. Brainard, *Collected Writings*, 491.
28. Brainard, Unpublished letter to Ron and Pat Padgett, 1967. Courtesy of Ron and Pat Padgett.
29. Scott Herring, *Another Country: Queer Anti-Urbanism* (New York: New York University Press, 2010).
30. Herring, *Another Country*, 33.

One of those choices was the decision to make rural Vermont his second home for the last three decades of his life; another – to defy what Herring calls cosmo-urbanism: "a psychic, material, and affective mesh of stylistics" prevalent among urban homosexuals and characterized by "knowingness," "sophistication," "worldliness," "refinement" and "fashionability."[31] As a person and artist, Brainard represented the opposite of urbane pretension and superiority; his defining qualities were humility, simplicity and straightforwardness. In a diary entry about a July day in Vermont, he wrote, "What I really hope for, I guess, is that, by just painting things the way they look, something will 'happen.'" Likewise, in the entry at hand, "I have nothing that I know of in particular to say, but I hope that, through trying to be honest and open, I will 'find' something to say."[32] Brainard's honesty, openness and generosity have been emphasized by virtually everyone who knew him: Edmund White called him "Saint Joe" and likened him to Prince Myshkin,[33] whereas Ashbery famously referred to him as "one of the nicest artists [he has] ever known. Nice as a person and nice as an artist."[34] Ultimately, perhaps, it was his "niceness" and his insufficient tenacity to compete for attention in the increasingly commodified New York art world that led him to quit that scene in the late 1970s,[35] which can be interpreted as yet another proof of his resistance to perceiving the metropolis as the only destination for any (gay) artist of his time.

A Rural Idyll

Rather than the preferred alternative to New York, Calais was, as noted before, more of an antidote to the inevitable temporary exhaustion from the pace and opportunities offered by the city – a place to retreat to in order to unwind, recover and return, reinvigorated, to the imperfect but alluring city life. Also a respite from the fraught sociopolitical atmosphere of the late 1960s and early

31. Herring, *Another Country*, 15.

32. Brainard, *Collected Writings*, 243. In a letter to Schuyler, when reflecting on one of his assemblages, Brainard writes, "Sometimes what I do is to purify objects" (Padgett, *Joe*, 312).

33. Edmund White, "Saint Joe," *Art in America* 85 (July 1997), 81.

34. John Ashbery, "Joe Brainard," in *Joe Brainard: A Retrospective*, ed. Constance M. Lewallen (New York: Granary Books, 2001), 1.

35. Unlike his friend Andy Warhol and Roy Liechtenstein, Brainard did not want to emulate his signature style, which would increase his chance of being widely recognized. According to Constance M. Lewallen, he was "too protean to be stuck with Pop or any other label" (Lewallen, *Joe Brainard*, 10). Padgett attributes it to his "lack of patience" (Padgett, *Joe*, 256). As a result, as Brainard admitted in an interview, one would not think of any of his works as "a Brainard" in the same way that one might call Warhol's painting "a Warhol" (Brainard, *Collected Writings*, 498).

1970s. On his way there to Calais in 1972, Brainard wrote in his diary, "I need a total rest for a while. To get into good shape physically. And to clean out my head a bit."[36] His summer routine in Vermont included sunbathing, swimming and floating in the adjacent pond, which Waldman facetiously named "Veronica Lake," and reading 19th-century English novels (mostly Dickens and Trollope).[37] In numerous diary entries, Brainard returns to images of Vermont that sound like encapsulations of happiness:

> I'm outside sunbathing in Calais, Vermont. I am lying on my stomach on a big white towel and all I can see is grass. Let me tell you now (and I'll try not to tell you again) that Vermont is beautiful. I'm so glad to be here…[38]

> This morning is a beautiful morning. A clear sky. Blue and hot. It is about 10:30. I am sunbathing. Drinking a Pepsi. Smoking a cigarette. And writing this.[39]

The second entry, in a manner reminiscent of Frank O'Hara's poetry, attempts to capture the beauty in the mundane and locate happiness in a leisurely routine. In a letter to Bill Berkson from 1990, Brainard describes himself as "blissed out of [his] mind" while floating on his air mattress in the pond.[40] In accounts of his city life, Brainard never evokes comparable images of sheer happiness.

In Brainard's diaries, as well as in his drawings and paintings, Vermont is represented in a way that is compatible with G. E. Mingay's notion of the rural idyll. This capacious concept relies on the countryside's "exclusiveness" and accommodates what any generation "wants to see in the land: romantic beauty, nostalgic traces of the rustic past, peace, tranquillity…"[41] For Brainard, the last two qualities are essential: it is peace and tranquillity – the absence of all the jazz of city life, its noise, pace and temptations – that captures the image of Vermont that he consistently conjures up. The most immediately apparent feature of the great majority of his visual representations of Vermont is the absence of people. Such is the case with all the rural landscapes drawn by Brainard in *The Vermont Notebook*, where village houses are often present but without any trace of their

36. Padgett, *Joe*, 190.

37. Besides the canon, Brainard would also reread every summer all of Barbara Pym's novels (Padgett, *Joe*, 260). In 1981, Padgett wrote to a friend, "[Joe] continues to read *all* day, novels, and he can't remember *anything* about the books except whether or not he 'liked' them!" (Padgett, *Joe*, 264).

38. Brainard, *Collected Writings*, 241.

39. Brainard, *Collected Writings*, 243.

40. Padgett, *Joe*, 286.

41. G. E. Mingay, Introduction, in *The Rural Idyll*, ed. G. E. Mingay (London: Routledge, 1989), 6, 10.

residents.[42] The only creatures populating Brainard's countryscapes are animals, such as horses or the earlier mentioned Whippoorwill.



Fig. 2. Joe Brainard in Calais, Vermont, 1967 or 1968. Photograph by Ron Padgett. Courtesy of the Author

The many references in Brainard's diaries to sunbathing and swimming could be related to Byrne R. S. Fone's concept of the gay Arcadia – a "myth that speaks directly to [the] minds and hearts" of homosexual men and dates back to Virgil's *Second Eclogue*.[43] Pointing to examples such as Henry Scott Tuke's painting *August Blue* (1894), E. M. Forster's *A Room with a View* (1908)[44] and

42. Ashbery and Brainard, *Vermont Notebook*, 10, 18, 70, 92.

43. Byrne R. S. Fone, "This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination," *Journal of Homosexuality* 8, no. 3–4 (1983), 32. In "The Queer Politics of Gay Pastoral," David Shuttleton traces the lineage of "a 'gay' pastoral canon" to Theocritus's *Idylls*. He includes in it such works as Walt Whitman's "Calamus" poems in *Leaves of Grass* (1855–1889), A. E. Housman's *A Shropshire Lad* (1896) and Marcel Proust's *Sodom and Gomorrah* (1922).

44. Robert Kusek has called Forster "one of the spiritual forefathers of queer rurality," emphasizing the significance of the "greenwood" in his posthumously published novel *Maurice*

Thomas Mann's *Death in Venice* (1912), Fone argues that scenes of boys and young men bathing have been "a genre of homosexual art and literature."[45] It has to be conceded, however, that Brainard's plentiful mentions of sunbathing and swimming in Veronica Lake are deprived of any discernible homoerotic charge. Although Brainard was not reticent about his gayness in his literary works (most notably in *I Remember* and *Bolinas Journal* [1971]), and he created a lot of overtly homoerotic collages (often including cut-outs from pornographic magazines), he was not drawn to – in David Bell's phrasing – "eroticizing the rural."[46] In all of the published accounts of his summers in Vermont, it is difficult to find any erotic comments. The most overtly sexual reference, though not necessarily erotic, is a memory of a "hard-on" that "wouldn't […] go away" during a "stoned" night with Elmslie in 1971.[47]

Solitary Work and Collective Play

Whereas post-1975 Calais became increasingly a place of rest and relaxation, in the first decade of his summer visits to Vermont, Brainard treated it also as an opportunity to commit himself to very intense artistic work during the day and to enjoy the company of Elmslie and their friends in the evening (about which more will be said later). In the summer of 1967, Brainard set himself the goal of mastering oil painting, which, according to Schuyler, he quickly did.[48] Six years later, in a letter to Padgett, Brainard proudly reported having just had "*seven* hours of solid painting" on a rural landscape.[49] To his painter friend Fairfield Porter, he wrote that summer about having created three small paintings in a single day, one of which was his frequently reproduced (also on the cover of *Joe Brainard: Paintings* from the American Art Catalogues series) representation of a toothbrush rack (*Untitled*, 1973).[50] The following summer, Brainard wrote to Padgett from Vermont: "Boy have I been working hard! […] Yesterday [I] was painting a lobster for eleven hours solid."[51] In 1985, about a decade after taking "a step back from

(1971). Robert Kusek, "'Go West!' In Search of the 'Greenwood' in Mike Parker's *On the Red Hill*," *Language and Literary Studies of Warsaw* 10 (2020), 308.

45. Fone, "This Other Eden," 26.

46. David Bell, "Eroticizing the Rural," in *De-Centering Sexualities: Politics and Representations Beyond the Metropolis*, ed. Richard Phillips, Diane Watt, and David Shuttleton (London–New York: Routledge, 2000).

47. Brainard, *Collected Writings*, 355.

48. Padgett, *Joe*, 126.

49. Lewallen, *Joe Brainard*, 111.

50. Lewallen, *Joe Brainard*, 115.

51. Lewallen, *Joe Brainard*, 112.

the labor-heavy competitiveness of the New York art world,"[52] Brainard reported to Keith McDermott that that summer in Calais he "made [him]self […] work three hours every morning […] [a]nd usually some in the afternoon too."[53] Away from the "possibilities" of New York, Vermont offered Brainard both picturesque views of the countryside and a space to devote himself to artistic projects that, in the city, he might not have had the time or patience to pursue.

A discussion of the importance of Vermont in Brainard's personal life and artistic career could not be complete without examining the social and economic aspects of the summer holidays in Calais. The one person who was always there with Brainard was Elmslie – his romantic partner for many years, a devoted friend, patron and frequent artistic collaborator. Although they regularly saw each other in New York City, they lived in different apartments and led different lives, Elmslie being primarily a poet, a librettist and a performer, as well as one of the heirs to Joseph Pulitzer's fortune. Calais was the place where their lives cyclically coalesced.



Fig. 3. Kenward Elmslie, Bill Berkson and Joe Brainard in Calais, Vermont, 1969. Photograph by Ron Padgett. Courtesy of the Author

52. Nick Sturm, "'Fuck Work': The Reciprocity of Labor and Pleasure in Joe Brainard's Writing," in *Joe Brainard's Art*, ed. Yasmine Shamma (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 189.

53. Padgett, *Joe*, 273.

The rural idyll of their joint summers in Vermont was certainly made possible by Elmslie's inherited wealth, which enabled him to become the sole proprietor of the house and land in Calais, to live a comfortable life unfettered by material concerns, and to provide Brainard with sustained financial support. Brainard's reliance on Elmslie's assets is one of the key themes of his earlier cited travelogue "Wednesday, July 7th, 1971." The author admits that he is "a *very* lucky person" and expresses the hope that "life isn't proportionately tougher for those not so lucky."[54] This is followed by his candid enumeration of the three aspects of his life that he does not like to discuss, the first being "Kenward's money." "I like it too much," he confesses. "And have gotten to need it too much. And am still embarrassed to admit to taking it."[55] Despite the financial inequality in their relationship, Brainard never suggests that Elmslie used that advantage to exert control over him or curb his freedom. On the contrary, theirs was a companionship based on egalitarian principles and the recognition of individual autonomy.

While committed, for the most part, to their separate projects during the day, Elmslie and Brainard spent their evenings enjoying each other's company and, often, the company of their guests. Over the years, Calais hosted such writers as John Ashbery, Bill Berkson, Ted Berrigan, Michael Brownstein, Kenneth Koch, Ann Lauterbach, Harry Mathews, James Schuyler and Anne Waldman.[56] While many of them came frequently and stayed for a long time, Ron and Pat Padgett visited there practically every summer.[57] Brainard's diaries contain numerous descriptions of their leisurely routines, such as the following account of an August morning in 1967:

> I'm outside sunbathing on Kenward Elmslie's lawn in Calais, Vermont. I would say that it's about 10 o'clock. I'm all covered with suntan lotion. The sun is not shining. The sky is total gray clouds. You never can tell about Vermont, tho. It might clear up at any moment. Wayne is crying. Now he's laughing. Wayne is Pat and Ron Padgett's new baby boy. They're up here too. And so is Jimmy Schuyler. He's still asleep in the front bedroom. Kenward is down at his work cabin working (I think) on collaging a table with magazine ads from the '20s and '30s. Ron (in white gym shorts) just stood up and said, "Well." He smiles

54. Brainard, *Collected Writings*, 338 (original italics).

55. Brainard, *Collected Writings*, 339.

56. The list of notable guests is much longer and includes artists Alex Katz and Donna Dennis; composers Claibe Richardson, Steven Taylor and William Elliott; actors Ruth Ford (the star of several Tennessee Williams's plays) and Richard Thomas (best known for *The Waltons* TV series). Ron Padgett, E-mail to author, November 6, 2023.

57. In the late 1970s, Elmslie sold them a plot of his land so that they could build their own summer house several hundred yards away from his house.

at me, meaning "No sun" and goes inside. I bet, for a Pepsi. – I was right. He is coming back out now with a Pepsi.[58]

Such descriptions tend to be infused with a sense of rural idyll – a quiet refuge for highly ambitious and competitive individuals from the exigencies of the New York art world. They also exude a sense of well-deserved rest, of a time when the most pressing decisions to be made are whether to have a Pepsi or a Coke and where to place one's deckchair.

While some friends mostly rested and read, others – as the reference to Elmslie indicates – were free to work on their current projects; there was enough space for no one to be in each other's way. Whatever one's daytime routine involved, it was implicit that evenings (well into the night) were reserved for fun and shared activities, which often involved playing charades, card games, chess, backgammon, roulette and mah-jongg.[59] Padgett remembers "wonderful dinners, burnished with wine and marijuana."[60] In *Vermont Notebook: 1971*, Brainard recollects being "stoned out of [his] mind on three John Ashbery brownies" the previous night.[61] Some of the communal pastimes led to the creation of tongue-in-cheek artworks. In the early 1970s, Brainard, Ashbery, Elmslie, Schuyler and Padgett would often amuse each other with reciting letters by the rural readers of magazines such as *Women's Household* and *Women's Circle*. Their clumsy and inadvertently funny sentences (such as "I put sequins on everything imaginable" or "I think I will break camp and go like the beaver") became the building blocks of collectively composed found poems.[62]

In the same company, they would also produce visual collages. This is how Ashbery remembered their routine: "after dinner and a certain amount of wine, we would sit around the table, cutting up old magazines and splicing them back together for our amusement."[63] Some of the collages Ashbery created this way were displayed during a 2008 exhibition at the Tibor de Nagy Gallery in New York City (and during other subsequent events). The small show also featured the poet's later amateur visual collages, which Brainard encouraged him to make over the years and even supplied him with materials. In a study of their mutual reliance on collage, Rona Cran notes that Ashbery's collages assembled out of Brainard's cut-outs "seem to enable us to hear the conversations that took place

58. Brainard, *Collected Writings*, 218.
59. Padgett, *Joe*, 183.
60. Padgett, *Joe*, 126.
61. Brainard, *Collected Writings*, 355.
62. Padgett, *Joe*, 183.
63. Rona Cran, "'Men with a Pair of Scissors': Joe Brainard and John Ashbery's Eclecticism," in *Joe Brainard's Art*, ed. Yasmine Shamma (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 112.

between Brainard and Ashbery back in Vermont, after dinner, in the summers of the 1970s – goofy chatter that calls to mind Frank O'Hara's idea of poetry being created between two people rather than two pages."[64]

According to Andrew Epstein and Andy Fitch, the apparently carefree atmosphere of those collage-making sessions should be viewed in a more serious, and sinister, context – as a "small-scale utopian (so more internally fraught than it appears) negotiation of violence still not long after Stonewall."[65] Their comment introduces an important sociopolitical aspect of the rural retreat for Brainard, Elmslie, Ashbery and Schuyler, all of whom were homosexual and lived in New York throughout the 1960s, when the police regularly raided gay bars, and who then witnessed the rise of the gay liberation movement. The question arises to what extent Calais functioned as a refuge not just from the haste and noise of New York but also from the city's sometimes menacing aura and, more broadly, from the homophobia of the time. The answer is not to be found in any of Brainard's published writings, which do not contain any reference either to the Stonewall Inn riots of 1969 or to any events connected with gay persecution or activism. Brainard was not at all political, and the fact that homosexuality was accepted in the narrow circles of the New York City art world, which coincided with the circle of his closest friends, was sufficient for him to feel comfortable with his sexual identity.

Epstein and Fitch's remark suggests an element of escapism in the carefree aura of gay men holidaying in Vermont, a state known for its progressive politics and the general affluence (and racial homogeneity) of its residents. David Shuttleton sees escapism as a basis for the link between gayness and rurality, which he discusses under the rubric of "gay pastoral." He emphasizes "the escapist pull of pastoral's own dominant rhetoric, which seeks to evade time, history and material political realities through a retreat into a phantasmic ideal space."[66] Shuttleton points to the metaphor of "self-imposed exile" as a reminder of "the sometimes

64. Cran, "'Men with a Pair of Scissors,'" 122. The collective, amical spirit of the reunions in Vermont and their male-dominated aura bring to mind "Friendship as a Way of Life," where Michel Foucault asks, "how is it possible for men to be together? To live together, to share their time, their meals, their room, their leisure, their grief, their knowledge, their confidences." Foucault stresses that he does not mean the question in the context of "a couple but as a matter of existence" (136). Given their extended length, the sojourns in Calais offered a taste of the semi-utopian idea of friends living together under one roof, dividing their time between individual pursuits and shared activities.

65. Andrew Epstein and Andy Fitch, "I Wonder: In Dialogue, on Dialogue," in *Joe Brainard's Art*, ed. Yasmine Shamma (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 164.

66. David Shuttleton, "The Queer Politics of Gay Pastoral," in *De-Centering Sexualities: Politics and Representations Beyond the Metropolis*, ed. Richard Phillips, Diane Watt, and David Shuttleton (London and New York: Routledge, 2000), 126.

regressive meanings of queer pastoral."[67] Fone takes a more benevolent view of queer rurality, arguing that Arcadia is first and foremost "a place where it is safe to be gay," where one is "free from the outlaw status," and where homosexuality "can be revealed and spoken of without reprisal."[68] Calais certainly met all of Fone's criteria for an Arcadian space. Because it served Brainard and his friends as merely a temporary refuge (from which they would inevitably return to the "real" world), the charges of escapism or myopia seem of limited applicability to their summer holidays in Vermont.

Beyond the Binary

Jack Halberstam's seminal *In a Queer Time and Place* is a spirited critique against seeing the city as the default destination of any gay man and the country as an oppressive and dangerous space for non-heteronormative desire.[69] The metropolitan and the rural used to be, in Brainard's day, conceived as sets of binary oppositions, with the privileged, desirable element invariably associated with the city. Being "easily identified and punished" in the country was contrasted with metropolitan anonymity. "Rural repression" was pitted against "urban indulgence"[70]; "speaking out," "fulfilment" and "being" against "silence," "repression" and "nonbeing."[71] Failing to move to New York, Chicago or San Francisco, which all offered opportunities to come out and flourish, was viewed as being "'stuck' in a place that [one] would leave if [one] only could."[72] The metronormative narrative involved a journey from "a place of suspicion, persecution, and secrecy" and "a closet for urban sexualities" to "a place of tolerance."[73] Brainard's earlier noted decision to move from Oklahoma to New York City was consistent with that hegemonic narrative of liberation. What is more, he would most likely have agreed that the city embodied most of the positive qualities in the above-listed dichotomies, especially at the beginning of the three-and-a-half decades of his residency in the metropolis.

At the same time, Brainard certainly would have objected to the grim view of the country. His insistence on spending several months each year in Vermont can be interpreted as a refusal to accept the view of rural life as a form of nonbeing and

67. Shuttleton, "Queer Politics," 140.

68. Fone, "This Other Eden," 13.

69. Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Transcultural Lives* (New York–London: New York University Press, 2005).

70. Halberstam, *In a Queer Time*, 35.

71. Kusek, "'Go West!,'" 307.

72. Halberstam, *In a Queer Time*, 36.

73. Halberstam, *In a Queer Time*, 36–37.

silence. If anything, much of the time, he seems to have been at his most alive and creative while in Calais. Also, paradoxically, around the time of the Stonewall crisis, it may have been so that some rural spaces, rather than being a "perpetual site of isolation and exclusion," showed their potential to serve as a "locus for queer community, refuge, and security" (a notion conventionally associated with urbanity).[74] However, Brainard's representation of Calais neither upholds nor reverses the urban–rural hierarchy constructed by Halberstam and Herring. Instead, it questions the need for a gay man at the time to build his identity upon a celebration of the city and a repudiation of the country, or vice versa. By embracing both poles, Brainard implies that for "Joe and his kind" – to echo the title of Christopher Isherwood's famous memoir – fulfilment was attainable in the city and the country alike, in New York as well as in Vermont. As this article has signalled, the rural refuge may have been an option restricted to those who were comfortably off, surrounded by a community of friends and possessed of a capacity to turn a blind eye to the violence and mounting sociopolitical tensions of the day.

Bibliography

Ashbery, John. "Joe Brainard." In *Joe Brainard: A Retrospective*, edited by Constance M. Lewallen, 1–2. New York: Granary Books, 2001.

Ashbery, John, and Joe Brainard. *The Vermont Notebook*. Calais: Z Press, 1975.

Bell, David. "Eroticizing the Rural." In *De-Centering Sexualities: Politics and Representations Beyond the Metropolis*, edited by Richard Phillips, Diane Watt, and David Shuttleton, 123–142. London–New York: Routledge, 2000.

Brainard, Joe. *The Collected Writings of Joe Brainard*, edited by Ron Padgett. New York: The Library of America, 2012.

Brainard, Joe. Unpublished letters to Ron and Pat Padgett, 1966–1967.

Cran, Rona. "'Men with a Pair of Scissors': Joe Brainard and John Ashbery's Eclecticism." In *Joe Brainard's Art*, edited by Yasmine Shamma, 103–126. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

Epstein, Andrew, and Andy Fitch. "I Wonder: In Dialogue, on Dialogue." In *Joe Brainard's Art*, edited by Yasmine Shamma, 165–180. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

Fone, Byrne R. S. "This Other Eden: Arcadia and the Homosexual Imagination." *Journal of Homosexuality* 8, no. 3–4 (1983), 13–34.

Foucault, Michel. "Friendship as a Way of Life." In *Ethics: Subjectivity and Truth*, edited by Paul Rabinow, translated by Robert Hurley, 135–140. New York: New Press, 1994.

Herring, Scott. *Another Country: Queer Anti-Urbanism*. New York: New York University Press, 2010.

74. Herring, *Another Country*, 10.

Kusek, Robert. "'Go West!' In Search of the 'Greenwood' in Mike Parker's *On the Red Hill*." *Language and Literary Studies of Warsaw* 10 (2020), 305–319.

Lewallen, Constance M. *Joe Brainard: A Retrospective*. New York: Granary Books, 2001.

Mingay, G. E. Introduction. In *The Rural Idyll*, edited by G. E. Mingay, 1–6. London: Routledge, 1989.

Padgett, Ron. *Joe: A Memoir of Joe Brainard*. Minneapolis: Coffee House Press, 2004.

Shuttleton, David. "The Queer Politics of Gay Pastoral." In *De-Centering Sexualities: Politics and Representations Beyond the Metropolis*, edited by Richard Phillips, Diane Watt, and David Shuttleton, 123–142. London–New York: Routledge, 2000.

Sturm, Nick. "'Fuck Work': The Reciprocity of Labor and Pleasure in Joe Brainard's Writing." In *Joe Brainard's Art*, edited by Yasmine Shamma, 183–199. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

Wikipedia. "Calais, Vermont." Accessed November 6, 2023. https://en.wikipedia.org/wiki/Calais,_Vermont.

White, Edmund. "Saint Joe." *Art in America* 85 (July 1997), 78–81.

Wolf, Matt. *I Remember: A Film About Joe Brainard*. Polari Pictures, 2012.

Yau, John. *Joe Brainard: The Art of the Personal*. New York: Rizzoli Electa, 2022.

Anna Sobiecka
Uniwersytet Pomorski w Słupsku
https://orcid.org/0000-0001-5155-0393

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.16273

Queerowy biodramat. Bajka dla dorosłych *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi*

A Queer Biodrama *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* as a Fairy Tale for Adults

Abstract: This paper is an attempt at analysing the queer biodrama *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* (*On Manly Peter and Mary the Orphan*) written by Jolanta Janiczak in 2019. The underlying playwriting strategy applied by Janiczak in this "fairy tale for adults" is based on revising the existing biographical narrations that incorporate selected facts from the lives of Maria Konopnicka and Maria Dulębianka, and the prevailing social discourses and mindsets typical of the turn of the 20th century. The biographical facts used in the drama are subject to continuous revision and constitute an outset for a critical look on the lives of both characters and their life stories prevalent in literature and culture. The method for presenting factual content – created by the author – becomes subject to an autothematic and metatextual strategy which provides the play with additional meanings and defines it as a queer metabiography constructed on the borderline between past memories and annexation of the present.

Keywords: biodrama, biotheatre, queer, J. Janiczak, M. Konopnicka, M. Dulębianka

Coś, co się wydarza, a nie zostaje opowiedziane,
przestaje istnieć i umiera.
– Olga Tokarczuk, "Czuły narrator"[1]

Na wstępie podjętych rozważań zdefiniowania wymagają kategorie przywołane w tytule. Biodramat i bioteatr to praktyki dramaturgiczno-teatralne inspirowane biografiami mniej lub bardziej znanych osób jako ich literackich lub teatralnych reprezentacji, kształtujące oblicze współczesnej polskiej dramaturgii i teatru. Biodramatem określa się typ sztuk scenicznych odwołujących się do biografii konkretnej osoby, których akt lektury prowokuje złożony proces kodowania i dekodowania biograficznych odniesień, niekiedy nawet biograficznego śledztwa[2].

1. Olga Tokarczuk, "Czuły narrator", w: *Czuły narrator* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020), 263.

2. Używam tego określenia w rozumieniu zaproponowanym przez Ewę Partygę. Zob. Ewa Partyga, "Biografia w dramacie. Rekonesans", w: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. Artur

Jak zauważa Ewa Partyga, w utworach tego nurtu podjęta zostaje próba dialogu lub gry z czytelnikiem/widzem, bądź też zakwestionowaniu ulega określony model myślenia o podmiotowości i tożsamości osoby, której biografia staje się pretekstem[3]. Bioteatrem określa się z kolei spektakle inspirowane biografiami, które można traktować jako odrębny nurt artystyczny w twórczości scenicznej XXI wieku[4]. Queer to zarówno teoria, jak i praktyka zajmująca się różnorodnymi przejawami nieheteronormatywności w różnych obszarach życia społecznego i kulturowego[5]. Jak proponują autorzy hasła w *Encyklopedii gender*, *queer studies* to nie tylko interdyscyplinarny nurt badań skupionych na problematyce płci i seksualności, lecz także proces badania mechanizmów wykluczania, będących przejawami nieheteronormatywności[6].

Queerowy biodramat, który zostanie poddany analizie w niniejszym artykule to "bajka dla dorosłych" Jolanty Janiczak *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* z 2019 roku, której głównymi bohaterkami są Maria Konopnicka i Maria Dulębianka[7]. Wydaje się, że strategia dramaturgiczna Janiczak opiera się na dokonaniu rewizji zastanych narracji biograficznych odnoszących się do wybranych faktów z życiorysów obu postaci, a wraz z nimi – dominujących dyskursów społecznych i utrwalonych w nich regułach myślenia właściwych dla życia społeczno-kulturalnego przełomu XIX i XX wieku. Przywoływane w dramacie fakty biograficzne

Grabowski, Jacek Kopciński (Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, 2014), 271–284. Określeniem biogramat posługuje się Beata Popczyk-Szczęsna. Zob. Beata Popczyk-Szczęsna, "Biogramat – nowa forma dramatyczna czy hybryda gatunkowa?", w: *Gatunki dramatyczne: rekonfiguracje*, red. Ewa Wąchocka (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020), 59–80.

3. Zob. Ewa Partyga, "Biografia w dramacie", 272.

4. Zob. Beata Popczyk-Szczęsna, "Bioteatr", *Teatr* 5 (2020), https://teatr-pismo.pl/7716-bioteatr/ (2.08.2023); Oliwia Kasprzyk, "Współczesny teatr biograficzny: przyczynek do problematyki", *Studia Teatralne Europy Środkowo–Wschodniej* 1 (2020), http://pracownia-teatr-dramat-esw.uw.edu.pl/studia-teatralne-europy-srodkowo-wschodniej-nr-1/ (2.08.2023).

5. W kontekście teorii queer i związanej z nią sztuki interpretacji warto przywołać studia teatralne i dramatologiczne zebrane w kolejnych tomach serii Inna Scena. Zob. *Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2006); Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, red., *Koniec męskości? Konstrukcje męskiej tożsamości w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011). W niniejszym artykule teoria queer, przywoływana w kontekście biografii kobiet żyjących w drugiej połowie XIX i początkach XX wieku, będzie oznaczała strategię nie tyle antytożsamościową, ile nieheteronormatywną.

6. Jacek Kochanowski, Joanna Mizielińska, "Queer studies", w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i inni (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014), 461–464. Zob. także Anna Burzyńska, "Gender i queer", w: Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007), 441–465.

7. Prapremiera teatralna sztuki Janiczak miała miejsce w Teatrze Polskim w Poznaniu w 2018 roku (reżyseria i scenografia Wiktor Rubin).

poddawane są nieustającemu procesowi rewizji i stają się punktem wyjścia do krytycznego spojrzenia na losy obu bohaterek oraz utrwalone w literaturze i kulturze narracje o ich życiu, także w kontekście wielkomiejskich przestrzeni, w których bohaterki żyły i funkcjonowały jako osoby społecznie rozpoznawalne[8]. Autorska strategia oznacza przy tym zarówno oddanie głosu postaciom nieheteronormatywnym, które nie chcą dłużej trwać w kulturowych stereotypach im przypisanym, ale też pozwala czy raczej ułatwia odzyskanie utraconej tożsamości. Strategii tej podporządkowany zostaje także proces rekontekstualizacji licznych nawiązań do historii oraz współczesności ruchów LGBT+. Dramaturgiczna Dulębianka wypowie w pewnym momencie słowa, które mogą być mottem rozważań: "Chłopcy mają takie pierwszoplanowe opowieści o portrecie, o dwóch kowbojach, co się w sobie zakochali, swoje królowe pustyni, świętych Sebastianów, festiwale, Kaplicę Sykstyńską, a my? (7)"[9]. Sposób prezentacji materiału faktograficznego podporządkowany zostaje strategii autotematycznej i metatekstowej, co w kontekście przemian kulturowych XXI wieku nadaje utworowi dodatkowych znaczeń, czyniąc z niego przykład queerowej metabiografii, zbudowanej na pograniczu przywoływanej przeszłości i anektowanej teraźniejszości.

Ramę metatekstową dramatu wyznaczają liczne ślady, mieszczące się na styku fikcji i faktografii. Jedna z bohaterek powie: "Gdzie sobie mamy uwolnione życie wyobrażać, jak nie na scenie" (18), a Dulębianka zadeklaruje: "Maria potrzebuje innego formatu, żeby się wyrazić, nie manifestu, nie biografii, nawet nie jubileuszy" (22). W takiej też formule dialogu – bohaterów ze sobą, przeszłości z teraźniejszością, stereotypów i ujawnianej prawdy – Konopnicka dokona swoistego "wyjścia z szafy". Zaraz potem Ona – poetka i wieszczka narodowa, autorka *Roty* i okolicznościowych tekstów jubileuszowych, żona, matka i kochanka, wypowie na wskroś współczesny, autoekspresyjny queerowy manifest. Jego treść odczytana w kontekście biografii poetki i kobiety żyjącej pod koniec XIX wieku będzie odnosiła się jedynie do kwestii tożsamościowych. Gdy jednak uwzględnimy przedstawiony w dramacie proces autorskiej rekontekstualizacji, możemy doszukiwać się w nim elementów typowych dla współczesnego coming outu:

8. O pracy nad tekstem Janiczak opowiadała w wywiadach. Zob. Jolanta Janiczak, "Cudna tęcza nad cmentarzem", *Dialog* 750, nr 5 (2019); Jolanta Janiczak, "Mam dość oglądania bohatera maczo, który kolonizuje świat", https://encyklopediateatru.pl/artykuly/276851/jolanta-janiczak-mam-dosc-ogladania-bohatera-maczo-ktory-kolonizuje-swiat (14.08.2023).

9. Jolanta Janiczak, "O mężnym Pietrku i sierotce Marysi", *Dialog* 750, nr 5 (2019), 5–27. Wszystkie cytaty ze sztuki podaję według tego wydania. W nawiasie, po cytacie, podaję numery stron. Fragment dramatu Janiczak (pod tytułem "Koniec barw ochronnych!") został przedrukowany w antologii *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wstęp, wybór, oprac. Alessandro Amenta, Tomasz Kaliściak, Błażej Warkocki (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021), 937–941.

> Za to widzę wyraźnie, że te dotychczasowe stoły i ołtarze trzeba rozmontować, trzeba nam pomijanych materiałów, zagłuszanych głosów, obśmiewanych stylów, szarej codzienności i namiętności, wokół których możemy się spotkać. Gdzie jesteście, ciotki, siostry, chłopki, służące, zakonnice, mieszczki, robotnice, inteligentki, profesorki, akuszerki, hafciarki, tkaczki, salowe, kelnerki, śpiewaczki, aktorki pogardzane i uwielbiane zarazem, sprzątaczki, pracownice socjalne, policjantki. Prostytutki, które swoją obecnością podgryzacie fasadę uczciwego życia rodzinnego uprzywilejowanych. Nie wstydźmy się, nadszedł nasz czas, mamy prawo do swojej ekspresji, mamy prawo żyć, nie realizować szablonów. Koniec z realizowaniem czyichś oczekiwań. Koniec barw ochronnych. Przynoście fragmenty, migawki, okruszki, zdania, zdjęcia, pocałunki, pamiątki do naszego, właśnie w tym momencie powstającego w tym mieście, archiwum imienia Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki. Potrzebujemy waszych świadectw, głosów podziemnych i nadziemnych szeptów, waszych gwar, kolorów, drobnostek, różnych przyjemności, wytworów, pamiątek, wszelkich śladów obecności i działalności kobiet kochających kobiety. Zgłaszam również inicjatywę utworzenia zagranicznego stypendium twórczego dla pisarek i artystek nieheteronormatywnych, oraz medalu imienia Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki wraz z nagrodą pieniężną dla najaktywniejszej działaczki na rzecz kobiet nieheteroseksualnych. Mam nadzieję, że władze miejskie aktywnie wesprą naszą inicjatywę i za rok nie będę musiała już ze sceny powtarzać tych postulatów (26–27).

Z tworzywa "pomijanych materii" i "zagłuszanych głosów" Janiczak tworzy tkankę dramaturgiczną opowieści o Konopnickiej i Dulębiance, nazywanej przez pisarkę "Pietrkiem z powycieranymi łokciami", opowieści o przestrzeniach im przyjaznym lub wręcz przeciwnie. Utwór przybiera postać dialogu, który toczy się we współczesności. Przywoływane są wydarzenia z życia Konopnickiej, która spędziła ostatnie dwadzieścia lat u boku młodszej od siebie o prawie dwie dekady kobiety – podróżując z nią po Europie, pisząc, próbując uwolnić się od ojczyźnianych zobowiązań z jednej strony, z drugiej, pracując na wizerunek wieszczki. Proces autokreowania własnego wizerunku i jednocześnie zerwania ze stereotypowym postrzeganiem samej siebie i siebie wykreowanej na potrzeby wizerunku społecznego staje się tematem przewodnim dramatu Janiczak, która w usta Dulębianki włoży słowa: "A my od puenty powinnyśmy zacząć, przez puenty dochodzić w nieskończoność" (6). Z biografii Konopnickiej wiemy, że pisarka nie pozwalała się fotografować, pisane przez siebie listy nakazywała adresatom niszczyć i chciała mieć kontrolę nad wszystkim, co było z nią kojarzone. Ten starannie wypracowany wizerunek, który budowała przez większą część swojego życia, ulega w utworze stopniowemu odmitologizowaniu. Oprócz obu Marii w procesie tym uczestniczą także dzieci Konopnickiej – ulubienica Zofia i czarna owca rodziny Helena, zakochany w niej młody historyk, Maksymilian Gumplowicz, którego zawód miłosny pchnął do samobójstwa, oraz żyjąca na przełomie XIX i XX wieku

inna lesbijska para – brytyjska pisarka i poetka Marguerite John Radclyffe Hall oraz starsza od niej o 24 lata śpiewaczka operowa Mabel Batten.

Fakty biograficzne prezentowane są w dramacie Janiczak jedynie jako osnowa akcji dramatycznej. W większości przypadków mamy do czynienia z procesem "odbrązowienia" wizerunku narodowej pisarki, żony i matki Polki, katoliczki[10]. Wiemy, że Konopnicka i Dulębianka spędziły ze sobą ponad dwadzieścia lat, od roku 1889, kiedy się poznały, do śmierci pisarki w roku 1910. Razem podróżowały, zwiedzając Austrię, Francję, Niemcy, Włochy i Szwajcarię. Razem zamieszkały w niewielkim Żarnowcu koło Krosna na Pogórzu Karpackim, w dworku podarowanym autorce w dowód wdzięczności na jubileusz 25-lecia pracy pisarskiej (1903). Prawdopodobnie przez Konopnicką Dulębianka, dobrze zapowiadająca się malarka i uczennica Jana Matejki (w Krakowie) oraz Wojciecha Gersona (w Warszawie), prawie całkowicie zrezygnowała ze swojej pasji. W późniejszym okresie spod jej pędzla wychodzą jedynie portrety Konopnickiej. Dulębianka zorganizowała pogrzeb Konopnickiej i przeżyła partnerkę o dziewięć lat. Nigdy później nie związała się z inną osobą. Kiedy po śmierci Konopnickiej musiała opuścić ukochany Żarnowiec, zamieszkała z Sabiną Jaworską, działaczką na rzecz praw kobiet[11]. Umarła we Lwowie w 1919 roku na tyfus plamisty, którym zaraziła się jako wysłanniczka Czerwonego Krzyża do ukraińskich obozów jenieckich, gdzie badała warunki bytowe internowanych polskich żołnierzy. Jej ciało złożono początkowo do grobu Konopnickiej na cmentarzu Łyczakowskim. Jednak w 1927 roku, z nie do końca wyjaśnionych powodów (prawdopodobnie ze względu na naciski ze strony rodziny, głównie córek Konopnickiej), zostało ono przeniesione do grobu w wyodrębnionej części Cmentarza Orląt

10. Biografie Konopnickiej różnie odnoszą się do kwestii jej związku z Dublębianką. Część badaczy ostrożnie wypowiada się na temat ich "przyjacielskich" relacji, część wprost określa je życiowymi partnerkami. Zob. Maria Szypowska, *Konopnicka jakiej nie znamy* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973); Krzysztof Tomasik, *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 14–22; Lena Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011).

11. Sylwetkę Dulębianki, w kontekście jej działalności społeczno-politycznej i zaangażowania w kwestię równouprawnienia kobiet, przypomina Aneta Górnicka-Boratyńska. Zob. Aneta Górnicka-Boratyńska, *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939* (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2018), 213–229. Życie Dulębianki po 1910 roku przybliżają niektóre artykuły. Zob. Katarzyna Świetlik, Paweł Woś, "'Gdzie kilka kobiet weźmie się za sprawę...', czyli emancypacja na przykładzie Marii Dulębianki", w: *Ruchy kobiece na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. Stan badań i perspektywy*, red. Małgorzata Dajnowicz, Adam Miodowski (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2020), 107–129; Aleksandra Sikorska-Krystek, "O Marii Konopnickiej w korespondencji Marii Dulębianki z różnymi osobami", *Ruch Literacki* 63, nr 4 (2022), 639–660.

Lwowskich[12]. Przytaczane fakty ze wspólnej biografii Konopnickiej i Dulębianki układają się w sztuce Janiczak w rodzaj opowieści o heroicznej, lecz nigdy niezakończonej podróży w poszukiwaniu samej siebie i prawdy o ich wzajemnej relacji, znaczonej przeżyciami intymnymi, ale też narzucanymi przez opinię publiczną wyobrażeniami o roli społecznej znanej postaci, pisarki, matki, kobiety. "Zaprzęgiem moim jesteś, ja znędzniałą bryczką, na której siedzą ciągle jacyś chłopi, więźniowie, sieroty, nucące pod nosem *Rotę*" (6) – dopowie Konopnicka.

Adwersarzami dialogu, toczącego się w okolicznościach kolejnego jubileuszu pisarki, stają się osoby nieprzypadkowe, które zachęcają Konopnicką i Dulębiankę do ujawnienia prawdy o ich relacji, ale też do zdradzenia szczegółów związku. Są nimi: "córka-kłopot" (9) Helena, Zofia, "strażniczka" dorobku oraz pisarskich zobowiązań Konopnickiej, nieszczęśliwie zakochany w niej dawny uczeń i kochanek Gumplowicz oraz para wyemancypowanych i wyzwolonych lesbijek. Pojawienie się każdej z przywołanych postaci odwleka w czasie moment ujawnienia się pary, a zarazem wyznacza kolejne sceny i przestrzenie wewnętrznej walki oraz warstwy metakrytycznego komentarza odbrązawiającego biografię pisarki i jej życiowej partnerki. Prologiem jest fragment rozmowy z Heleną, autorką instrukcji "jak kraść dobrze" (s. 10), której kleptomańskie skłonności i związane z nimi skandale powodują, że Konopnicka niemal wyrzeka się córki. Lata spęczone z dziećmi pisarka skomentuje jako czas bezpowrotnie stracony: "Przez dziesięć lat gaworzyłam z bachorami to mi się potem każde zdanie z rymem zdawało odkrywcze" (10). W odpowiedzi usłyszy od Heleny oskarżenie: "A ty nawet mnie po imieniu nie wspominasz w listach. Za długie małżeństwo stępiło ci uczucia, spontaniczne odruchy, pragnienia wymieniłaś na przedsięwzięcia. Mój grób anonimowy, nikt go nie odwiedził nigdy. Personel nie chciał cię zawiadamiać, bo po co niepokoić poetkę w podróży" (11). Konopnicka broni się słowami: "Kiedy wreszcie po latach próbuję nie bez trudu układać z Marią swojego obywatela Milka na Brokeback Mountain, nawet nie wyszłyśmy z prologu, a pojawiasz się ty i już mnie zawracasz w macierzyńskiej tragedii zaułki, od których uciekam od dwudziestu lat po świecie" (11). Rozmowa z Gumplowiczem, który chce służyć Konopnickiej "pochodzeniem albo tylko ciałem" (11), by mogła "pisać w spokoju, tworzyć, wieszczyć" (12), podszyta jest mocno erotycznymi kontekstami i prowadzi do wniosku, że osoba młodego historyka żydowskiego pochodzenia była potrzebna pisarce wyłącznie jako "materiał na opowiadanie" (11). Rozmowa z Zosią ujawnia fakt zniszczenia przez córkę listów i dzienników Konopnickiej, w których autorka przyznawała się do wcześniejszych fascynacji kobietami oraz skrywanej chęci radykalnej

12. Portret Dulębianki artystki i emancypantki kreśli Karolina Dzimira-Zarzycka. Zob. Karolina Dzimira-Zarzycka, *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki* (Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2022).

zmiany życia. Bohaterka ujawnia: "błagałam los, żeby nie mieć więcej dzieci, jak marzę, żeby sobie podwiązać jajniki i ruszyć w świat wolnej kobiety – i między kobiety" (25). Kolejna scena wewnętrznej walki to spotkanie z parą Brytyjek, które nigdy nie musiały się ukrywać. W swojej wolności wyrażania uczuć i poglądów były radykalne, w przeciwieństwie do pary Konopnicka – Dulębianka. Radclyffe Hall wyznaje: "Przestańcie zabiegać o miejsce w szeregu. Stwórzcie swoje własne kręgi, nie w podziemiach" (15), a Mabel dopowiada: "Jestem świadomą figurą, za pomocą której odbywa się bardzo konkretna komunikacja, w przeciwieństwie do was wiem, co znaczę i będę się afiszować, uwypuklać, manifestować moje pożądania" (17). Znakiem rozpoznawczym pary Hall – Batten jest odwaga wyrażania poglądów i samoświadomość. Kobiety nie potrzebują społecznej akceptacji, bo doskonale znają swoje prawa. Mabel mówi o tym wprost: "Podczas, gdy wy będziecie się po cichu zastanawiać, czy prosić się o akceptację, my zdobędziemy polityczną moc, swoje tereny, swoje autonomiczne ziemie" (18). Obecność innej lesbijskiej pary ma przekonać Konopnicką do ujawnienia się, bo jak zauważa Hall: "Zaprosiłaś mnie w charakterze manifestu, który ma zainspirować twój wielki manifest" (21). Z drugiej strony ma też być zachętą do wypowiedzenia się i zakończenia procesu "cenzurowania emocjonalnego": "Czegoś od siebie chcemy, wchodząc w swoje nawzajem historie" (21) – stwierdza Konopnicka.

W toczącym się dialogu oraz wewnętrznej walce Konopnicka przyjmuje rolę postaci wątpiącej w potrzebę ujawnienia się, a zarazem wyczekującej na jego odpowiedni moment. Jej towarzyszką jest Dulębianka, postać bardziej aktywna i przeświadczona o potrzebie głośnego wypowiedzenia prawdy o sobie, o nich, o zmieniającym się świecie. Jednocześnie Maria okazuje się osobą, która zna dobrze swoją towarzyszkę i wie, że w postępowaniu względem Konopnickiej powinna unikać wywierania jakiegokolwiek przymusu. "W rzeczywistości czekasz na zmiany, ale nic się nie dzieje i kiedy nie możesz już dłużej wytrzymać, sama się zamieniasz w sfrustrowaną marzycielkę, gotową uciec w tyfus wojenny od tych pokątnych i upokarzających sytuacji" (20) – zauważa Dulębianka. A gdy Konopnicka stwierdzi: "Ciężko mi stać się spektakularną, zaangażowaną neofitką" (20), Maria dopowie: "Powoli, delikatnie, małymi kroczkami" (20). W pewnym momencie argumenty podnoszone w czasie rozmowy zmienią się jednak w oskarżenia pod adresem Konopnickiej, która nigdy – ani w swojej twórczości, ani w życiu prywatnym – nie zdradziła się z zażyłości względem Dulębianki. "Wymyślałaś literackich bohaterów, a z tej obok siebie wojowniczki nie wyciągnęłaś wniosków nawet na nowele" (22) – zauważy Mabel, a Helena dopowie:

> A wiemy, że od bycia pożądaną jesteś uzależniona bardziej niż od sławy, pognałaś za szczerym, oddanym uczuciem tej młodej kobiety, żeby się za pomocą jej miłości dotlenić.

> Pod jej pędzlem odżyłaś, przestałaś nagle być stara, wróciłaś na salony w ramiona żywiołu, bez którego nie napisałabyś nawet linijki. Uciekłaś czasowi, ale twoje pisarstwo nie uciekło. Zestarzało się i zdycha, i gdyby nie epizod biograficzny w postaci feministycznej aktywności, nikomu by się nie chciało cię restaurować. (22)

Tylko Dulębianka stanie w obronie ukochanej: "Lepiej oddajcie nas do opracowania specjalistom, będzie to mniej przykre" (22). Wydaje się, że Maria rozumie i akceptuje sposób myślenia Konopnickiej, bo "Ona mnie kocha impresją, mglistym obrazem górskiej wędrówki, niekończącą się podróżą, ręką wsuniętą w moje kieszenie w wagonie, głową na moich kolanach" (22). Kobiety różni jednak umiejętność ujawniania i nazywania uczuć. Dulębianka wyzna je wprost:

> Ale na pierwszym miejscu zawsze i wszędzie było dobro i piękno tej jednej kobiety. Im była starsza, tym bardziej jej chciałam, codziennie, bez wzlotów, bez tragedii. Kiedy trzymałam jej umierające, bardzo ciężkie od nadmiaru wody ciało, napuchniętą twarz, która nagle zaczęła jakby pękać, czułam olbrzymią wdzięczność za każdy pojedynczy dzień. (23)

Konopnicka potrafi jedynie dodać: "Byłaś mi potrzebna, żeby mnie rozkruszyć" (22). I taki właśnie proces emocjonalnego "kruszenia" obserwujemy w poszczególnych scenach biodramatu Janiczak. Kolejni adwersarze toczącej się rozmowy coraz silniej naciskają bohaterkę, by zrozumiała potrzebę wewnętrznej przemiany i ujawnienia się. Argumentem, którego postać dramatu chętnie używa w swojej obronie, są okoliczności i ograniczenia życia społecznego oraz rodzinnego drugiej połowy XIX wieku. Konopnicka zauważy: "Kiedy chcesz robić ze swoim życiem to, na co naprawdę masz ochotę, od razu wmawiają ci, że potrzebujesz kuracji, terapii, solidnej dawki psychoanalizy, która ma ci wyjaśnić, co się z czego bierze" (25). Jednakże seria rozmów doprowadza bohaterkę do w pełni świadomego, podszytego silnym kontekstem erotycznym, wyznania, które Konopnicka wypowiada jako "kobieta, kochanka kobiety, z wyboru kobiety, pisarka, podróżniczka, twoja pensjonarska ladacznica" (26):

> Bez ciebie byłam dla siebie przedmiotem, jak wszystko inne na zewnątrz, zjawiska, materiały, inspiracje, tworzywa. Ty kochasz mnie dotkliwie, w skupieniu. Już nie potrzebuję wyretuszowanych portretów, wystarczy długi, uporczywy, intensywny i mokry autoportret z kochanką. (26)

Zaraz potem, "oddając się teraźniejszości", Konopnicka wypowiada queerowy manifest i dodatkowo zgadza się, by zostać współpatronką ustawy o związkach

partnerskich, zaproponowanej przez Grzegorza Gaudena[13]. W tym momencie fikcja tekstu dramatycznego styka się z polską rzeczywistością AD 2012. Ustawę rozpoczyna preambuła, którą wypowiada Dulębianka:

> Maria Konopnicka i Maria Dulębianka przeżyły nierozłącznie ponad dwadzieścia lat. Mieszkały razem, podróżowały po świecie, walczyły o Polskę i sprawiedliwość. Poświęciły temu życie – Maria Dulębianka dosłownie. Polska ich marzeń miała być krajem ludzi wolnych, pracujących dla Ojczyzny, żyjących zgodnie ze swoimi wyborami osobistymi i uczuciami. Spłacając dług kilku pokoleń Polaków wobec Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki i spełniając marzenia obu kobiet, Sejm RP uchwala ustawę o związkach partnerskich. (27)

"Obszary odmienności", używając określenia Izabeli Filipak[14], zostają nazwane przez Konopnicką wprost. Postaci dramatu pomaga w tym świadomość zmieniającej się rzeczywistości:

> Mogłabym zapomnieć, jak się zapomina z wiekiem, kim się było i kim się chciało być, imiona przyjaciół, partnerów, dzieci, zwierząt domowych. Mogłabym te dwadzieścia lat zostawić wyszeptane na marginesach, pomazane tłustymi paluchami córek, zostawić w workach oznakowanych jako śmieci. Mogłabym nawet wybaczyć, że zanim się jeszcze w grobie dobrze nie rozłożyłam, mimo moich błagań, wyrzuciły z dworku ofiarowanego mi przez naród jedyną bliską mi osobę, z którą przeżyłam najpiękniejszy rozkwit mego życia. Sądziłam, że to, że nas w jednej mogile pochowano, jest oczywistym dla wszystkich symbolem naszej zażyłości i że nie będę musiała nikomu nic więcej wyjaśniać. Jednak po kilku latach Marię zabrano, w śmierdzącym worku jutowym, po cichu przeniesiono do Orląt Lwowskich i pochowano bez wyrazu, w szeregowej mogiłce, mój zaś ostentacyjny pomnik pokryły flagi i orły. Sto lat temu nie miałam narzędzi, żeby nas scalić i ocalić, dziś też się boję i nie jestem pewna ani siebie, ani tego, co się ze mną stało. (5)

---

13. Grzegorz Gauden – publicysta, były naczelny *Rzeczpospolitej*, autor tekstu preambuły dla ustawy o związkach partnerskich opublikowanej w 2012 roku w *Gazecie Wyborczej*, ustawy potocznie nazwanej Ustawą Konopnickiej-Dulębianki.

14. Odwołuję się do tytułu biografii Marii Komornickiej / Piotra Odmieńca Własta autorstwa Izabeli Filipiak. Zob. Izabela Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2006). Na marginesie rozważań warto zauważyć, że postać Komornickiej/Własta stała się pierwowzorem innego queerowego biodramatu. Zob. Bartosz Frąckowiak, Weronika Szczawińska, "Komornicka. Biografia pozorna", w: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. Joanna Krakowska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015), 207–230. Prapremiera sztuki miała miejsce w 2012 roku na Scenie Prapremier InVitro w Lublinie. Spektakl zrealizowano we współpracy z Teatrem Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy (dramaturgia – Weronika Szczawińska, reżyseria – Bartosz Frąckowiak, wykonanie – Anita Sokołowska).

Proces wyparcia i ucieczki przed prawdą o relacji Konopnickiej i Dulębianki przybiera w dramacie Janiczak dwa warianty – jeden to podróż mentalna i dochodzenie do prawdy o ich związku, a zarazem potrzebie wypowiedzenia jej wprost, drugi to podróż konkretna, odbywana po różnych miejscach i przestrzeniach, a zarazem momentach wspólnego życia. W każdy z wariantów wpisana zostaje autorska strategia rekonceptualizacji tradycyjnego rozumienia tej relacji. Z ustaleń biograficznych wiemy, że kobiety razem podróżowały i pomieszkiwały w różnych miastach: Monachium, Zurychu, Dreźnie, Wiedniu, Florencji, Paryżu. Ze względu na pogarszający się stan zdrowia Konopnickiej zimowe miesiące spędzały w cieplejszym klimacie, we Włoszech lub w Abacji (Opatija) na wybrzeżu chorwackim. Z biegiem czasu coraz częściej jeździły do uzdrowisk. Pisarce dokuczały nawracające infekcje gardła, a później serce. Każda zmiana miejsca pobytu była kompromisem między życiem znanej pisarki a potrzebami malarki. Co kilka, kilkanaście miesięcy partnerki na nowo poszukiwały odpowiedniego lokum: cichego dla Konopnickiej, jasnego dla Dulębianki. Co znamienne, na swoje podróże i miejsca pobytu wybierały ośrodki zagraniczne, świadomie unikając przestrzeni polskich miast czy uzdrowisk. Duże miasta zapewniały poczucie bezpieczeństwa i nierozpoznawalność, tak ważną w przypadku Konopnickiej. W 1899 roku pojechały na zjazd rodzinny do Arkadii, nieopodal Nieborowa, w którym syn Konopnickiej Jan dzierżawił majątek. W bezpiecznym i prywatnym towarzystwie rodziny Pietrek jeździł konno, polował na kuropatwy i zające. W pewnym momencie na swój wspólny dom kobiety wybrały Żarnowiec, miejsce położone z dala od wielkomiejskiego zgiełku i zainteresowania szerokiej publiczności. Tam też, "z dala od hałasu" (6) i wścibskich komentarzy, w których "każdy patrzy na ręce i wyobraża sobie, co nimi robisz w intymności" (7), realizowały swoje pasje[15].

W dramacie Janiczak osobna, a od pewnego momentu wspólna biografia obu postaci poddawana jest nieustannej rewizji. Jako życiowy "interes" potraktowane zostanie małżeństwo Marii z Jarosławem Konopnickim, które aranżuje ojciec młodej dziewczyny, a kolejne ciąże i dzieci – jako proces "inseminacji". "Przywykłam, że się mną posługiwano" (7) – dopowie Konopnicka. Związek obu Marii początkowo wydaje się spotkaniem osób zupełnie do siebie niepasujących. Dla Konopnickiej będzie to moment przełomowy: "Nauczono mnie się sobą posługiwać w codzienności i w wierszu i między wierszami. Aż się ty pojawiłaś dobitna, wolna jak sokół" (7), dla Dulębianki – etap, który w ostateczności doprowadzi do ujawnienia prawdy o ich związku:

15. Okoliczności nabycia dworku i wspólnego życia w Żarnowcu przybliża zachowana korespondencja. Zob. Stanisław Fita, "Nieznane listy Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki do Stefanii Wekslerowej. 1908–1910", *Pamiętnik Literacki* 91, nr 2 (2000), 181–187.

> W wieku lat dwudziestu ośmiu rzuciłam malarstwo i stałam się pomocną dłonią matrony Marii Konopnickiej, "która była akurat w okresie menopauzalnym, a że nie było kuracji zastępczych, więc wiadomo dla Marii był to koniec przygód". Potrzebowała stałej opieki, towarzystwa w jesieni życia. Ich relacja to klasyczny układ mistrz i oddana uczennica. Takie chcesz po sobie świadectwo zostawić? (7)

Przytoczony fragment zdradza też formę językową sztuki Janiczak, w której dominują zmetaforyzowane solilokwia, będące scenicznym zapisem toczącego się dialogu, a tak naprawdę rozmowy z samym sobą, w postaci mniej lub bardziej rozbudowanego monologu niewypowiedzianych wcześniej refleksji, których celem staje się ujawnienie prawdy o związku obu Marii. Co charakterystyczne, konkretne zdarzenia z poszczególnych etapów ich życia pojawiają się w utworze na zasadzie sugestywnej wzmianki, nigdy wprost i bez rozbudowanego opisu. Konieczne staje się więc zderzenie dramaturgicznych wzmianek z biografią Konopnickiej i Dulębianki, zderzenie fikcji tekstu z prawdą życia.

*

Utwór Jolanty Janiczak można rozpatrywać w kontekście "dramatów kobiecych historii", jak określiła jeden z typów najnowszej literatury dramaturgicznej Monika Żółkoś[16]. Popularne herstorie odwołują się do postaci znanych lub zapomnianych, kontrowersyjnych lub zwyczajnych kobiet, dramatyzując i teatralizując ich biografie wedle określonych strategii[17]. Aktualność zjawiska wynika zapewne z potrzeby zmian zachodzących w postrzeganiu i definiowaniu kobiecości oraz męskości. Jak zauważa Jolanta Brach-Czaina:

> Trwa proces wydobywania się kobiet z kulturowej nieświadomości. Do bardzo ważnych czynników postępującej w świecie przemiany należy przełamywanie wielkiego milczenia o kobietach, o czym pisała Mary Daly. Dziś odsłania się coraz więcej kobiecych kart historii kultury, dawniej unieważnianych i niszczonych. Nawet jeśli jesteśmy przekonani, że takie praktyki należą do przeszłości, pozostaje konieczność pracy nad rekonstrukcją

16. Zob. Monika Żółkoś, "Dramaty kobiecych historii", *Dialog*, 7/8 (2016), 41–49.

17. Do utworów tych można zaliczyć: Artur Pałyga, *W promieniach* (Maria Skłodowska-Curie), Julia Holewińska, *Krzywicka/krew*, Radosław Paczocha, *Ćma* (Stanisława Przybyszewska), Jan Czapliński, *Zapolska Superstar* (Gabriela Zapolska). Zastosowane w przywołanych dramatach strategie autorskie opierają się najczęściej na dekonstrukcji znanych faktów biograficznych. Proces ten prowadzi do ukazania "innej", napisanej na nowo biografii lub też, jak zaproponował Piotr Dobrowolski, "całego życia" przywoływanych postaci. Zob. Piotr Dobrowolski, *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej* (Poznań: Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne" 2019), 249–250.

dziejów, by dać oparcie działaniom kobiet dążących do stworzenia mocnych podstaw kobiecej kultury, która stanowiłaby przeciwwagę dla dotychczasowej kultury męskiej i umożliwiała powstanie zrównoważonej całości[18].

"Bajka dla dorosłych" *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* to jednak coś znacznie więcej niż kolejny dramat herstorycznyz biografią w tle[19]. Metabiografia queerowej pary, której podporządkowana jest heterogeniczna struktura tekstu, powoduje, że zastosowana w tym przypadku strategia dekonstrukcji faktów z biografii Konopnickiej (sierotki Marysi) i Dulębianki (Pietrka), przy zakładanej referencjalności dramatu[20], staje się czynnikiem spójności utworu, zaś obie fikcyjne postaci – przedmiotem i zarazem podmiotem procesu dramaturgicznej reprezentacji. Zabieg ten prowadzi do rekonceptualizacji dramaturgicznej opowieści o nieheteronormatywnej relacji Konopnicka – Dulębianka, pozwalając obu bohaterkom "napisać siebie" na nowo, jak zaproponowała Hélène Cixous, lub wypowiedzieć się "jako kobiety", używając sformułowania Luce Irigaray[21]. Utwór jest ciekawy również dlatego, że przybiera postać dialogu pozornego, toczącego się w formie kolejnych solilokwiów, a więc monologów głównych bohaterek, pełnych przemyśleń i refleksji, prowadzących do ujawnienia prawdy o nich samych i ich związku. Obserwacje te potwierdzają słowa B. Popczyk-Szczęsnej, która w odniesieniu do spektaklu – z premierą na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu w reżyserii Wiktora Rubina (2018) – zauważyła, że zastosowana przez Janiczak forma dialogu to nie tylko dowód sprawnej techniki kompilacji materiału źródłowego (biografii, listów, wspomnień, sentencji), lecz także językowy "ekwiwalent" przemocy i władzy stereotypowej wizji "kobiecej przyjaźni" czy też "bostońskiego małżeństwa", a tym samym historii queerowego związku Konopnickiej i Dulębianki:

Janiczak niezwykle sprawnie posługuje się techniką kompilacji materiału źródłowego: przekazów historycznych, utworów literackich, sloganów i sentencji. Ekwiwalentem przemocy tkwiącej w samym języku, naznaczającej tożsamość bohaterek tych sztuk, było w spektaklach duetu Janiczak/Rubin aktorskie ciało, poddane regułom tresury w sposób

18. Jolanta Brach-Czaina, "Wprowadzenie", w: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. Jolanta Brach-Czaina (Białystok: Trans Humana, 1997), 7.

19. Kwestią do rozważenia pozostaje autorskie odniesienie do gatunku "bajki dla dorosłych", choć to temat na inną wypowiedź.

20. Używam tego określenia zgodnie z sugestią Ewy Partygi, która pod pojęciem referencjalności dramatu rozumie "efekt realności", czyli relację między "tzw. prawdą dokumentów i tzw. prawdą fikcji". Zob. Ewa Partyga, "Biografia w dramacie", 271.

21. Por. Hélène Cixous, "Śmiech Meduzy", przeł. Anna Nasiłowska, *Teksty Drugie*, 4/5/6 (1993), 147 oraz Luce Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. Sławomir Królak (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010), 19.

podwójny – w świecie fikcji – jako instrument uobecnienia niszczących się wzajemnie postaci, i w świecie realnym – jako przedmiot oglądu, obiekt "władzy spojrzenia" widza. Tym samym spektakle przepełnione wątkami biograficznymi stały się formą oporu artystów wobec stereotypowej wizji przeszłości, w której role przypisane kobietom są przejawem ich kulturowego zniewolenia, niezależnie od miejsca i funkcji pełnionej w strukturze społecznej. To bohaterki uwikłane w okrutny mechanizm walki o władzę i w patriarchalny porządek świata, który w sarkastycznym przekazie teatralnym dotyka i niszczy również mężczyzn. Dlatego też mówiąc o emancypacyjnym i feministycznym potencjale spektakli znanego duetu, nie można zapomnieć o "estetyce jako polityce", charakterystycznej dla działań tych twórców, widzących świat w agonicznej konfrontacji ludzkich postaw i zachowań[22].

W analizowanym utworze opozycja queerowa seksualność i wielkomiejska przestrzeń a nieheteronormatywna ruralność nie wysuwa się na pierwszy plan, choć należy pamiętać, że w prawdziwym życiu "sierotka Marysia" i jej Pietrek dobrze radziły sobie z ukrywaniem łączących je relacji. Chętnie wyjeżdżały za granicę, do dużych miast (Paryż, Monachium, Wiedeń, Zurych, Florencja, Rzym) i uzdrowisk, by zwiedzać, odpoczywać, podleczyć zdrowie schorowanej Konopnickiej. Wyjeżdżały również dlatego, by uciec od niewygodnych pytań, skojarzeń czy komentarzy. Wielkomiejskie wyobcowanie, wynikające po części z konieczności ukrywania prawdy o związku, potwierdzają wrażenia Konopnickiej z pobytu w Warszawie w 1906 roku zanotowane w liście do Elizy Orzeszkowej:

Zajęcia też różnorakiego była moc – a wszystko gorzkie, a wszystko przesmutne, za małym jakimś wyjątkiem dalekiej pociechy, jej nadziei raczej. Źle się tu dzieje, Elizo! Takiego rozłamania, rozczątkowania myśli, woli nie znałam dotychczas. Zagryzamy się w zamknięciu naszym zamiast drzwi wyważyć wspólnie. Człowieka chwili tej brak. Brak wodza – ducha. Wyjeżdżam znękana po prostu[23].

Schronieniem dla ich prywatności staje się niewielki Żarnowiec, w którym partnerki mieszkają przez siedem kolejnych lat. Konopnicka głównie tworzy, Dulębianka powraca do malowania i coraz bardziej angażuje się w sprawy ruchu emancypacyjnego. Jak wynika z zachowanej korespondencji, ich wspólna codzienność wyglądała zwyczajnie:

22. Beata Popczyk-Szczęsna, "Bioteatr", *Teatr* 5 (2020), https://teatr-pismo.pl/7716-bioteatr/ (2.08.2023).

23. *Maria Konopnicka. Korespondencja*, t. 2, *Konopnicka – Orzeszkowa. 1879–1910*, red. Edmund Jankowski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972), 147.

> O 4 przychodzi Dulębianka, jemy obiad, sprzątam, idziemy się przejść, wracamy, zapalam świecę i ceruję lub szyję, a ona mi czyta. Około 9 robię dla niej kawę, którą zabiera ze sobą we flaszce na rano, pakuję jej dwie bułki i jakąś pozostałość z obiadu, po czym idzie do siebie, a ja znów wyciągam derkę i jaśka ku spaniu[24].

W listach do dzieci i Orzeszkowej autorka *Roty* używała zawsze liczby mnogiej, pisząc: mamy, postanowiłyśmy, zwiedzałyśmy, wyjeżdżamy, przesyłamy, dziękujemy, pozdrawiamy, ściskamy. Zanotowała też: "Opatrznością moją jest Dulębianka, która wszystko zarzuciła i czuwa nade mną – i za mnie po domu się krząta. Sypia też na sofce w moim pokoju i na każdy mój ruch – zaraz jest na nogach. Pamiętajcie jej to, dzieci drogie!"[25] oraz "Jest mi zawsze bardzo kochana i o mnie bardzo zawsze zahaczona sercem"[26]. W analizowanym utworze to dopiero przestrzeń ruralna, bezpieczna i oswojona, staje się miejscem ujawnienia prawdy i wypowiedzenia queerowego manifestu przez Konopnicką. W tym też miejscu dramat kobiecych historii staje się miejscem queerowego biodramatu. Ruralność w rozumieniu "niemiejskość" w dramacie Janiczak zostaje niejako zastąpiona przez proces subwersji, który, jak się wydaje, wiąże się z autorską strategią rekonceptualizacji dramaturgicznej opowieści o "innej" Konopnickiej i "innej" Dulębiance. Jako przykład dramatu herstorycznego, utwór staje się próbą napisania na nowo "całego życia" obu bohaterek.

Na koniec rozważań warto wskazać cechy biodramatu, które decydują o jego atrakcyjności i przyczyniają się do zainteresowania na nowo biografiami pozornie znanych osób. Małgorzata Sugiera zwraca uwagę na proces "udatnego zmyślenia", który sprawia, że "biografia uzyskuje zdolność odsyłania czytelników do wspólnego im świata. A co za tym idzie, to udatne zmyślenie również sprawia, że przekazywane przez biografa informacje zyskują dla nas rangi faktów"[27]. Podobne stanowisko zajmuje Ewa Partyga, wskazując na tzw. efekt realności oraz podjęcie przez autora szczególnego rodzaju gry z odbiorcą, które obserwujemy w dramatach odwołujących się do faktów biograficznych poddawanych procesowi dekonstruowania[28]. Zjawiska te prowadzą do ukształtowania szczególnego rodzaju tekstu dramatycznego, w którym zasada reprezentacji opiera się na zderzeniu struktury zbudowanej z licznych odwołań biograficznych z techniką dialogu

24. Maria Konopnicka, *Listy do synów i córek*, opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła Lena Magnone (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2010), 463.

25. Maria Konopnicka, *Listy do synów i córek*, 888.

26. *Maria Konopnicka. Korespondencja*, t. 2, *Konopnicka – Orzeszkowa*, 136.

27. Małgorzata Sugiera, "Zgoda co do faktów – pakt biograficzny", w: *Nowe historie 02. Wymowa faktów*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011), 188.

28. Ewa Partyga, "Biografia w dramacie", 271–272.

opartego na solilokwiach, oddających głos postaciom, których biografia jest przywoływana. W efekcie powstają heterogeniczne i udramatyzowane biografie, bliskie technice storytellingu, z licznymi sygnałami autotematyczności. Klucz biograficzny i występujące w dramacie Jolanty Janiczak sygnały autotematyzmu pozwalają zarazem na demaskowanie mechanizmów związanych z zacieraniem bądź wypieraniem prawdy o "całym życiu" Konopnickiej i Dulębianki. Niewypowiedziane wcześniej "obszary odmienności" stają się tym samym elementem queerowego biodramatu.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, Dorota Buchwald, red. *Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2006.

Adamiecka-Sitek, Agata, Dorota Buchwald, red. *Koniec męskości? Konstrukcje męskiej tożsamości w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011.

Brach-Czaina, Jolanta. "Wprowadzenie". W: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. Jolanta Brach-Czaina, 7–9. Białystok: Trans Humana, 1997.

Burzyńska, Anna, Michał Paweł Markowski. *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.

Cixous, Hélène. "Śmiech Meduzy", przeł. Anna Nasiłowska. *Teksty Drugie*, 4/5/6 (1993), 147–166.

Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer. Wstęp, wybór i oprac. Alessandro Amenta, Tomasz Kaliściak, Błażej Warkocki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021.

Dobrowolski, Piotr. *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne", 2019.

Dzimira-Zarzycka, Karolina. *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki*. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2022.

Filipiak, Izabela. *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2006.

Fita, Stanisław. "Nieznane listy Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki do Stefanii Wekslerowej. 1908–1910". *Pamiętnik Literacki* 91, nr 2 (2000), 181–187.

Górnicka-Boratyńska, Aneta. *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2018.

Irigaray, Luce. *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. Sławomir Królak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

Janiczak, Jolanta. "O mężnym Pietrku i sierotce Marysi". *Dialog* 750, nr 5 (2019), 5–27.

Jankowski, Edmund, red. *Maria Konopnicka. Korespondencja*, t. 2, *Konopnicka – Orzeszkowa. 1879–1910*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.

Kasprzyk, Oliwia. "Współczesny teatr biograficzny: przyczynek do problematyki". *Studia Teatralne Europy Środkowo–Wschodniej* 1 (2020). http://pracownia-teatr-dramat-esw.uw.edu.pl/studia-teatralne-europy-srodkowo-wschodniej-nr-1/ (2.08.2023).

Konopnicka, Maria. *Listy do synów i córek*, opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła Lena Magnone. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, 2010.

Magnone, Lena. *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy.* Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011.

Partyga, Ewa. "Biografia w dramacie. Rekonesans". W: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. Artur Grabowski, Jacek Kopciński, 271–284. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, 2014.

Popczyk-Szczęsna, Beata. "Biogramat – nowa forma dramatyczna czy hybryda gatunkowa?". W: *Gatunki dramatyczne: rekonfiguracje*, red. Ewa Wąchocka, 59–80. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020.

Popczyk-Szczęsna, Beata. "Bioteatr". *Teatr* 5 (2020). https://teatr-pismo.pl/7716-bioteatr/ (2.08.2023).

"Queer studies". W: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i inni, 461–464. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.

Sikorska-Krystek, Aleksandra. "O Marii Konopnickiej w korespondencji Marii Dulębianki z różnymi osobami". *Ruch Literacki* 63, nr 4 (2022), 639–660.

Sugiera, Małgorzata. "Zgoda co do faktów – pakt biograficzny". W: *Nowe historie 02. Wymowa faktów*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, 185–192. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011.

Szypowska, Maria. *Konopnicka jakiej nie znamy.* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.

Świetlik, Katarzyna, Paweł Woś. "'Gdzie kilka kobiet weźmie się za sprawę…', czyli emancypacja na przykładzie Marii Dulębianki". W: *Ruchy kobiece na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. Stan badań i perspektywy*, red. Małgorzata Dajnowicz, Adam Miodowski, 107–129. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2020.

Tokarczuk, Olga. "Czuły narrator". W: *Czuły narrator*, 261–289. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.

Tomasik, Krzysztof. *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Żółkoś, Monika. "Dramaty kobiecych historii". *Dialog*, 7/8 (2016), 41–49.

Magdalena Stoch
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
https://orcid.org/0000-0002-4973-1600

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.16317

Trauma, queerowanie tożsamości i naturalistyczny obraz wsi w debiutanckiej powieści M.L. Rijnevelda *Niepokój przychodzi o zmierzchu*

Trauma, Queering Identity and the Naturalistic Representation of the Countryside in M. L. Rijneveld's First Novel *The Discomfort of Evening*

Abstract: The author attempts to reflect on the representation of rural areas and non-normative teenage biographies in M. L. Rijneveld's debut novel *Discomfort of Evening* (2021). Using analytical categories derived from research on childhood, trauma, rurality, gender and sexuality, the author shows how the metro- and heteronormativity, and the experience of trauma affect the condition of literary characters and their ability to resist violence.

Keywords: Rijneveld, trauma, queer rurality

> *Dziecko dla pełnego i harmonijnego rozwoju swojej osobowości, powinno wychowywać się w środowisku rodzinnym, w atmosferze szczęścia, miłości i zrozumienia.*
>
> *Konwencja o Prawach Dziecka*, 1989

Powieść *Niepokój przychodzi o zmierzchu* Marieke Lucasa Rijnevelda ukazała się w Holandii w roku 2018. Dwa lata później została nagrodzona International Booker Prize. W roku 2021, dzięki Jerzemu Kochowi, doczekała się tłumaczenia na język polski. Rijneveld (używający pierwotnie zaimków żeńskich, obecnie męskich) to pisarz holenderski, urodzony w 1991 roku, w rodzinie należącej do Holenderskiego Kościoła Reformowanego. W 1994 roku rodzinę spotkała tragiczna strata – śmierć dwunastoletniego dziecka. Wydarzenie to, podobnie jak życie na wsi, we wspólnocie osób wyznających konserwatywny odłam kalwinizmu, odcisnęły piętno na twórczości Rijnevelda i stanowią oś fabularną jego debiutanckiej powieści. Warto przy tym dodać, że mamy tu do czynienia nie

tylko z zapisem osobistego doświadczenia, lecz także z najwyższej jakości fikcją literacką, łączącą walory powieści realistycznej (momentami wręcz naturalistycznej) z poetycką wyobraźnią.

W niniejszym artykule podejmuję próbę refleksji nad reprezentacją obszarów wiejskich i nienormatywnych, nastoletnich biografii w debiutanckiej powieści Rijnevelda. W warstwie teoretycznej odwołuję się do badań nad kategorią dzieciństwa, traumy, wiejskości, a także płci i seksualności, aby odpowiedzieć na pytania:

(1) Czy wieś jest konceptualizowana jako przestrzeń sielanki i idylli, czy też przedstawia się ją jako miejsce wrogie, brutalne, zagrażające rozwojowi dziecka?

(2) Jakie są konsekwencje odmowy realizacji normatywnego genderu w małych, wiejskich wspólnotach?

(3) Jak doświadczenie traumy wpływa na okres dojrzewania i codzienne funkcjonowanie małej, wiejskiej wspólnoty?

Pytania te, podobnie jak sama powieść holenderskiego pisarza, wydają mi się godne uwagi ze względu na lukę w literackich reprezentacjach życia nienormatywnej młodzieży poza dużymi ośrodkami miejskimi. Pomimo coraz liczniejszych prac anglojęzycznych, wpisujących się w ramy tzw. zwrotu wiejskiego w badaniach queer[1], w Polsce badania and życiem i reprezentacją osób nieheteronormatywnych na terenach wiejskich nadal pozostają obszarem stosunkowo słabo rozpoznanym i rzadko eksploatowanym. Mimo przełomowej roli, jaką odegrały projekty Fundacji Przestrzeń Kobiet[2], badacze i badaczki spod znaku *cultural* i *literary studies* koncentrują się na obszarach i kulturach miejskich, nie dostrzegając poza nimi istotnego potencjału emancypacyjnego. I chociaż przedmiotem analizy w niniejszym artykule jest powieść pisarza holenderskiego, jej analiza i interpretacja może nas przybliżyć do lepszego zrozumienia triady: dziecko – wieś – queer oraz jej intersekcjonalnych implikacji, również w odniesieniu do polskiego kontekstu kulturowego i społecznego.

1. Zob.: Kathryn M. Weston, "Get Thee to a Big City: Sexual Imaginary and the Great Gay Migration", *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 2, no. 3 (1995), 253–277; Richard Phillips, Diane Watt, David Shuttleton, *De-Centring Sexualities. Politics and Representations beyond the Metropolis* (London: Routlegde, Taylor & Francis, 2000); Mary L. Gray, Colin R. Johnson, Brian J. Gilley (red.), *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies* (New York: New York University Press, 2016); Rogers A. Baker, *Trans Men in the South: Becoming Men* (Lanham, MD: Lexington Books, 2020).

2. Justyna Struzik (red.), *O wsi bez uprzedzeń. Raport* (Kraków: Fundacja Przestrzeń Kobiet, 2016); Justyna Struzik (red.), *Spoza centrum widać więcej. Przeciwdziałanie dyskryminacji krzyżowej ze względu na płeć, orientację seksualną i miejsce zamieszkania. Raport z badań* (Kraków: Fundacja Przestrzeń Kobiet, 2015).

Przerywam Belle jej wywód o smutku. Ona zna życie jak turyści wieś: potrafią tylko znaleźć mroczne zaułki i miejsca, gdzie obcym wstęp wzbroniony[3].

Powieść można pokrótce streścić, przytaczając kluczowe momenty fabuły: utonięcie najstarszego dziecka, rozpad więzi rodzinnych w wyniku zmagania się z żałobą i traumą, epidemia pryszczycy dziesiątkująca inwentarz, narastająca przemoc seksualna i międzygatunkowa. Akcja rozgrywa się w małej, wiejskiej społeczności przynależącej do Holenderskiego Kościoła Reformowanego. Formalnie mamy rok dwutysięczny. Narratorką i główną bohaterką jest dziesięcioletnia dziewczynka, która w dniu tragicznej śmierci starszego brata Matthiesa ubiera kurtkę budrysówkę i odmawia jej ściągnięcia, niezależnie od okoliczności (stąd przezwisko "Jas", po niderlandzku znaczące "kurtka", a w języku polskim przetłumaczone jako "Budrysówka").

Powieść Rijnevelda jest zorganizowana wokół motywu traumy, definiowanej w literaturze przedmiotu jako uraz psychiczny, z definicji nie do zniesienia i nie do zaakceptowania, wywołujący trwałą zmianę w funkcjonowaniu człowieka[4]. Pierwotnie termin ten odnosił się do urazu zadanego ciału (greckie *trauma*, czyli "rana"), ale po pierwszej wojnie światowej, między innymi za sprawą Sigmunda Freuda, zyskał on szersze znaczenie: odnosi się do sytuacji, w których dochodzimy do granic naszego rozumienia, wiedzy, pamięci, przetwarzania wspomnień i zdolności reagowania na to, co nam się przydarzyło lub przydarza. Niemożliwość uwolnienia się od przeszłości potęguje stany lękowe i wpływa na zdolności adaptacyjne człowieka[5]. Osoba przeżywająca traumę, jak przekonują współcześni jej badacze, chociażby Bessel A. Van der Kolk i Onno Van der Hart, jest uwięziona w sytuacji, której nie potrafi zrozumieć i opowiedzieć poprzez

3. Marieke Lukas Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, przeł. Jerzy Koch (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021), 263.

4. Bessel A. Van der Kolk, *Strach ucieleśniony. Mózg, umysł i ciało w terapii traumy*, przeł. Marta Załoga (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2018); Judith Herman,*Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, przeł. Maria Reimann (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2020).

5. Sigmund Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: PWN, 1975); Sigmund Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. Aleksander Ochocki, Jerzy Prokopiuk, wstęp Aleksander Ochocki, opr. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1994); Sigmund Freud, *Histeria i lęk*, przeł. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001).

nadanie jej struktury narracyjnej. Trudność w zrozumieniu źródła własnego przerażenia rodzi problem z asymilacją kolejnych doświadczeń[6]. Wielu autorów i wiele autorek zajmujących się reakcjami na traumę zaobserwowało, że poczucie bezradności oraz paraliż fizyczny lub emocjonalny mają fundamentalne znaczenie dla uznania doświadczenia za traumatyczne[7].

Jednym z takich traumatycznych wydarzeń w świecie przedstawionym powieści Rijnevelda była śmierć jednego z dzieci. Naruszyła ona relacje międzyludzkie i społeczne, podważyła religijny system przekonań, odebrała wiarę w boski porządek. Śmierć, która przerywa święta Bożego Narodzenia, w sposób szczególny ingeruje w rytm czasu i przestrzeń holenderskiej wsi, stanowiąc wyrwę, ranę, za sprawą której do świata przełomu XX i XXI wieku wdziera się przeszłość. Surowe zasady protestanckiego życia wydają się bowiem pochodzić z czasów zamierzchłych i zyskiwać nowy wymiar oraz siłę oddziaływania pod wpływem tragicznych zdarzeń. Osoby w traumie czują i zachowują się, jakby ich system nerwowy utracił związek z teraźniejszością[8].

Zapewne dlatego Budrysówka – po lekcji historii dotyczącej drugiej wojny światowej – zaczyna wierzyć, że Żydzi uciekający przed Holokaustem ukrywają się nadal w piwnicy jej domu. W warstwie symbolicznej stają się oni figurą niewypowiedzianej traumy i mroku, towarzyszącego codziennemu funkcjonowaniu rodziny. Warto w tym miejscu dodać, że Sigmund Freud w pracy *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna* porównał historię Żydów właśnie ze strukturą traumy[9]. Jeśli zatem przyjmiemy, że piwnica (a więc to, co ukryte pod podłogą, pod "powierzchnią") symbolizuje nieświadomość (zgodnie z logiką warstwowego modelu umysłu), to stanowi ona miejsce, w którym skrywa się naładowana afektywnie pamięć tragicznego zdarzenia. W ten sposób otrzymamy

6. Bessel A. Van der Kolk, Onno Van der Hart, "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma", w: *Trauma : Explorations in Memory*, red. Cathy Caruth (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2015), 158–182.

7. Steven F. Maier, Martin E. Seligman, "Learned Helplessness: Theory and Evidence", *Journal of Experimental Psychology: General* 105, nr 1 (1976), 3–46. Warto w tym miejscu nadmienić, że teksty posługujące się kategorią traumy zazwyczaj wyrastają z psychoanalizy, przy czym – jak przekonywał Benjamin H. Ogden – w przypadku psychoanalitycznej krytyki literackiej oznacza to jedynie obecność elementów myślenia psychoanalitycznego, a nie automatyczne "przeszczepianie" całego słownika wypracowanego w tej dziedzinie i jego adaptowanie do ustalonych *a priori* ram interpretacyjnych (Benjamin H. Ogden, *Między literaturą i psychoanalizą. O traceniu, myśleniu i śnieniu*, przeł. Danuta Golec, Zuzanna Jusińska (Warszawa: Oficyna Ingenium, 2019). W niniejszym tekście korzystam zatem z kategorii "traumy" i niektórych pojęć, takich jak wyparcie czy dysocjacja, ale w ich współczesnym rozumieniu, bliskim perspektywie feministycznej (Laura S. Brown, "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma", w: *Trauma: Explorations in Memory*, red. Cathy Caruth, 100–112).

8. Herman, *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, 53.

9. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*.

wgląd w sposób funkcjonowania bohaterów literackich: to, co trudne i graniczne, zostaje przez nich wyparte. Budrysówka ma dostęp do tego obszaru tylko przez prześladującą ją, symboliczną figurę absolutnej ofiary i traumy uznanej, jaką był Holokaust. Jednocześnie doświadcza czegoś, co moglibyśmy określić mianem dysocjacji – stanu, w którym podmiot nie pamięta traumy, w wyniku czego jego umysł zanurza się w alternatywnym strumieniu świadomości, w którym to, co logiczne, przeplata się z elementami irracjonalnymi[10]. Dlatego też dziewczynka czuje się powiązana – poprzez datę urodzin i towarzyszące jej stany lękowe – z Hitlerem, symbolizującym uniwersalne zło: "Jedyna różnica między nami jest taka, że ja się boję wymiotów i biegunki, a nie Żydów" – wyjaśnia[11]. Hitler ożywa w myślach Budrysówki jako symbol śmierci i przemocy, przeżywanej zarówno w wymiarze historycznym, jak i indywidualnym. Jak przekonywała Cathy Caruth: "wpływ traumatycznego wydarzenia polega właśnie na jego spóźnieniu, na jego odmowie prostego umiejscowienia, na jego uporczywym pojawianiu się poza granicami pojedynczego miejsca i czasu"[12].

Warto w tym miejscu zadać pytanie o konstrukcję świata przedstawionego, w jakim rozgrywają się opisywane zdarzenia. W wywiadzie przeprowadzonym przez Urszulę Chowaniec M.L. Rijneveld przyznaje, że w swojej powieści dążył do ukazania, że "wieś jest trochę innym światem niż miasto. W mieście dużo bardziej dajemy się ponieść współczesności i technologii. A wieś pozostaje w tej kwestii z tyłu. I sam tego doświadczyłem w młodości. Że wieś jest trochę odcięta od normalnego świata. I to chcę ująć w powieści. To właściwie wszechświat sam w sobie"[13]. Mamy tu zatem do czynienia z konwencjonalnym przeciwstawieniem wyznaczającego normy miasta–nienormatywnej wsi. Jack Halberstam określił ten proces terminem "metronormativity", który możemy przetłumaczyć jako metronormatywność (od słowa "metropolia") czy miastonormatywność[14]. Halberstam stosował to pojęcie do opisania tendencji kultury LGBT+ do odrzucania życia na wsi i przenoszenia się do miasta, postrzeganego jako przestrzeń wolna od przemocy, umożliwiająca swobodną ekspresję oraz życie w zgodzie z wyznawanymi wartościami, w przeciwieństwie do przymusu "życia w ukryciu" w małej, wiejskiej społeczności. Skutkowało to na przykład tym, że osoby prowadzące badania w nurcie *queer studies*, przez długi czas pomijały tereny wiejskie jako przestrzeń możliwej ekspresji nieheteronormatywnej. Wiejskiemu queerowi

10. Van der Kolk, Van der Hart, "The Intrusive past", 168.

11. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 67.

12. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, 6 (tłum. własne).

13. Urszula Chowaniec, "Straszliwa natura dzieciństwa. Spotkanie z Marieke Lucas Rijneveld" (KBF: Festiwal Conrada, 2021), https://www.youtube.com/watch?v=3NJ8NSWVkLY (14.11.2023).

14. Jack J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York: New York University Press, 2005).

brakuje wiarygodnej reprezentacji również dlatego, że brak widoczności jest wymagany jako strukturalny element metronormatywności[15]. Ponieważ nasz język i – w konsekwencji – sposób postrzegania świata jest zbudowany z opozycyjnych binaryzmów (np. omawianego tu zestawienia: miasto–wieś), zaprojektowanych z perspektywy członu pierwszego (miasto), człon drugi, podporządkowany (wieś) nie jest wartością i sensem samym w sobie, lecz w powszechnej świadomości stanowi negatyw, odwrotność i zaprzeczenie członu dominującego. To pojęcie – śmietnik, do którego wrzucone zostaje wszystko, co nie mieści się w normie. Dokładnie tak samo działa myślenie o kategoriach hetero- i homoseksualności: pierwsza jest uznawana za "właściwy" i pożądany sposób nawiązywania relacji międzyludzkich, druga za zagrożenie dla porządku społecznego[16].

Jak przekonują Gray, Johnson i Gilley, wiejskość to:

> przede wszystkim nazwa, którą nadajemy złożonemu zbiorowi ludzi, miejsc i pozycji. Pod tym względem "wiejski" nie różni się całkowicie od samego "queer" – terminu, który z pewnością niesie ze sobą zarówno burzliwą, jak i niepokojącą przyszłość, ale który został aktywnie odzyskany przez działaczy i badaczy LGBT począwszy od lat. 90 właśnie dlatego, że jest nieokreślony i niestabilny, a także dlatego, że – szczerze mówiąc – często był używany jako określenie szydercze, które miało zawstydzić nonkonformistów płciowych i seksualnych w podobny sposób, jak określenia takie jak "siano", "redneck" i "hick" "były używane do zawstydzania nieokrzesanych nie-metropolitów"[17].

Zatem chociaż terminy "miejski" i "wiejski" opisują bardzo różne przestrzenie i odnoszą się do spektrum ludzkich doświadczeń, często myślimy o nich tak, jakby były swoim przeciwieństwem, podczas gdy w rzeczywistości tak nie jest[18]. Ze względu na dużą gęstość zaludnienia i specyfikę geograficzną, miasta (w tym kultura miejska) są postrzegane jako charakterystyczne dla całości społeczeństwa. Z kolei skojarzenia, jaki implikuje termin "wiejski", często wydają się niejasne, nieuchwytne, mało konkretne. Wiejskość kojarzona jest również z konserwatywnym patriotyzmem i normatywną seksualnością[19]. W ten sposób pomiędzy tymi

15. Gray, Johnson, Gilley (eds.), *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies*, 13.

16. Zob. Jacek Kochanowski, *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer* (Łodź: Wydawnictwo Wschód-Zachód, 2009), 23–24.

17. Gray, Johnson, Gilley (eds.), *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies*, 8 (tłum. własne).

18. Colin R. Johnson, *Just Queer Folks: Gender and Sexuality in Rural America* (Philadelphia: Temple University Press, 2013), 11.

19. Johnson, *Just Queer Folks: Gender and Sexuality in Rural America*; Gray, Johnson, Gilley (eds.), *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies*.

dwoma pojęciami ustala się hierarchia. W tej opozycji wieś jest w jakimś sensie bardziej queerowa niż miasto, bo wymusza na osobach nieheteronormatywnych tam żyjących milczenie lub wypowiadanie się z pozycji kulturowego i społecznego "marginesu", z pogranicza. Tylko niewielu udaje się wytrwać w wierze, że "spoza centrum widać lepiej"[20].

Odrębnym zagadnieniem – obok binarnego definiowania wsi i miasta – jest, powszechna w kulturze i społeczeństwie zachodnim, sentymentalna nostalgizacja życia na wsi. W badaniu "Rural Areas in The Netherlands" z 2002 roku, Tialda Haartsen, Paulus P.P. Haartsen i Peter Groote poszukiwali odpowiedzi na pytanie o to, jak obszary wiejskie w Holandii są postrzegane i konceptualizowane w świadomości społecznej. Z badania wynika, że wieś kojarzona jest z przestrzenią, rolnictwem, naturą i spokojem. Kluczowym elementem tożsamości wiejskiej jest obecność działalności rolniczej. Starsze osoby tworzyły bardziej idealistyczny obraz wsi, w przeciwieństwie do młodszych pokoleń, podkreślających głównie ekonomiczny wymiar życia poza miastem. W obu grupach niemal wszystkie pozytywne skojarzenia odtwarzały obraz wiejskiej sielanki, a więc życia spokojnego, zdrowego, zgodnego z naturą[21].

Motywy takie są obecne w sposób szczególny w gatunku powieści określanej jako powieść farmerska, zwana też regionalną czy wiejską, rozwijana pod koniec XIX wieku, tożsama z angielską *regional novel*, holenderską *streekroman* (od holenderskiego *streek* – "region"), flamandzką *boerenroman* (od *boeren* – "farmerzy") czy niemiecką *Heimat- i Bauernroman* (powieść pochodzenia, powieść rolnicza[22]). Powieść farmerska dotarła również do Afryki Południowej, gdzie ewoluowała w lokalną odmianę, zwaną *plaasroman*[23]. Wyznacznikiem gatunkowym tego rodzaju tekstów była nostalgia za przeszłością, chęć powrotu do korzeni, na wieś, gdzie można było na nowo odkryć związek z naturą i prostym życiem. Dostrzegamy tu wpływy sentymentalizmu, który postulował powrót do dzikiej, nieucywilizowanej natury, umożliwiającej człowiekowi odzyskanie kontaktu z własnymi emocjami. Powieści te miały ukazywać prymitywne postaci, charakteryzujące się porywczością, surową pobożnością, przywiązaniem do ziemi oraz życiem w zgodzie z rytmem pór roku. Łączyło się to z tendencją do demonizowania miasta oraz przywiązaniem do tradycyjnych norm i zasad[24].

---

20. Struzik, *Spoza centrum widać więcej. Przeciwdziałanie dyskryminacji krzyżowej ze względu na płeć, orientację seksualną i miejsce zamieszkania. Raport z badań*.

21. Tialda Haartsen, Paulus P. P. Huigen, Peter Groote, "Rural Areas in the Netherlands", *Tijdschriftvoor Economische en Sociale Geografie* 94, nr 1 (2003), 129–136.

22. Jerzy Koch, *Wenus Hotentocka i inne rozprawy o literaturze południowoafrykańskiej* (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2008), 203–204.

23. Natalia Schiller, "W pułapce plaas. Postkolonialne reinterpretacje południowoafrykańskiej powieści farmerskiej", *Zagadnienia Rodzajów Literackich* nr 57/113, z. 1 (2014), 43–57.

24. Koch, *Wenus Hotentocka i inne rozprawy o literaturze południowoafrykańskiej*, 204–205.

W powieści Rijnevelda wieś symbolizuje porządek patriarchalny i jej obraz zdecydowanie nie wpisuje się w idylliczne wyobrażenia o beztroskim życiu "na łonie natury". Głównym punktem odniesienia dla nastoletniej Budrysówki jest ojciec, bezustannie cytujący Pismo Święte. To postać przypominająca amerykańskich reformatorów z początków XX wieku, którzy na terenach wiejskich głosili ewangelię higieny moralnej i seksualnej. To usta ojca nadają głos dyskursowi normatywizującemu. Zamiast rozmawiać o emocjach i relacjach, mężczyzna cytuje Biblię, jako znak niepodważalnego autorytetu moralnego. Specyficznie rozumiana wiara sprawia, że w trudnych momentach ludzie zwracają się do Boga, a nie do siebie. Próbując rozmawiać z dorosłymi o nurtujących ją problemach, dziewczynka napotyka barierę milczenia. Ten brak komunikacji wywołuje lawinę katastrof.

Oczywiście nie możemy zakładać, że reprezentowany w powieści rodzaj gorliwej, "staromodnej", purytańskiej religijności jest nieuniknioną konsekwencją życia na wsi, ale nie sposób też pominąć faktu, że taka kreacja, nawiązująca do konwencji powieści farmerskiej, służy określonym celom. Stawiam hipotezę, że intencją autora było wykreowanie takiego świata, który odzwierciedlałby konstrukcję psychiczną bohaterki: "dziwnego", archaicznego, bo sama Budrysówka wydaje się przynależeć do przeszłości, tkwić w klaustrofobicznym uwięzieniu. Farma, na której dorasta Budrysówka, jest przedstawiona jako miejsce braku wpływu i sprawczości: "Tutaj we wsi wszystko tak wychodzi: ludzie przez przypadek się zakochują, przez przypadek kupują nie takie mięso, zapominają przez przypadek książeczki do nabożeństwa, przez przypadek są milczący" – myśli dziewczynka[25]. Wieś jest "głupia, nudna"[26]. Ludzie są lakoniczni, małomówni, stosują komunikację niskokontekstową: "Ojciec spojrzał na mnie z boku. Pokiwał głową. Na wsi różnie kiwano głową. To jedyne, czym można się było odróżnić. Zdążyłam poznać wszystkie kiwnięcia" – czytamy[27]. Tymczasem miasto – tajemnicze miejsce "za wodą", na drugim brzegu – przyciąga bohaterkę jako zapowiedź niezależnego życia, dorosłości, bezpieczeństwa, postępu. I tu mamy do czynienia z ideologicznym konstruktem: bohaterka potrzebuje takiej przestrzeni, która umożliwiłaby jej emancypację, wytwarza więc fantazmat miasta jako przestrzeni nieograniczonej wolności. Ale według ojca wspomniane miejsce to "gnojownik, który odurza i wciąga na samo dno"[28]. Mężczyzna opisuje je jako przestrzeń tabu, zagrażające porządkowi naturalnemu.

W procesie dorastania na farmie od początku towarzyszą Budrysówce zwierzęta. Mleczne krowy zajmują w hierarchii stworzeń miejsce szczególne, zapewniają

25. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 132.
26. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 135.
27. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 21.
28. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 292.

bowiem byt rodzinie, stanowiąc główny temat rozmów sąsiedzkich. Kiedy wybucha epidemia pryszczycy, sąsiadka "przychodzi wybadać, co tam z krowami, a więc i z nami"[29], bo los ludzi i zwierząt jest ze sobą nierozerwalnie związany. Odniesienia do świata fauny obecne są w codziennym języku, stosowanych porównaniach i metaforach. Matka waży "mniej niż półtora cielaka"[30], dziewczynka przewraca się na bok "jak krowa"[31], zgwałcona Belle "ryczy jak ranne zwierzę"[32], ktoś inny "przeżuwa jak krowa"[33]. Budrysówka prosi w pewnym momencie siostrę: "Ja też jestem biednym zwierzęciem. Przytulisz mnie teraz?"[34], ponieważ zwierzęta wydają się obdarowywane przez rodziców większą troską niż ich własne dzieci. Te zaś traktowane są jak część żywego inwentarza, nie przysługuje im żaden szczególny status. Opisując problemy dziewczynki związane z wydalaniem, ojciec komentuje: "Zwierzę z przodu jest zdrowe, a z tyłu chore"[35].

Hierarchiczna zależność dzieci od dorosłych i konserwatywny obraz wsi prowokują pytanie, jak na kartach powieści Rijnevelda kształtują się relację między płciami i jak wpływa to na dorastanie głównej bohaterki?

Dorastanie do patriarchatu

Jak wspominam na początku, narratorką i główną bohaterką jest dziesięcioletnia dziewczynka, nazywana Budrysówką. Nigdy nie poznamy jej prawdziwego imienia, co stanowi ważny trop interpretacyjny: zastąpienie imienia nazwą części garderoby jest pierwszą zapowiedzią postępującego procesu uprzedmiatawiania dziewczynek i kobiet w społeczeństwie patriarchalnym. Kurtka ma chronić bohaterkę przed trudną rzeczywistością dorastania w rodzinie zmagającej się z żałobą[36], a jednocześnie staje się widocznym znakiem inności. Ukrywa to, co w heteronormatywnym porządku społecznym jest widocznym znakiem różnicy płci i zapowiedzią budzącej się seksualności – ciało.

W drugiej połowie XIX wieku sfera płci i seksualności stały się przedmiotem szczególnego zainteresowania instytucji społecznych i nauk medycznych (w tym psychiatrii). Zapoczątkowało to proces instytucjonalizacji heteroseksualności poprzez jej definiowanie jako normy społecznej. Dziś posługujemy się pojęciem "heteronormatywności" na oznaczenie stanu społeczeństwa, w którym instytucje,

29. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 183.
30. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 75.
31. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 111.
32. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 267.
33. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 281.
34. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 269.
35. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 246.
36. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 63.

struktury rozumienia i działania uprzywilejowują heteroseksualność i pewne rodzaje związków, przeciwstawiając je homoseksualności. Powstaje w ten sposób matryca heteroseksualna[37] – represyjna i rezultatywna struktura społeczna, w której normatywna płeć i seksualność (wpisana w binarne, opozycyjne ramy męskości i kobiecości) stabilizuje i podtrzymuje heteroseksualność.

Proces ten znajduje swoją literacką reprezentację na kartach powieści Rijnevelda. "Każdy ma w sobie rodzica"[38] – myśli pewnego dnia Budrysówka, zdając sobie sprawę z nieuchronności dorastania i reprodukowania heteronormatywnego scenariusza. Ta "przymusowa heteroseksualność"[39], to nie tylko kwestia tego, kto z kim sypia, ale głęboko zakorzenione założenie, że to, co stanowi podstawę każdego społeczeństwa, to heteroseksualność. Założenie to wydaje się oczywiste dla osób, które dorastają w heteroseksualnej rodzinie, szczególnie w małej, wiejskiej społeczności. Dziewczynki nie widzą innego sposobu na dorośnięcie, tożsame z uwolnieniem się od dysfunkcyjnej rodziny, niż zamążpójście: "My też potrzebujemy wybawcy. Kogoś, kto nas zabierze z tej śmiesznej wsi, od ojca i matki, od Obbego, od nas samych […]. Wybawcami zawsze są mężczyźni" – mówi młodsza siostra Hanna[40]. Poucza ona Budrysówkę, że wygląd stanowi oręż w walce kobiety o niezależność. Dziewczyny i kobiety muszą być jej zdaniem "zawsze słodkie", jak guma do żucia, która nie traci smaku[41].

Dorastając w dusznej atmosferze domu rodzinnego, dziewczynki nie tylko socjalizowane są do roli uległej żony i matki, lecz także stopniowo odkrywają własną seksualność. "Mrówki coraz częściej przesiadują w moim brzuchu i kroczu. Nawet sama mogę je wzbudzać, kiedy wyobrażę sobie, że leżę na Jasiu[42]" – zapisuje w swoim pamiętniku Budrysówka[43]. Matka, która nieoczekiwanie nakrywa dziewczynkę na masturbacji przy użyciu misia, komentuje sytuację słowem: "obrzydliwość"[44], co uwidacznia fakt, że seksualność w małej, religijnej społeczności kojarzona jest przede wszystkim z grzechem, nieczystością. Stanowi temat tabu.

Dzięki temu, że w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku amerykański ruch na rzecz kobiet podjął badania naukowe nad problemem wykorzystania

37. Judith Butler, *Uwikłani w płeć*, przeł. Karolina Krasuska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 97.

38. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 193.

39. Adrienne C. Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 5, nr 4 (1980), 631–660.

40. Rijneveld, *Niepokójprzychodzi o zmierzchu*, 98.

41. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 281.

42. Bohater historyjek opowiadanych przez ojca.

43. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 64.

44. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 69.

seksualnego, dzisiaj lepiej rozumiemy skutki tego typu zdarzeń w życiu jednostek i społeczeństw. Wykorzystanie seksualne kobiet i dzieci okazało się wszechobecne w naszej kulturze i towarzyszy mu pewien wzorzec reakcji psychologicznej, zwany "syndromem traumy po gwałcie" (*rape trauma syndrome*). Ofiary gwałtu cierpią na bezsenność, nudności, stany lękowe, koszmary senne czy objawy takie jak dysocjacja i odrętwienie[45]. Większość symptomów tego procesu odnajdziemy w fabule powieści. W pewnym momencie orientujemy się bowiem, że granica pomiędzy bezpiecznym poznawaniem i eksplorowaniem własnego ciała przez dziecięce bohaterki a przemocą seksualną ze strony bliskich niebezpiecznie się zaciera.

Mężczyźni coraz bardziej przekraczają granice dorastającej nastolatki. Ojciec aplikuje jej lewatywy z mydła, "przez przypadek" wtyka język do ucha, życząc dobrej nocy. Brat Obbe molestuje siostry, męcząc przy tym zwierzęta. Jak zauważa badaczka traumy, Judith Herman, "wiele osób, które przeżyły krzywdzenie w dzieciństwie, opowiada, że zmuszano je, by były świadkami sadystycznego traktowania zwierząt"[46]. Formą przemocy jest również próba kontrolowania funkcji fizjologicznych dziecka, na przykład poprzez pozbawianie snu czy przymusowe lewatywy[47]. Dzieci doświadczające tego typu działań uczą się rozpoznawać najmniejsze sygnały mogące stanowić zapowiedź trudnych zdarzeń. "Nakładając omlet, matka ani razu mnie nie dotknęła, nawet przez przypadek. Cofam się o krok, jeszcze jeden. Smutek gnieździ się w kręgosłupie, plecy matki są coraz mocniej przygarbione" – zauważa pewnego dnia Budrysówka[48].

Seksualność doświadczana przez dorastające rodzeństwo wymyka się spod kontroli, staje się coraz brutalniejsza. Grupowa scena gwałtu na Belle, dziewczynce z sąsiedztwa, jest wstrząsająca, choć dzieci uczestniczące w wydarzeniu (Budrysówka, Hanna, Obbe) nie ponoszą żadnych konsekwencji. "Nic nie mówimy, ale wiemy, że musimy to powtarzać, dopóki nie zrozumiemy śmierci Matthiesa […]. Wszystko, co wymaga dochowania tajemnicy, jest milcząco akceptowane"[49] – tłumaczy sobie w myślach dziewczynka.

Koncentrując się na próbie zrozumienia przyczyn śmierci najstarszego brata, Budrysówka nie dostrzega prawdziwych przyczyn traumy, która odciska piętno na życiu rodziny. Normatywizowana przemoc seksualna pozostaje niewidoczna, chociaż leży u podłoża zmagań bohaterki z własnym ciałem i psychiką. Jak zauważa Laura Brown, feministyczna badaczka traumy:

45. Herman, *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, 46–47.
46. Herman, *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, 127.
47. Herman, *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, 128.
48. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 76.
49. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 141.

> Wojna i ludobójstwo, będące dziełem mężczyzn i zdominowanej przez nich kultury, są powszechnie uznawanymi traumami; podobnie jak klęski żywiołowe, wypadki samochodowe, tonące łodzie w zamarzniętym oceanie. Ich ofiary prawie zawsze są postrzegane jako niewinne, w przeciwieństwie do osób doświadczających przemocy domowej (w tym seksualnej), obwinianych za to, co im się przydarzyło […]. Analiza feministyczna każde nam także zrozumieć, w jaki sposób ciągła obecność traum i zagrożenie nią w życiu dziewcząt i kobiet wszystkich kolorów skóry, kolorowych mężczyzn w Stanach Zjednoczonych, lesbijek i gejów, osób żyjących w ubóstwie oraz osób z niepełnosprawnością ukształtowało nasze społeczeństwo, raczej jako ciągły hałas w tle niż niezwykłe wydarzenie […]. Większość kobiet w Ameryce Północnej ma dzisiaj świadomość, że mogą zostać zgwałcone w dowolnym momencie i przez każdego […]. W rezultacie wiele kobiet, które nigdy nie zostały zgwałcone, ma objawy traumy związanej z gwałtem, jesteśmy wyczuleni na pewne sygnały, unikamy sytuacji, które naszym zdaniem są wysokiego ryzyka[50].

Tytułowy niepokój, który "przychodzi o zmierzchu", to emocjonalna odpowiedź na przemoc seksualną, której bohaterka – jako dziewczynka, osoba wychowywana na wsi i zmagająca się ze swoją tożsamością – doświadcza ze strony bliskich mężczyzn. Pora układania się do snu, która powinna być pełna spokoju i czułości, staje się momentem wzmożonego napięcia.

Gwałt jest nazywany przez brata "ofiarą". Dziewczynka "godzi się"[51] na udział w czynnościach seksualnych, a nawet współuczestniczy w podobnych aktach przemocy, ponieważ – jak wierzy – "Bóg przecież [też] prosił Abrahama, żeby ofiarował Izaaka, a on koniec końców ofiarował zwierzę, więc i my musimy próbować różnych rzeczy, zanim Bóg zadowoli się naszymi usiłowaniami, by spotkać śmierć, i zostawi nas w spokoju"[52]. Jak tłumaczy Judith Herman, badania nad traumą pozwalają nam lepiej zrozumieć tego typu niejednoznaczne zachowania: "dzieci, którym [po doświadczeniu traumy] udało się zbudować bardziej pozytywną tożsamość, często musiały w tym celu złożyć siebie w ofierze. Dzieci krzywdzone interpretują czasem swoje doświadczenie za pomocą religijnej opowieści o wyższym celu. Żeby zachować poczucie własnej wartości, przypisują sobie rolę świętej istoty składanej w ofierze"[53].

Ta fiksacja na traumatycznym zdarzeniu (śmierć brata, przemoc seksualna) dezintegruje rodzinę i psychikę młodych bohaterów. Dostrzegamy tu zachowanie

50. Brown, "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma", 100 (tłum. własne).

51. Zapisuję te słowa w cudzysłowie, aby dobitnie podkreślić, że w przypadku wykorzystywania seksualnego nie może być mowy o zgodzie konsensualnej (świadomej, dobrowolnej, wyrażonej jasno, w sposób wolny, bez presji i przymusu).

52. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 268.

53. Herman, *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, 136.

typowe dla dzieci, które doświadczyły traumy, polegające na odtwarzaniu jej w drobnych szczegółach podczas zabawy[54]. W przypadku dzieci straumatyzowanych zabawy przybierają jednak formę aktywności uznawanych za "zakazane": zamiast swobody i beztroski pojawia się monotonia i ponurość, a poszczególne czynności są obsesyjnie powtarzane. "Posttraumatyczna zabawa jest tak dosłowna, że kiedy ją zobaczysz, łatwo ci będzie bez wielu podpowiedzi odgadnąć, jakiej traumy doświadczyło dziecko" – pisze Herman[55]. Dzieci chcą zatem nie tylko zrozumieć związek między śmiercią brata a traumą wykorzystania seksualnego, lecz także ponownie poczuć emocje towarzyszące obu zdarzeniom. Powtarzanie jest znakiem traumatycznych symptomów, które powodują przesunięcia, zerwania i przeskoki w czasie; jest też sposobem odzyskiwania pamięci, podobnie jak pisanie pamiętnika wieczorną porą, w okolicznościach przypominających pierwotną, traumatyczną sytuację.

Wydarzenia traumatyczne naruszają ludzkie zdolności przystosowawcze, stawiając człowieka w sytuacji bezradności i przerażenia. Poczucie winy Budrysówki bierze się z tego, że – chcąc ochronić przed śmiercią ukochanego królika – poprosiła w wieczornej modlitwie, czy Bóg nie mógłby "wziąć" jej brata Matthiesa zamiast królika. Niestety tego wieczoru chłopak ginie, co umacnia bohaterkę w poczuciu, że światem rządzą siły nadprzyrodzone. Poczucie winy jest w tej sytuacji jedną z form odzyskania sprawczości i kontroli. "Ja też mam dwie strony, złą i dobrą, bo jestem i Hitlerem, i Żydówką" – tłumaczy swoje zachowanie główna bohaterka[56]. Jak zauważa Judith Herman, "nastoletnie dziewczęta są wyjątkowo wrażliwe na traumatyzujące skutki gwałtu. Doświadczenie przerażenia i bezradności w wieku nastoletnim skutecznie uniemożliwia trzy normalne zadania adaptacyjne tego okresu życia: budowanie tożsamości, stopniowe oddzielanie się od rodziny pochodzenia i eksplorowanie świata społecznego"[57].

Każde dziecko radzi sobie z traumą na swój własny sposób: piętnastoletni Obbe uderza głową o ramę łóżka i staje się coraz bardziej agresywny; ośmioletnia Hanna wciela się w rolę starszej siostry. Budrysówka natomiast somatyzuje lęk, co przejawia się zaburzeniami odżywiania. Wydalanie (podobnie jak wymioty) kojarzy jej się z utratą. W konfrontacji ze śmiercią dziewczynka zaczyna wierzyć, że musi walczyć o zatrzymanie wszystkiego w sobie, nawet przetworzonego jedzenia. Pewnego dnia dziewczynka wbija w swój brzuch pinezkę i ukrywa ten fakt pod warstwą ubrań. Jak podpowiada sam Rijneveld w wywiadzie z Urszulą Chowaniec, pinezka to metafora. W szkole używano jej, by oznaczać kraje, które

54. Herman, *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, 57.
55. Herman, *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, 58.
56. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 287.
57. Herman, *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, 84.

chce się odwiedzić. Pinezka wbita w brzuch to próba dostania się do siebie samej, stania się widoczną i ważną[58]. Zadawanie sobie bólu poprzez samookaleczanie jest też dramatyczną formą odzyskiwania chwilowej kontroli nad emocjami.

Z przebiegu fabuły można wywnioskować, że dorastające dzieci nie mają dostępu do rzetelnej edukacji seksualnej, co sprzyja szerzeniu się nieprawdziwych przekonań dotyczących relacji intymnych i okresu dojrzewania. Dziewczynki wierzą na przykład, że piersi rosną tylko pod wpływem męskiego spojrzenia[59]. Budrysówka, rozmyślając o momencie poznania rodziców, jest w stanie wyobrazić sobie tylko jeden scenariusz nawiązania więzi, znany z życia gospodarskiego: "Podejrzewam, że poszło dokładnie tak jak u krów, że dziadek z babcią otworzyli drzwi do pokoju matki i wpuścili tam ojca, tak jak wpuszcza się byka do krów. Potem zamknęli drzwi i proszę bardzo pojawiliśmy się my"[60]. Brak edukacji seksualnej jest jedną z form ograniczania praw dzieci: w efekcie nie posiadają one wiedzy na temat granic i przysługujących im praw, stają się bardziej podatne na wykorzystanie seksualne, molestowanie i przemoc seksualną. Brak edukacji seksualnej może też prowadzić do poczucia wstydu, winy czy lęku związanego z własną seksualnością.

Lokalna społeczność przez długi czas nie reaguje na sytuację dzieci. Dopiero w końcowych fragmentach książki, a więc po dwóch latach czasu fabularnego, dowiadujemy się, że jeden z kupców zgłosił w zborze (lokalnej wspólnocie wiernych), że dzieci są zaniedbywane. Kolejna powieść Rijnevelda *Mój mały zwierzaku* (2022) ukaże dalsze konsekwencje tej sytuacji.

Dzieciństwo a poczucie sprawczości

Akcja powieści rozpoczyna się, kiedy dziewczynka ma dziesięć lat, a kończy, gdy ma lat dwanaście. Wizja dzieciństwa, którą odkrywamy w *Niepokoju…*, zdecydowanie odbiega od znanych nam obrazów radosnego dorastania na wsi, w harmonii z naturą. W rozmowie z Urszulą Chowaniec Rijneveld przyznaje wprost, że – chociaż czasem koloryzuje – dąży do pokazania surowego i prawdziwego świata małej, wiejskiej, religijnej wspólnoty, w której dzieci też zmagają się z takimi tematami jak wiara, żałoba czy seksualność. W świecie tym fantazja dziecka jest początkowo ratunkiem, ale później wpływa na spotęgowanie jego zagubienia i samotności[61]. Poczucie bezpieczeństwa w relacjach z bliskimi, którzy troszczą się o nas, stanowi fundamentalny fundament dla rozwoju jednostki.

58. Chowaniec, "Straszliwa natura dzieciństwa. Spotkanie z Marieke Lucas Rijneveld".
59. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 115.
60. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 194.
61. Chowaniec, "Straszliwa natura dzieciństwa. Spotkanie z Marieke Lucas Rijneveld".

Rodzic okazujący szacunek dziecku buduje jego poczucie własnej wartości, rozwija autonomię, stwarza przestrzeń do samoregulacji. Kiedy poczucie to rozstaje zniszczone, wzmocnieniu ulegają konflikty i niepokoje okresu dojrzewania, dotyczące autonomii, inicjatywy, kompetencji, tożsamości i intymności[62]. Jeśli przyjmiemy za etyczny punkt odniesienia zapisane w Konwencji o Prawach Dziecka założenie, że "dziecko dla pełnego i harmonijnego rozwoju swojej osobowości powinno wychowywać się w środowisku rodzinnym, w atmosferze szczęścia, miłości i zrozumienia"[63], płynnie dojdziemy do wniosku, że Budrysówka tych praw była pozbawiona.

W opublikowanej w roku 1960 *Historii dzieciństwa* Philippe Ariés odnajdziemy tezę, że dzieciństwo samo w sobie to stosunkowo nowy koncept, który pojawił się mniej więcej w połowie XVII wieku i w pełni ukształtował pod koniec wieku XIX[64]. Sam pomysł, że dziecko może być postrzegane jako niezależny podmiot społeczny, stanowił podstawę nowego paradygmatu badań nad dzieciństwem w ramach tzw. *childhood studies*[65]. Przeciwstawiają się one długiej tradycji myślenia o dzieciństwie jako jednym z etapów łańcucha ewolucji. Opis "prymitywnego dziecka", podobnie jak postać skolonizowanego "dzikusa" i kobiety, przez długie lata dominował w podręcznikach do wychowania, literaturze dziecięcej, pismach podróżniczych i kulturze popularnej. Osoby niepełnoletnie porównywano do zwierząt, zarzucano im brak uprzejmości, dyscypliny i powściągliwości. Stąd też szczególne zainteresowanie okresem dojrzewania, rozumianym jako kluczowy moment, w którym jednostka (a dokładniej biały, heteroseksualny młodzieniec) miała wkroczyć do rozwiniętej, wyższej cywilizacji zachodniej[66].

Nowy paradygmat badań nad dzieciństwem odrzuca przekonanie, że jest to jedynie okres przejściowy w drodze do dorosłości, zastępując je postrzeganiem tego etapu życia jako wartościowego samego w sobie. Centralne miejsce w nowych badaniach nad dzieciństwem zajmuje pojęcie sprawczości[67]. Zdaniem badaczek feministycznych, niesprawiedliwie i hierarchiczne porządki płci oraz nierówny porządek pokoleniowy są ze sobą empirycznie powiązane, tworząc niesprawiedliwe

62. Herman, *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, 74–75.

63. ONZ. "Konwencja o prawach dziecka". 1989. United Nations. Dz.U.1991.120.526.1989. https://www.unicef.org/poland/konwencja-o-prawach-dziecka.

64. Philippe Ariès, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach Ancien régime'u* (Warszawa: Wyd. Aletheia, 2010).

65. Allison James, Adrian James, *Key Concepts in Childhood Studies* (London: SAGE Publications, 2012); Allison James, Alan Prout (eds.), *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood* (London & New York: Falmer Press, 1990).

66. Nancy Lesko, *Act Your Age!: A Cultural Construction of Adolescence*, 2nd ed. (New York: Routledge, 2012), https://doi.org/10.4324/9780203121580

67. David Oswell, *The Agency of Children: From Family to Global Human Rights* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 3.

społeczeństwa. Pogląd, że dzieci znajdują się w niekorzystnej sytuacji i tym samym mają status mniejszości społecznej, jest kolejnym elementem *childhood studies*[68]. Dopiero w 1989 roku Konwencja o Prawach Dziecka ONZ przyznała im status podmiotów mających prawa i mogących z nich korzystać, mimo formalnej zależności od dorosłych. Obraz dziecka jako istoty "ułomnej", rozwojowej, jest stopniowo zastępowany myśleniem o dziecku jako aktorze społecznym[69].

Wracając do fabuły analizowanej powieści: rodzice Budrysówki "zapominają" o tym, by ją przytulić, oraz odmawiają rozmowy na trudne tematy. Dzieci traktowane są jako istoty podrzędne wobec dorosłych: "Ojciec uważa, że dzieci nie mają zmartwień, że te przychodzą dopiero, kiedy trzeba kopać ziemniaki na własnym polu, ale ja coraz częściej odkrywam u siebie nowe zmartwienia, które nie pozwalają mi zasnąć; wydaje się, że ich przybywa"[70]. Uwagę rodziców absorbują głównie potrzeby fizjologiczne i żywieniowe najmłodszych, ignorowane jest natomiast uczucie samotności, towarzyszące dorastającej dziewczynce. "W brzuchu matki moje serce przez dziewięć miesięcy było ważne, ale gdy tylko znalazło się poza nim, nikt nie martwi się o to, czy bije wystarczająco dużo razy na godzinę, a jeśli na moment stanie albo zacznie bić za szybko, nikt się nie przerazi, że to z powodu strachu czy niepokoju" – myśli dziewczynka[71]. Niemożliwość wypowiedzenia bólu i cierpienia blokuje pracę żałoby. W sytuacji, gdy sprawcami przemocy są bliscy, a rodzina funkcjonuje w małej społeczności, dziewczynka w zasadzie nie ma szans na odbudowanie poczucia bezpieczeństwa. Podejmuje jednak taką próbę, uciekając w świat fantazji. Wyobraża sobie, że ma wrażliwych rodziców, którzy okazują jej miłość i bliskość poprzez dotyk, wspierają ją w przezwyciężaniu lęków, spędzają z nią czas podczas weekendów i wakacji, oraz potrafią patrzeć jej prosto w oczy[72]. W ten sposób tworzy sobie obraz uzdrawiającej relacji, która ma pomóc jej odzyskać poczucie kontroli nad własnym życiem. Starania te niestety nie wystarczają. Powieść zamyka scena, w której dziewczyna schodzi do piwnicy (sfery podświadomości), zamyka się w zamrażalce i czeka na śmierć. To czynność określana w badaniach na traumą jako stan dysforii: zagubienia, lęku, poczucia pustki i absolutnej samotności. "Podstawowym stanem dziecka krzywdzonego jest niepokój, który zmienia się czasem w strach i dysforię, a w skrajnych momentach – w panikę, furię i rozpacz" – pisze Judith Herman[73].

68. Florian Esser, Meike S. Baader, Tanja Betz, Beatrice Hungerland (eds.), *Reconceptualising Agency and Childhood: New Perspectives in Childhood Studies* (New York: Routledge, 2016).

69. Florian Esser, *Das Kindals Hybrid: Empirische Kinderforschung (1896–1914)* [The Child as a Hybrid. Empirical Child Study (1896–1914)] (Weinheim, Munich: BeltzJuventa, 2013).

70. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 58.

71. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 62.

72. Rijneveld, *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 153.

73. Herman, *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, 139.

Pisząc o wizji dzieciństwa w powieści Rijnevelda, nie sposób nie wspomnieć o konstrukcji dziecięcej narratorki. To postać, której zachowanie zaskakuje na różnych poziomach. Przyduszanie siostry, przytulanie próbówek ze spermą byków, wbijanie sobie pinezki w brzuch, prowokowanie brata, nieposkromiona fantazja – to wszystko jest na tyle osobliwe, że momentami drażni i niepokoi zarazem. Surowa narracja Budrysówki, wtajemniczającej nas w swoją codzienność, demaskuje w naszej wyobraźni mit niewinnego dziecka, bo – chociaż nie ponosi ona odpowiedzialności za przemoc, której doświadcza – jej nieudolne, irracjonalne próby kontrolowania sytuacji w domu oddalają nas od wiary w sens domu, rodziny i możliwość dorastania w szczęściu i bezpieczeństwie.

Tożsamość queer

Podsumowując niniejsze rozważania, chciałabym przypomnieć, że Marieke Lukas Rijneveld jest osobą niebinarną, czego wyrazem jest używanie przez nią dwóch imion oraz męskich zaimków. Jak już wspomniałam, pisarz pochodzi z małej, religijnej społeczności holenderskiej. Już sam ten fakt każe uważniej przyjrzeć się relacji między reprezentowanymi w jego twórczości normami społecznymi a kategorią queer.

Termin queer jest używany jako rzeczownik (nazywający kogoś/coś), przymiotnik (opisujący kogoś/coś), czasownik (opisujący czynność, działanie kogoś/czegoś) lub przysłówek (synonim "zrobienia czegoś wywrotowego, dziwnego"). Queerowanie może być podejściem politycznym, etycznym, estetycznym, sposobem interpretacji lub widzenia świata, perspektywą lub orientacją, a także sposobem identyfikowania lub deidentyfikacji tożsamości[74]. Termin odsyła więc do podmiotowości, praktyk społecznych i relacji, które sprzeciwiają się normatywizującej asymilacji i służą dekonstrukcji opresyjnych struktur społecznych, ze szczególnym uwzględnieniem norm dotyczących płci i seksualności. Pod pojęciem "queerowania" tożsamości i czasoprzestrzeni, o których wspominam w tytule niniejszego tekstu, rozumiem procesy dekonstrukcji i demitologizacji różnych kategorii, służących zarządzaniu populacjami. Myślę tu szczególnie o dzieciństwie, przymusowej heteroseksualności i nostalgicznym obrazie wsi, narzucających myślenie o inności jako aktywności zagrażającej sferze moralnej. W tym znaczeniu queer jest destabilizujący i zmienny w swej naturze. Nabiera znaczenia w konkretnej sytuacji przeciwstawienia się opresji[75].

74. Jodie Taylor, *Play It Queer: Popular Music, Identity and Queer World-Making* (Berlin: Peter Lang, 2012).

75. Taylor, *Play It Queer*.

Główna bohaterka debiutanckiej powieści Rijnevelda, zmagająca się z podwójną traumą utraty bliskiej osoby i przemocy seksualnej, na różne sposoby próbuje odzyskać sprawczość. Planuje ucieczkę do miasta, przeciwstawia się oczekiwaniom dotyczącym roli dziewczynek i kobiet w wiejskich społecznościach, walczy o siebie, nawet jeśli niektóre z jej działań budzą w nas opór i niezrozumienie. Odmawia podporządkowania się normom genderowym, co w małej, wiejskiej wspólnocie, naraża ją na zaczepki i przemoc motywowaną uprzedzeniami. Tożsamość dziewczynki, podobnie jak logika queerowego życia, pozostaje "otwartą mieszanką możliwości, szczelin, kolizji, dysonansów i rezonansów, pomyłek i nadmiarowych znaczeń"[76].

Niestabilny kontekst, w jakim funkcjonuje Budrysówka, zmuszą ją do przyjmowania różnych strategii obronnych. Czasem są to zachowania ryzykowne, destabilizujące normatywne wartości. W zasadzie wszystkie dzieci, których działania poznajemy na kartach powieści, są w jakimś sensie mroczne, okrutne i perwersyjne. To dzieci squeerowane przez przemoc – termin analogiczny do określenia "dziecka squeerowanego przez kolor" (*child queered by color*), wprowadzonego przez Katharine Bond Stockton w pracy *The Queer Child: or, Growing Sideways in the Twentieth Century* (2009). Pojęcie odnosiło się do szczególnego rodzaju dzieci, zmagających się z przemocą strukturalną, wynikającą z koloru ich skóry[77]. Squeerowanie przez przemoc to znalezienie się w sytuacji naznaczenia innością wynikającą z traumatycznych doświadczeń i odmowy realizacji normatywnego genderu. To właśnie te mechanizmy ostatecznie wypychają bohaterkę poza ustalone granice wspólnoty. Nawet przy założeniu, że przemoc jest reakcją na odmienność, w ostatecznym rozrachunku to właśnie doświadczenie tej przemocy staje się centralnym elementem tożsamości bohaterki, kształtującym jej przyszłość (o czym dowiadujemy się z kolejnej powieści holenderskiego pisarza).

Budrysówka się nie poddaje, stale poszukuje, kwestionuje normy i stawia pytania. W ten sposób Rijnevel subtelnie daje do zrozumienia, że dla osób queerowych mieszkających w małych społecznościach kluczem do wyzwolenia się z opresyjnych norm społecznych i przepracowania traumy jest opór wobec przemocy oraz dążenie do odbudowania poczucia bezpieczeństwa. A czytelnicy i czytelniczki pozostają z pytaniem o potencjał życia niewpisującego się w konwencjonalne scenariusze.

---

76. Joanna Krakowska, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi* (Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, 2020), 44.

77. Grzegorz Stępniak, *Sztuka życia inaczej: ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 78.

Bibliografia

Ariès, Philippe. *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach Ancien régime'u*. Warszawa: Wyd. Aletheia, 2010.

Brown, Laura S. "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma". W: *Trauma: Explorations in Memory*, red. Cathy Caruth, 100–112. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2015.

Butler, Judith. *Uwikłani w płeć*, przeł. Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Caruth, Cathy (red.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2015.

Chowaniec, Urszula. "Straszliwa natura dzieciństwa. Spotkanie z Marieke Lucas Rijneveld", KBF: Festiwal Conrada, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=3NJ8NSWVkLY (14.11.2023).

Esser, Florian, Meike S. Baader, Tanja Betz, Beatrice Hungerland (red.). *Reconceptualising Agency and Childhood: New perspectives in Childhood Studies*. New York: Routledge, 2016. https://doi.org/10.4324/9781315722245

Esser, Florian. *Das Kind als Hybrid: Empirische Kinderforschung (1896–1914)* [The Child as a Hybrid. Empirical Child Study (1896–1914)]. Weinheim, Munich: Beltz Juventa, 2013.

Freud, Sigmund. *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: PWN, 1975.

Freud, Sigmund. *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. Aleksander Ochocki, Jerzy Prokopiuk, wstęp Aleksander Ochocki, opr. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1994.

Freud, Sigmund. *Histeria i lęk*, przeł. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001.

Gray, Mary L., Colin R. Johnson, Brian J. Gilley (red.). *Queering the Countryside: New Frontiers in Rural Queer Studies*. New York: New York University Press, 2016.

Haartsen, Tialda, Paulus P.P. Huigen, Peter Groote. "Rural Areas in the Netherlands". *Tijdschriftvoor Economische en Sociale Geografie* 94, no. 1 (2003), 129–136.

Halberstam, Jack J. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press, 2005.

Herman, Judit. *Trauma. Od przemocy domowej do terroru politycznego*, przeł. Maria Reimann. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2020.

James, Allison, Adrian James. *Key Concepts in Childhood Studies. Second Edition*. London: SAGE Publications, 2012.

James, Allison, Alan Prout (eds.). *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*. London & New York: Falmer Press, 1990.

Johnson, Colin R. *Just Queer Folks: Gender and Sexuality in Rural America*. Philadelphia: Temple University Press, 2013.

Koch, Jerzy. *Wenus Hotentocka i inne rozprawy o literaturze południowoafrykańskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2008.

Kochanowski, Jacek. *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*. Łodź: Wydawnictwo Wschód-Zachód, 2009.

Krakowska, Joanna. *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*. Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, 2020.

Lesko, Nancy. *Act Your Age!: A Cultural Construction of Adolescence*, 2nd ed. New York: Routledge, 2012. https://doi.org/10.4324/9780203121580

Maier, Steven F., Martin E. P. Seligman. "Learned Helplessness: Theory and Evidence". *Journal of Experimental Psychology: General* 105, no. 1, 1976, 3–46.

Ogden, Benjamin H. *Między literaturą i psychoanalizą. O traceniu, myśleniu i śnieniu*, przeł. D. Golec, Z. Jusińska. Warszawa: Oficyna Ingenium, 2019.

ONZ. "Konwencja o prawach dziecka." 1989. United Nations. Dz.U.1991.120.526.1989. https://www.unicef.org/poland/konwencja-o-prawach-dziecka.

Oswell, David. *The Agency of Children: From Family to Global Human Rights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Rogers, Baker A. *Trans Men in the South: Becoming Men*. Lanham, MD: Lexington Books, 2020.

Phillips, Richard, Diane Watt, David Shuttleton. *De-Centring Sexualities. Politics and Representations beyond the Metropolis*. London: Routlegde, Taylor & Francis, 2000.

Rich, Adrienne C. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 5, no. 4, 1980, 631–660.

Rijneveld, Marieke Lukas. *Mój mały zwierzaku*, przeł. Jerzy Koch. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2022.

Rijneveld, Marieke Lukas. *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, przeł. Jerzy Koch. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021.

Schiller, Natalia. "W pułapce plaas. Postkolonialne reinterpretacje południowoafrykańskiej powieści farmerskiej". *Zagadnienia Rodzajów Literackich* nr 57/113, z. 1 (2014), 43–57.

Stępniak, Grzegorz. *Sztuka życia inaczej: ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.

Struzik, Justyna (red.). *O wsi bez uprzedzeń. Raport*. Kraków: Fundacja Przestrzeń Kobiet, 2016.

Struzik, Justyna (red.). *Spoza centrum widać więcej. Przeciwdziałanie dyskryminacji krzyżowej ze względu na płeć, orientację seksualną i miejsce zamieszkania. Raport z badań*. Kraków: Fundacja Przestrzeń Kobiet, 2015.

Taylor, Jodie. *Playing It Queer: Popular Music, Identity and Queer World-Making*. Berlin: Peter Lang, 2012.

Van der Kolk, Bessel A. *Strach ucieleśniony. Mózg, umysł i ciało w terapii traumy*, przeł. Marta Załoga. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2018.

Van der Kolk, Bessel A. *Psychological Trauma*. Washington DC: American Psychiatric Press, 1987.

Van der Kolk, Bessel A., Onno Van der Hart. „The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma". W: *Trauma : Explorations in Memory*, red. Cathy Caruth, 158–182. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2015.

Weston, Kathryn M. "Get Thee to a Big City: Sexual Imaginary and the Great Gay Migration". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 2 (1995), 253–277.

varia | kontynuacje | antycypacje

ER(R)GO

varia | follow-ups | anticipations

Karina Jarzyńska
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
https://orcid.org/0000-0001-9568-4027

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.15365

Sojusznicy z oblężonych miast Zbigniew Herbert, Stephen Watson i poezja w społeczeństwie posttotalitarnym[1]

Allies from Besieged Cities. Zbigniew Herbert, Stephen Watson and Poetry in a Post-totalitarian Society

Abstract: The article deals with a segment of the cultural transfer that took place between Polish and South African poetry in the 1980s and 1990s. The analysis of the interactions between the actors and texts involved in this process allows for the identification of the stakes of the alliances formed between them, as well as the mutual projections and/or misunderstandings. The research focuses on interpretations of Zbigniew Herbert's poetry by Stephen Watson, a South African poet and essayist working on a model of poetry that would support the post-totalitarian transition of his national community. Through a close reading of Watson's texts, set within the broader context of the global reception of the so-called Polish school of poetry, the ideas activated in South African culture as a result of the transnational relationship with Poland will be identified and discussed.

Keywords: world history of Polish literature, South African literature, Zbigniew Herbert, cultural transfer

Gdy w 1998 roku w Warszawie umierał Zbigniew Herbert, Stephen Watson miał 44 lata i pracował na Uniwersytecie w Cape Town, RPA. Dzieliła ich przestrzeń położna wzdłuż osi globalnej Północy i Południa (około 12 tysięcy kilometrów) oraz różnica pokoleniowa: Herbert urodził się trzydzieści lat przed Watsonem. Nigdy się osobiście nie poznali. Zarazem łączyło ich coś ważnego, skoro Watson zareagował na wieść o śmierci autora *Pana Cogito* wierszem *The Other City (i.m. Zbigniew Herbert)*. Co więcej, nie był to pierwszy tekst, w którym południowoafrykański poeta, eseista i nauczyciel akademicki przywołał nazwisko Herberta, a Herbert nie był jedynym autorem polskim ani środkowo-wschodnioeuropejskim, z którym Watson nawiązał poważniejszą relację literacką. Należeli do tego grona

1. Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego "(Nie)przypadkowi turyści. Recepcja XX- i XXI-wiecznej polskiej literatury i kultury wizualnej w Republice Południowej Afryki" (nr 2020/39/B/HS2/02083) finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

także Czesław Miłosz, Adam Zagajewski, Tadeusz Różewicz, Mirosław Holub i Josif Brodski[2]. Skąd ta inklinacja?

Do odpowiedzi na to pytanie pomoże się zbliżyć, jak sądzę, rozpoznanie stawki, jaka motywowała twórczą aktywność Watsona. Pozwala na to lektura jego esejów i tekstów krytycznych, krążących wokół pytań o to, jaką poezję warto pisać w RPA końca XX wieku. Jaką formę wspólnotowości powinna ona projektować? Jaką ustanawiać relację pomiędzy ludzką tożsamością a przestrzenią? Niektórym spośród tych tekstów przyjrzę się bliżej. Poddam też analizie wspomniany wiersz dedykowany Herbertowi, by rozumieć źródła i konsekwencje tego powinowactwa z wyboru, przywołując dotychczasowe ustalenia badawcze na temat światowej recepcji polskiej poezji powojennej, w tym przypadek Seamusa Heaneya, innego poety i eseisty języka angielskiego, który w 1998 roku napisał wiersz *in memoriam* Zbigniew Herbert. Porównanie tych utworów pomoże w określeniu specyfiki transnarodowej relacji RPA-PL, która została zawiązana przez Watsona.

Miasto, pismo, wspólnota

The Other City – "inne miasto" – to tytuł nie tylko wiersza Watsona dedykowanego Zbigniewowi Herbertowi, ale też wyboru jego wierszy z lat 1977–1999[3]. To spostrzeżenie może prowadzić do wniosku, że Herbert jest nie tylko wpływowym, lecz także najważniejszym partnerem poetyckim południowoafrykańskiego poety, zaś dedykowany mu wiersz jest kluczem do tej twórczości. Warto też dostrzec coś innego: wyobraźnia Watsona uprzywilejowuje miasto[4]. To miasto rozumiane co najmniej trojako: (1) jako jego rodzinne Cape Town, miejsce urodzenia i (przedwczesnej) śmierci[5], a zarazem "stałej intelektualnej i pisarskiej troski"[6],

2. O relacjach pomiędzy literaturą polską i RPA pisali dotąd m.in.: Krzysztof Kowalczyk-Twarowski, "Imperialne przestworza, spolegliwi tubylcy: Polska, Rosja, RPA", *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura*, nr 8 (2002), 173–186; Michael Chapman, "South African Poetry: A Perspective From The Other Europe", *English Academy Review: Southern African Journal of English Studies* 18, nr 1 (2006), 54–72; Robert Kusek, "'Niesamowite dziecko' Europy Środkowej. Deborah Levy i oduczanie się 'swojości'", *Teksty Drugie* 5 (2021), 113–130.

3. Stephen Watson, *The Other City. Selected Poems 1977–1999* (Cape Town: David Philip Publishers, 2000).

4. Również dwa inne tomiki poetyckie Watsona noszą tytuły odnoszące się do miasta: Stephen Watson, *In This City* (Cape Town: David Philip, 1986); Stephen Watson, *Cape Town Days, and Other Poems* (Cape Town: Cecil Skotnes & Clarke's Bookshop, 1989).

5. Watson zmarł w 2011 roku (w wieku 56 lat) na raka, zob. Peter R. Anderson, "Stephen Watson: Poet, Scholar and Critic (1954–2011)", *South African Journal of Science* 107, nr 5–6 (2011), Art. #744, 2 str., https://doi.org/10.4102/sajs.v107i5/6.744.

6. Peter R. Anderson, "Stephen Watson". Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstów anglojęzycznych podaję we własnym tłumaczeniu (K.J.).

o czym najdobitniej świadczy zredagowany przez niego w 2006 roku tom esejów pod tytułem *Miasto wyobrażone*[7]. W otwierającym go wstępie autor zaznacza, że zależało mu na powstaniu takiej antologii, bo od lat obserwował niedoreprezentowanie Cape Town w sferze symbolicznej, mimo potencjału wynikającego z piękna przestrzeni pomiędzy oceanem a pasmem górskim i z piętna kolonialnej historii. Zebrane teksty dziewiętnastu związanych z Cape Town autorów sprawiają, jak pisze Watson, że zamiast dwóch Kapsztadów czasów apartheidu – miasta uprzywilejowanych i miasta wykluczonych – wyłania się z materii tekstowej dziewiętnaście różnych miast zamieszkiwanych przez równoprawnych obywateli globalnego świata. Podobne oddziaływania, osłabiające podziały ustanowione przez totalitarny reżim polityczny, będą go interesowały w poezji.

Druga przyczyna jego zainteresowania miastem to fakt, że dochodzi w nim do figuratywnego spotkania pisma i prawa (2). W przywołanym już wstępie stwierdza: "Miasta wszelkiego rodzaju nie dają się oddzielić od pisarzy i idei pisania bardziej, niż od samej idei cywilizacji (pierwotnie być cywilizowanym oznaczało należeć do miasta [*city*], być obywatelem [*citizen*])"[8]. Przyczyną, dla której pisarze i miasta potrzebują się nawzajem, okazuje się podobna stawka ich istnienia: cywilizacja, czyli także pewna wspólnota polityczna. To właśnie poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o pożądany kształt takiej wspólnoty w RPA, jak sądzę, zatrzymało Watsona na dłużej w Europie Środkowo-Wschodniej.

Zaistnieniu tej relacji sprzyjało coś, co badacze ruchów społecznych określają jako dyskursywne struktury możliwości (ang. *discoursive opportunity structure*, DOS), czyli funkcjonowanie w danej wspólnocie idei, które są postrzegane jako rozsądne, a które przypominają nowe – przyjmowane z zewnątrz – formy ramowania działań zbiorowych, ułatwiając ich odbiór[9]. Jak podkreśla Holly McCammon:

> Pojęcie DOS dostarcza […] badaczom ruchów społecznych koncepcyjnego narzędzia pozwalającego zrozumieć, które ramy ruchów społecznych mogą mieć największą zdolność mobilizowania obecnych i nowych rekrutów, przekonywania opinii publicznej do żądań ruchu oraz przekonywania władz do zmiany polityki i praktyk zgodnie z programem ruchu[10].

7. Stephen Watson, red., *A City Imagined. Cape Town and the Meanings of a Place* (Johannesburg: Penguin Books, 2006).

8. Watson, "Introduction", w: *A City Imagined*, 8.

9. Za zwrócenie mi uwagi na tę koncepcję dziękuję Annie Rateckiej.

10. Holly McCammon, "Discursive Opportunity Structure", w: *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements*, red. David A. Snow i in. (Oxford: Blackwell Publishing, 2013), 211.

Z tej perspektywy, Watson ekscytował się polską poezją i mógł mieć nadzieję na zmobilizowanie swoich studentów[11], czytelników swojej poezji i eseistyki oraz innych południowoafrykańskich literaturoznawców poprzez odwołania do Herberta, ponieważ dzielone przez nich doświadczenie lokalnej historii i kultury były pod jakimś względem podobne do środkowo-wschodnioeuropejskich. Podobny mechanizm stara się opisać koncepcja transferu kulturowego, nakierowana na badanie przepływów i nowych jakości wytwarzanych pomiędzy kulturami (przy założeniu, że istnienie mocnych, stabilnych tożsamości narodowych jest iluzją, co wyróżnia ją od tradycyjnej komparatystyki)[12]. Wśród jej przedmiotów zainteresowania są źródła koniunktury na recepcję nowych treści w kulturze przyjmującej[13].

Źródłem tak rozumianej koniunktury na poezję środkowo-wschodnioeuropejską w RPA końca XX mogły być, jak twierdzi południowoafrykański literaturoznawca Michael Chapman, analogie w funkcjonujących w obu regionach modelach wyobraźni obywatelskiej, wykształconych w warunkach zbiurokratyzowanego, centralnie sterowanego państwa i w toku wysiłków celem jego obalenia, także z użyciem poezji, rozumianej jako forma publicznej komunikacji i narzędzie negocjowania wspólnotowych norm[14]. Z tego wynikałaby, podkreśla Chapman, ton szczególnej powagi powstałych w obu regionach wierszy, skłonność tamtejszych poetów posługiwania się "wielkimi słowami" (jak "wolność, miłość, sprawiedliwość, prawda i cywilizacja"[15]) i zadawania poważnych pytań (np. czym

11. Wspomnienia o Watsonie podkreślają jego rolę jako mentora młodych twórców, którą pełnił m.in. jako dyrektor Writing Centre na Uniwersytecie w Cape Town, gdzie ufundował Creative Writing Program; doprowadził też m.in. do publikacji antologii powstałych w ramach programu tekstów (*Dante in South Africa*, red. Stephen Watson, Patrick Cullinan (Cape Town: Centre for Creative Writing, 2005)). Wspomnieniem bezpośredniego wpływu, jaki wywarł na jednego ze studentów poprzez wspólną lekturę wierszy Herberta i Miłosza jest artykuł Roda MacKenzie, w którym czytamy: "Głęboko poruszony wieczorem [wspólnego z Watsonem] czytania wierszy dwóch wielkich poetów, którzy przeżyli piekielny ucisk Polski pod rządami Rosji (i zbyt dużą ilością alkoholu), postanowiłem sam zająć się uciskiem kolonialnym i udałem się pod pomnik [Cecila] Rhodesa" – dodajmy: celem jego dewastacji (Rod MacKenzie, "If Rhodes goes, Jesus Christ must go", *Mail & Guardian Thought Leader* 26.03.2015, https://thoughtleader.co.za/if-rhodes-goes-jesus-christ-must-go/ (11.03.2023)).

12. Za tekst założycielski tego modelu myślenia o relacjach międzykulturowych uchodzi artykuł na temat transferów między Niemcami a Francją autorstwa duetu Michel Espagne i Michael Werner ("Deutschfranzösischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.", *Francia*, nr 13 (1985), 502–510).

13. Dominik Pick, "Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania *transferts culturels* na gruncie polskim", w: *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. M. Zielińska, M. Zybura (Wrocław: Centrum Willy'ego Brandta, 2013), 257.

14. Chapman, *South African Poetry*.

15. Guy Butler, "Introduction", w: *A Book of South African Verse*, red. G. Butler (Oxford University Press, 1959), xxxiii; za: Michael Chapman, *South African Poetry*, 54–55.

jest kultura?), a także prostoty formalnej, sprzyjającej odbiorowi utworów przez szeroką publiczność a tym samym jego "wydarzeniowości". Jak to ujął cytowany przez Chapmana Burton Raffel:

> to silna poezja, silnie – i pięknie – przełożona. Jednak jej sukces po angielsku leży nie tyle w jej urodzie, co substancji: raczej w jej "co" niż "jak". Najważniejsze jest wydarzenie wiersza, zajęcie przez niego pozycji, która wywiera presję na historię, naturę i ludzkość, będąc przy tym nie tylko oporem, ale też […] podstawową afirmacją[16].

Wśród autorów RPA podzielających taką wizję powojennej poezji środkowo-wschodnioeuropejskiej Chapman wymienia Stephena Watsona, przede wszystkim jako autora eseju *Two Writers from the Other Europe: Zbigniew Herbert and Joseph Brodsky* z 1988 roku[17]. Proponuję przyjrzeć mu się bliżej i nieco skomplikować ten obraz.

Inna Europa, czyli sojusz peryferii

"Inna Europa" z tytułu wspomnianego eseju, to prawdopodobnie obszar, w którym należy szukać "innego miasta" z wiersza dedykowanego Herbertowi napisanego dekadę później. Tu również Herbert, obok Brodskiego, jest najważniejszym bohaterem, bo lektura jego – świeżo wówczas przełożonego na angielski przez Johna i Bogdanę Carpenter – tomiku *Raport z oblężonego miasta* sprowokowała Watsona do sięgnięcia po pióro. Jak rozumie on "inność" regionu, w którego stronę się zwraca?

To wyjątkowość w sensie geopolitycznym, bo w świecie dogasającej zimnej wojny przyciąga uwagę obszar, którego mieszkańcy doświadczyli "marksizmu stosowanego" i go odrzucili. Watson wykładał marksistowską teorię literatury, był też publicystą świadomym roli, jaką ta oferta polityczna i intelektualna może odegrać w postapartheidowskiej RPA, podobnie jak to miało miejsce w większości afrykańskich krajów okresu dekolonizacji[18].

---

16. Burton Raffel, "Introduction", w: *Shifting Borders: East European Poetries of the Eighties*, red. W. Cummings (Fairleigh Dickinson University Press, 1993), 20; za: Michael Chapman, *South African Poetry*, 56.

17. Stephen Watson, "Two Writers from the Other Europe: Zbigniew Herbert and Joseph Brodsky", w: Stephen Watson, *Selected Essays 1980–1990* (Cape Town: The Carrefour Press, 1990), 103–119.

18. O tym, jak "rosnąca zażyłość z literaturą bloku wschodniego" pozwoliła Watsonowi przewidzieć losy marksizmu po upadku muru berlińskiego, pisze Peter Anderson w cytowanym wyżej artykule.

To także wyjątkowo intensywny przebieg drugiej wojny światowej. Watson podkreśla, że Herbert tworzy pod presją "historycznego koszmaru, specyficznie polskiego, który należy do naszych czasów straszliwiej niż koszmar jakiegokolwiek innego narodu w dwudziestym wieku"[19]. Stąd ma wynikać etyczna stawka tej poezji: danie świadectwa cierpieniom innych ludzi poprzez współczującą wyobraźnię, grawitującą ku ziemi, ku konkretowi. Watson przytacza w całości wiersz *Pan Cogito i wyobraźnia*, tłumacząc deklarowany w nim zamiar wierności "niepewnej jasności" świadomością "barbarzyńskich kosztów jej utraty", "brak jasności zbyt często [bowiem] znajdował w jego doświadczeniu finał w hekatombach trupów"[20]. Podobną argumentację przedstawia Czesław Miłosz we wstępie do swojej antologii *Postwar Polish Poetry*, w szczególnie intensywnym doświadczeniu drugiej wojny światowej upatrując źródła wrażliwości etycznej poezji swego regionu[21]; ten pogląd zdominował zresztą światową recepcję polskiej poezji przynajmniej do 1989 roku[22]. Jej ciekawą krytykę przedstawił Jerzy Jarniewicz, zwracając uwagę na uproszczenia, jakich dopuszczali się tłumacze poezji Herberta wiedzeni przekonaniem, że to utwory formalnie przejrzyste – co miało być gwarantem ich społecznego wpływu, a zarazem uzupełniać deficyty poezji anglojęzycznej[23].

W argumentacji Watsona wybrzmiewa jeszcze jedno rozumienie inności polskiej poezji: to inność wobec wierszy pisanych w pozostałych częściach tzw. Zachodu. Transatlantycka Północ zostaje usytuowana na pozycji negatywnego punktu odniesienia, jako służąca "chaotycznym celom osobistej ekstrawagancji" swoich autorów, a przez to wroga dążeniom istotnym tak dla poety, jak i (jak twierdzi) dla całej wspólnoty południowoafrykańskiej. Podążając tropem Miłosza, Watson nie przestaje przecież reprezentować interesów własnego regionu. Zastrzega, że "okrucieństwa Polski z ostatnich czterdziestu ośmiu lat niekoniecznie są wyjątkowe w historii"[24]. Szukając transnarodowej płaszczyzny porównania, Watson skupia się na tym, że w każdym z krajów docenienie roli historii daje podstawę do współdzielenia wartości. U Herberta są to honor, lojalność, konsekwencja,

19. Watson, "Two Writers", 104.

20. Watson, "Two Writers", 103–104.

21. Czesław Miłosz, "Preface", w: *Postwar Polish Poetry*, red. Czesław Miłosz (Berkeley: University of California Press, 1983).

22. Zob. Bogdana Carpenter, "Poezja Zbigniewa Herberta w krytyce anglosaskiej", *Teksty Drugie*, nr 3 (2000), 7–19; Mira Rosenthal, "Polska szkoła poezji Czesława Miłosza w przekładzie na angielski", *Przekładaniec*, nr 25 (2011), 223–230.

23. Jerzy Jarniewicz, "Przekleństwo przekładalności, czyli Herbert po angielsku", w: *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*, red. Magda Heydel i in. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010), 18.

24. Watson, "Two Writers", 105.

wskazane w wierszu *Pan Cogito o cnocie*[25]. Dla RPA to może być coś innego, przy czym Watson jest przekonany, że w ustaleniu własnego dekalogu pomoże jego współobywatelom transfer kulturowy z innej – peryferyjnej – Europy, która jest dla nich bardziej "rodzinna" (wracając do Miłosza) niż ta centralna.

Miasto oblężone i barbarzyńcy

W eseju o Herbercie jako poecie innej Europy Watson przytacza sporo wierszy z tomu *Raport z oblężonego miasta* (1987), jednak nie utwór tytułowy. Figura oblężonego miasta jest obecna wprost dopiero w wierszu o dekadę późniejszym, dodając kolejną, trzecią już (3) warstwę znaczeń do formuły *The Other City*; przypomnę: miasto jako Cape Town i miasto jako partner każdego z pisarzy w kształtowaniu cywilizacji. Dedykowany Herbertowi wiersz Watsona aktywuje całe pole semantyczne miejskiego imaginarium.

W pierwszej strofie zostaje sportretowane współczesne Cape Town: położone nad morzem, "antynomiczne", "słodko-gorzkie", miasto "pięknych zachodów słońca i zamachów". Przebywający w nim narrator, porte-parole autora wiersza, myśli o zmarłym Herbercie i przenosi swoich czytelników do Warszawy, wyobrażonej następująco:

> zrównana z ziemią
> przez Trzecią Rzeszę, oblężona, jeszcze raz, po wojnie
> przez Trzeci Rzym – a potem urojenia nadziei,
> złudzenia, co gorsza, beznadziei, twój kraj
> latami perspektywa całkowitej daremności (150).

Mitologizujące określenie dwojga agresorów Polski jako Trzeciej Rzeszy i Trzeciego Rzymu przypomina *Wiersze o Polsce*, o których ironicznie pisał Adam Zagajewski w 1980 roku[26], że "pisane przez obcych poetów" prezentują Polskę jako "zuchwałego jednorożca, / który żywi się wełną gobelinów"; "piękną, słabą i nierozważną". I dalej:

> Nie wiem,
> na czym polega mechanizm złudzenia,
> ale i mnie, trzeźwego czytelnika,

25. Watson, "Two Writers", 105–106. Pierwsza część wiersza zostaje w eseju przytoczona w przekładzie Johna i Bogdany Carpenterów, za: Zbigniew Herbert, *Report from the Besieged City & Other Poems*, przeł. Bogdana i John Carpenter (Oxford: Oxford University Press, 1987). To właśnie ta strategia translatorska tego duetu jest głównym przedmiotem streszczonej wyżej krytyki Jarniewicza.

26. Pierwodruk: *Zapis*, nr 15 (1980), 67.

zachwyca ten baśniowy, bezbronny kraj,
którym żywią się czarne orły, głodni
cesarze, Trzecia Rzesza i Trzeci Rzym (67).

Zaznaczyłam datę pierwszej publikacji utworu Zagajewskiego, bo nie znając jej, można ulec wrażeniu, że autor *Jadąc do Lwowa* napisał go po lekturze wiersza Watsona. Było jednak odwrotnie: to Watson czytał Zagajewskiego[27]. Mimo to, południowoafrykański poeta prezentuje Polskę jako słabą, choć chyba rozważną, skoro jej poeci posługują się ironią dojrzewającą na glebie trudnej historii. W jego własnej poezji przeważa jednak ton powagi; o Herbercie pisze jako klasyku "karmionym rozpaczą" i dzięki temu oferującym swoim czytelnikom "wyższe życie" i "naukę". Prezentuje go jako moralistę i nauczyciela, nieledwie zbawcę, ofiarę cierpienia zdobywającego dla wspólnoty nieosiągalne inaczej dobra intelektualno-etyczne. Podstawowym narzędziem tych działań pozostaje sztuka:

Zaiste, byłeś mistrzem ironii; ale byłeś też zawsze
kimś więcej. Historia może wpadać w gniew, a gniew w rozpacz,
utrzymywałeś jednak, wyłącznie, że piękno nie jest złudzeniem:
tak jak miłość, czasami, może odkupić nasze życie.
Nawet wygnany ze światła, nigdy
nie szyfrowałeś swoich wierszy w kluczu straty;
ani razu nie poddałeś się tej tapicerce, stylistyce pustki,
która od dawna jest w naszym stylu (151).

W finale tej strofy (a zarazem drugiej z czterech części utworu) pojawia się znane nam z eseju o poetach innej Europy widmo "stylistyki pustki", wspólnego wroga Polski i RPA, wchodzącego w sojusz z zachodnim mainstreamem. Według Watsona posługują się nim ci, którzy

nigdy nie mieszkali w mieście, jak Ty,
"długiego jak wieczność oblężenia". Nigdy nie dostrzegli –
a może nawet zapomnieli dostrzec – że oblężenie jest zawsze
długie jak wieczność, że miasto jest zawsze oblężone – (151)

Nieczuli "oni" są ślepi na oblężenie, a zarazem na wspólnotową krzywdę – główną bohaterkę Herbertowskiego *Raportu*, przywoływanego tu wyjątkowo donośnie.

27. Watson cytuje ten wiersz w eseju "Poetry and Politicisation" (w: Watson, *Selected Essays*, 18). Autorem przekładu był Anthony Graham, redaktor antologii *Witness out of Silence: Polish Poets Fighting for Freedom* (1980); opublikował go także Czesław Miłosz w *Postwar Polish Poetry* jako ostatni z utworów, obdarzając go w ten sposób funkcją autoironicznej kody.

Interpretując ten utwór, Małgorzata Krakowiak zwraca uwagę na to, że Herbert wyraża w nim nie tylko archetyp polskiego losu – jak to ujął Jerzy Kwiatkowski[28] – lecz także problem uniwersalny, dotyczący wielu organizmów politycznych[29]. To przy tym problem bardziej złożony niż najczęściej wyczytywany z wiersza kompleks ofiary ("polonocentryczny wiktymizm" zgodnie z określeniem Jana Prokopa[30]) czy lęk przed zdradą. Wśród antropologicznych mechanizmów uruchamianych przez poczucie oblężenia, na jakie zwraca uwagę Krakowiak, jest utożsamienie siedziby własnej grupy z centrum świata i, co za tym idzie, dewaluowanie tych, którzy znajdują się poza jej obrębem. Co więcej, granica między przestrzenią "naszą" i "obcą" zostaje uszczelniona, wzmocniona, a zbiorowa tożsamość uspójniona, co z kolei zagraża swobodzie indywidualnej ekspresji. Uświadamiał to sobie Sławomir Mrożek, autor utworów satyrycznych parodiujących ten topos[31]. Podobny temat podejmują w swoich utworach zatytułowanych *Czekając na barbarzyńców* Konstandinos Kawafis (wiersz z 1904 roku) i John M. Coetzee (powieść z 1982), eksplorujący kontrast między rezydującymi w mieście (o statusie twierdzy) przedstawicielami cywilizacji a nomadycznymi, nieznającymi miejskich wynalazków barbarzyńcami. Podobnie narrator *Raportu z oblężonego miasta* identyfikuje jako barbarzyńców osoby przebywające poza murami[32]. Herbert jednak, inaczej niż Mrożek, Kawafis i Coetzee, nie kieruje ostrza swojej ironii przeciwko temu prostemu podziałowi, a raczej przeciw rzekomym sprzymierzeńcom, którzy mogliby przyjść z odsieczą i pomóc miastu wyjść z militarno-kulturowego impasu.

Stan oblężenia nie musi jednak wiązać się z zagrożeniem zewnętrznym, o czym pisał w książce *Stan wyjątkowy* Giorgio Agamben[33]. Włoski filozof przypomniał tam, że oblężenie było jedną z metafor stanu wyjątkowego, wprowadzoną w okresie Rewolucji Francuskiej, by zawiesić zwykłe obowiązywanie prawa w imię

28. Jerzy Kwiatkowski, "Polski archetyp oblężenia. Historia – Sienkiewicz – Mrożek – Herbert", w: Jerzy Kwiatkowski, *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)* (Kraków, 1995), 392–393; za: Małgorzata Krakowiak, "Oblężenie: metafora i diagnoza", w: *Oblężenie: strategia pisarska – postrzeganie światła – motyw literacki*, red. M. Krakowiak (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014), 11.

29. Przypomnę: "oblężenie trwa długo wrogowie muszą się zmieniać / nic ich nie łączy poza pragnieniem naszej zagłady / Goci Tatarzy Szwedzi hufce Cesarza pułki Przemienienia Pańskiego / kto ich policzy", Zbigniew Herbert, *Wiersze zebrane* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2011), 531.

30. Jan Prokop, "*Raport z oblężonego miasta* po (prawie) dwudziestu latach", *Ethos* 4 (2000), 153.

31. Krakowiak wymienia, częściowo za Kwiatkowskim, opowiadania *Kronika oblężonego miasta* (1957) i *Jak walczyłem* (1962), zob. Małgorzata Krakowiak, "Oblężenie: metafora i diagnoza".

32. Jak opowiada: "wieczorem lubię wędrować po rubieżach Miasta / wzdłuż granic naszej niepewnej wolności / patrzę z góry na mrowie wojsk ich światła / słucham hałasu bębnów barbarzyńskich wrzasków", 531.

33. Giorgio Agamben, *Stan wyjątkowy. Homo sacer II, 1*, przeł. Monika Surma-Gawłowska (Kraków: ha! art, 2008), 11–14. Za zwrócenie mi uwagi na tę ścieżkę interpretacyjną dziękuję Kacie Gyuris.

możliwości opanowania przez władzę wrogów wewnętrznych. Byłaby to sytuacja wzorcowa dla nowoczesnego totalitaryzmu, definiowanego przez Agambena jako

> wprowadzenie – za pomocą stanu wyjątkowego – legalnej wojny domowej, pozwalającej na fizyczną eksterminację nie tylko przeciwników politycznych, ale również całych kategorii obywateli, których z jakichś przyczyn nie da się dopasować do określonego systemu politycznego[34].

Radykalną konsekwencją praktykowania biopolityki, na jaką ów system pozwala, byłoby, z jednej strony, pojawienie się całkowicie zależnego od suwerena *homo sacer*, którego Agamben odnajduje w figurze muzułmana z nazistowskich obozów koncentracyjnych, a którego niewiele słabszym odpowiednikiem wydają się dzieci oblężonego miasta z wiersza Herberta:

> ale z niejaką dumą pragnę donieść światu
> że wyhodowaliśmy dzięki wojnie nową odmianę dzieci
> nasze dzieci nie lubią bajek bawią się w zabijanie
> na jawie i we śnie marzą o zupie chlebie i kości
> zupełnie jak psy i koty (531)

Oblężone miasto Watsona również jest miejscem przemocy, o jeszcze wyraźniej "wewnętrznym" wektorze. To mieszkanie prosperujących "informatorów", "katów" i "tchórzy", w którym cnota pozostaje partnerką nieatrakcyjną, "pachnącą kulkami na mole" (część III utworu). Gorzką ocenę skutków oblężenia może Watson zawdzięczać uważnej lekturze Kawafisa i Coetzeego – obojgu z nich poświęcił eseje w tej dekadzie poprzedzającej koniec apartheidu[35]. Co go jednak

34. Agamben, *Stan wyjątkowy. Homo sacer II, 1*, 11.

35. Stephen Watson, "Colonialism & the Novels of J. M. Coetzee" (1985) i "Cavafy & Eroticism" (1990), w: Watson, *Selected Essays*. Co więcej, Watson dostrzega podobieństwo stylu Herberta i Kawafisa, zestawiając ich w swoim eseju o pisarzach z innej Europy. Herbert przypomina Kawafisa w swej ironiczności i "bezbłędności" (*unmistakeable*), prawdopodobnie także unikalnej niezależności umysłowej, zarazem pozostając wyjątkowym w sposobie, w jaki dystansuje się wobec odziedziczonych przekonań na temat poezji. Nazwisko Kawafisa nie wraca już w tym eseju, jednak nie przestaje być w nim obecne pośrednio, jak sądzę, w całym wywodzie. Kawafisa z Herbertem łączy nie tylko dykcja poetycka, lecz także tematyka utworów, na co zwracał uwagę także Aleksander Fiut w artykule "Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert" (w: *Poznawanie Herberta 2*, red. Andrzej Franaszek (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000), 270–294). W innym miejscu Watson nazywa Kawafisa "prawdopodobnie największym z miejskich poetów XX wieku", który "przedstawił na nowo Aleksandrię jako miasto nauki i zmysłowości", nie pozwalając utonąć tym znaczeniom we gwarze i nędzy współczesności (Stephen Watson, *A City Imagined*).

bardziej interesuje, to potencjalne drogi wyjścia z kondycji totalitarnej. Podobnie jak Agamben, sięga po słownik religijny, by je opisać.

Miasto "świętej mowy"

Obecne w wierszu Watsona napięcie między przywiązaniem do miejskości a świadomością demoralizujących skutków oblężenia (które zarazem czyni przecież z miasta twierdzę cywilizacji) przypomina ambiwalencję kolonizatora – intelektualisty wstydzącego się swojego przywileju, którą dostrzegał u Coetzeego[36]. Podobnie jak autor *Hańby*, Watson stara się przezwyciężyć to dialektyczne uwikłanie poprzez literaturę, w czym zdaje się mu pomagać polska szkoła poezji. Szukając punktu odniesienia dla wartości w oblężonym, zagrożonym totalitaryzmem, wydrążonym z pozytywnych znaczeń mieście, narrator wiersza *in memoriam* Zbigniew Herbert stwierdza, że poszukiwane przez niego "to"

> wisi – dzięki Tobie to widzę,
> dziś wieczór wyraźniej niż wcześniej – na tym zdaniu
> 'jak tęcza', o którą się modliłeś,
> zdaniu jak łuk nad 'językami chaosu' (152).

Te kilka zdań wprowadza czytelnika do ostatniej, czwartej części utworu, którą przytoczę prawie w całości. Watson rozwija w niej metaforę poezji jako – nie powinno nas to zaskoczyć – miasta:

> To wisi na innym miejscu – tym, którego zbudowanie pochłonęło
> twoje życie, twoją pracę. Jest to miasto bez
> ulic, ulicznych rogów, zachodów słońca i zamachów.
> To jest inne miasto i pozostanie nim dzięki tobie,
> choć ty sam jesteś prochem, choć wszystko inne jest ruiną,
> splamione przypadkowością, całą złośliwością przypadku,
> przewidywanym końcem, opierając się tylko na tym, że
> powinno być – będzie 'świętą mową', jak nazwałeś poezję.
>
> […] Dlatego właśnie dziś wieczór,
> nawet gdy zapalą się światła, nie widzę teraz
> tego pięknego, brudnego miasta, słodko-gorzkiego, zawsze oblężonego.

36. O bohaterach powieści *Ciemny kraj*, *W sercu kraju*, *Czekając na barbarzyńców* i *Życie i czasy Michaela K.* pisze "To nie tylko kolonizator, który jest intelektualistą, ale kolonizator, który nie chce być kolonizatorem", Watson, *Selected Essays*, 43.

Widzę inne miasto, które teraz zamieszkujesz, w całości;
i wiem już dlaczego my, żywi, trafiamy tam na siebie,
w niektóre noce rozmawiając z umarłymi jak z bogiem (152).

Pisany w reakcji na śmierć Herberta utwór zyskuje szczególny ciężar: trwałość, może nawet wiecznotrwałość "świętej mowy" poezji kontrastuje z ulotną przypadkowością ludzkiego życia i przygód cywilizacji. Perspektywa śmierci wzmacnia sakralne konotacje uruchamiane w całym wierszu: mowa w nim także o rozmowach z bogiem, o modlitwie i odkupieniu życia przez piękno. Ich funkcją może być legitymizacja tajemniczego "to", drugoplanowego bohatera wiersza, czyli dzielonych przez wspólnotę wartości. Poeta jako dysponent "świętej mowy" urasta do rangi kapłana, przechowującego pamięć historii i na jej podstawie dostarczającego ludowi formuł do zapamiętania oraz treści do wierzenia.

Ta archaiczna wizja odpowiada opowieści Watsona o innej Europie z analizowanego wyżej eseju, gdzie określa on państwa bloku wschodniego jako tradycyjne, "nie tylko w niesłabnącej gotowości do postrzegania poetów i pisarzy jako autorytetów moralnych i nauczycieli"[37]. Tym tłumaczy fakt, że – jak twierdzi – niemal wszyscy taksówkarze w "rodzinnej Warszawie" Herberta znają na pamięć *Przesłanie Pana Cogito*. Skąd ta legenda? Nawet jeśli zgodzimy się, że państwa bloku wschodniego są w jakimś stopniu tradycyjne (a przynajmniej takie były w roku 1988, gdy powstawał cytowany tekst), trudno się zgodzić ze słowami Watsona, choćby dlatego, że Warszawa nie jest rodzinnym miastem autora *Struny światła*. To zresztą niejedyny błąd południowoafrykańskiego poety: nieco dalej stwierdza, że wiersz Herberta *17 września* dotyczy inwazji wojsk układu warszawskiego na Czechosłowację[38], a w swojej pracy doktorskiej odnosi się do powojennej antypoezji Rosewiecza[39]. Zaczynamy podejrzewać, że Polska jest dla Watsona tyleż kulturowo-geograficznym punktem odniesienia, co fantazją o kraju wyjątkowym w swoim cierpieniu i archaicznym w stosunku do poetów jako dysponentów świętej mowy, dającym przykład tego, jak estetyka może iść w parze z polityką jako źródło legitymizacji wartości[40].

37. Watson, *Selected Essays*, 106.

38. Watson, *Selected Essays*, 107.

39. Stephen Watson, "*Bitten-off Things Protruding*": *The Limitations of South African English Poetry Post-1948* (Cape Town: University of Cape Town, 1993), 104.

40. Podobną wizję dzieli z Watsonem Alain Badiou, interpretujący poezję Czesława Miłosza jako realizację misji poważnego, słowiańskiego poety, chcącego reprezentować prawdę opartą na cierpieniach "ludu", z którym się identyfikuje, zob. Alain Badiou, *Francuski filozof w odpowiedzi polskiemu poecie*, przeł. Sławomir Królak, *Kronos* 1 (2012), 142–147; więcej na temat tej dyskusji pisałam w: Karina Jarzyńska, "Miłosz, Herbert i heretyckie alternatywy wobec 'modernistycznej

Imponująco duży autorytet poetów Europy Środkowo-Wschodniej jest także tematem programowego eseju Watsona *Poetry and Politicisation* z 1985 roku[41]. Autor postuluje w nim szukanie równowagi między polityką a estetyką w praktykach twórczych społeczeństwa RPA, które zarazem bywają praktykami oporu wobec totalitarnej władzy. Watson uważa nadmierne skupienie na polityce w sferze kultury za niewiele różniące się od tego, przeciwko czemu ona protestuje: tytułowa, zagrażająca RPA "politycyzacja" to według niego "polityka w procesie przekształcania się w totalitaryzm"[42]. Zaangażowanie estetyczne blokuje ten proces, generując napięcie między wrażliwością historyczną i kontemplacją bycia (o czym poucza Czesław Miłosz), sprzyjające dobrej poezji, a co za tym idzie, dobremu życiu społecznemu. Estetyka jest też potrzebna polityce jako zewnętrzny punkt odniesienia, "sposób na sprawdzenie moich zobowiązań i zachowanie równowagi wśród ideologicznego chaosu wokół mnie, a często także wewnątrz mnie"[43]. I tu przewodnikiem jest dla Watsona znów Zbigniew Herbert jako autor *Potęgi smaku*.

Watsona – jak wielu przed nim – uwodzi idea instynktu estetycznego jako kompasu pozwalającego odrzucić to, co w historii niepożądane z etycznego punktu widzenia, przy czym do wejścia z nim w kontakt wystarczy "dawanie posłuchu mądrości naszego ciała"[44]. Do podobnego uwiedzenia przyznał się kilka lat temu Stefan Chwin, już z pozycji zawiedzionego kochanka. *Potęga smaku*, wyznawał, "uczyła mnie estetycznej pogardy dla brzydoty wszelkich totalitaryzmów. […] ale […] nie wszystko mi się zgadzało. […] Piękno nazizmu pokochały miliony Niemców […]. Tak, większość stanęła po stronie tego piękna"[45]. Kompas smaku nie jest zatem niezawodny. To niejedyny problem: usytuowanie go w ciele, zwalniające z rygoru dyskursywnego namysłu, wystawiło i Herberta, i jego ufnych czytelników na ryzyko etycznie negatywnej oceny osób fizycznie odpychających. Jak to ujął Chwin: "Jak większość polskich inteligentów kochałem Polskę Idealną, która nie miała nic wspólnego z tłumem rzeczywistych Polaków wypełniających o świcie miejskie tramwaje i podmiejskie pociągi"[46]. Jeszcze

religii sztuki'", w: *Religijność Czesława Miłosza*, red. Zbigniew Kaźmierczyk, Katarzyna Wojan (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2020), 305–311.

41. Czytamy tam: "Kraje Europy Środkowo-Wschodniej zostały poddane najbardziej brutalnym formom upolitycznienia, a ich najlepsi pisarze mówią, w przeciwieństwie do większości zachodnich intelektualistów, wyposażeni w pełnię autorytetu świadków", Watson, *Selected Essays*, 18.

42. Watson, *Selected Essays*, 14.

43. Watson, *Selected Essays*, 15.

44. Watson, *Selected Essays*, 17.

45. Stefan Chwin, *Zbrodnicze piękno* (Kraków: Biblioteka "Tygodnika Powszechnego", 2016), 19–24.

46. Chwin, *Zbrodnicze piękno*, 35.

ostrzej przedstawił ten konflikt Paweł Ryś w swojej interpretacji *Potęgi smaku* z perspektywy "plebejskiej":

> Między wierszami pojawia się […] supozycja o związkach między "niskim" pochodzeniem a anomaliami fizycznymi oraz deficytami etycznymi. Tym samym "ja" liryczne niebezpiecznie zbliża się zarówno do klasowej selekcji, jak i do teorii segregacji rasowych, które – mimo że wyparte – stanowią rdzeń polskiej, "pańskiej" kultury[47].

Watson co prawda nie wypowiada się w swych esejach z pogardą o nikim, kto miałby go cechami swej fizjonomii odpychać od pułapki totalitaryzmu (jak Herbertowscy "chłopcy o twarzach ziemniaczanych" i "bardzo brzydkie dziewczyny o czerwonych rękach"), ale nie udaje mu się uniknąć zarzutów o rasizm[48]. Spodziewa się go zresztą, skoro ogłosiwszy postulat estetycznej korekty na rozpolitykowanej sferze publicznej RPA zaznacza, że nie stoją za nim "samozachowawcze przekonania na temat mojej klasy" ani "przywiązanie do białej, anglojęzycznej Republiki Południowej Afryki i jej skompromitowanej, zniszczonej kultury"[49]. Nie rozwija jednak argumentacji w swojej obronie i nie jest szczególnie przekonujący. Być może jednak ewentualne uprzedzenia nie przekreślają w całości jego poglądów – o ile przyjmiemy, że są to poglądy na poezję białego, antyapartheidowego akademika w RPA lat osiemdziesiątych XX wieku, mimo deklarowanej troski o jakość współżycia całej wspólnoty kulturowo-politycznej, reprezentującego w większym stopniu, niż jest gotowy to przyznać, interesy swojej klasy i rasy. Wśród tych sprzeczności wykazuje być może większą samoświadomość niż Herbert piszący o "książętach" zmysłów, wybierających "kobiety różowe płaskie jak opłatek", choć zarazem trudniej niż polskiego poetę czytać go w kluczu ironicznym. Podobnie jak Herbertowi, Watsonowi zarzucano elitaryzm i konserwatyzm. Jego właściwym (choć nie uświadomionym przez autora) celem miałoby być utwierdzanie w dobrym samopoczuciu białych pracowników i słuchaczy południowoafrykańskich uniwersytetów[50].

47. Paweł W. Ryś, "*Potęga smaku* Zbigniewa Herberta w kontekście dychotomii 'pana' i 'chama'", *Konteksty Kultury*, z. 1 (2015), 53.

48. Jak twierdzi Jean-Philippe Wade, elitystyczne uprzedzenia względem kultury popularnej nakładają się u Watsona na uprzedzenia rasowe, co nie pozwala mu dostrzec wartości czarnej sztuki oporu ("Stephen Watson: The Critic as Young Fogey", *English in Africa*, nr 19:1 (1992), 119).

49. Watson, *Selected Essays*, 15, 17.

50. Obszerną krytykę projektu intelektualnego i pisarskiego Watsona z pozycji marksistowskich sformułował Jean-Philippe Wade w cytowanym już artykule; zob. zwłaszcza Jean-Philippe Wade, *Stephen Watson*, 119–120.

Irlandzki poeta, Seamus Heaney, również napisał w 1998 roku wiersz dedykowany pamięci Zbigniewa Herberta. Utwór został zatytułowany *Hiperborejczyk*, a jego finał brzmi:

> Byłeś tutaj przybyszem z Hiperborei, Zbyszku,
> Jednym z mieszkańców krainy północniejszej nawet niż wiatr,
> Skąd uniósł był Apollina łabędzi zaprzęg, lecz dokąd
> Bóg wracał każdej zimy. Ty – dla wszystkich, co tam mieszkali,
> Byłeś jego heroldem, kiedy znowu unosił go szum
> Wichru i milkła kraina, i nadzieje lata pierzchały.
> To on uczył cię gry na lirze, starannego strojenia jej strun[51].

Analizując ten utwór, Bogdana Carpenter zauważa, że "sytuując ojczyznę polskiego poety na dalekiej północy, Seamus Heaney […] buduje niewidzialny – chociaż tym właśnie gestem realnie ustanowiony – pomost między Irlandią a Polską, a zarazem pomiędzy sobą i polskim poetą"[52]. Przesunięcie miejsca zamieszkania nie jest jedynym zabiegiem czyniącym z Herberta postać literacką autorstwa Heaneya – jak twierdzi Carpenter – pełniącą funkcję podobną do tej, jaką dla Herberta pełnił Pan Cogito, i ujawniającą być może więcej o jej autorze niż modelu.

Co zwraca moją uwagę to fakt, że Heaney – podobnie jak Watson – sytuuje Herberta w przestrzeni wyobrażonej, niematerialnej: u pierwszego to Hiperborea, u drugiego – nie mniej mityczne – "inne miasto". Oba te terytoria, będąc miejscami różnymi od Warszawy, Cape Town i Belfastu, oferują poetom płaszczyznę spotkania ze sobą na gruncie światowej republiki literatury[53]. Co więcej, w obu tych przestrzeniach poeci wchodzą w kontakt z bogami, zyskując sakrę, która daje im autorytet pozwalający wpływać na współobywateli. I ta właśnie fantazja wydaje się najlepiej wyrażać potrzebę, którą południowoafrykański pisarz zaspokajał przy pomocy poety polskiego.

Sojusz zawiązany między poetami reprezentującymi dwie wspólnoty polityczne, z podobnych przyczyn myślące o sobie w kategoriach "oblężonego miasta", nie

51. Seamus Heaney, *Hiperborejczyk. Pamięci Zbigniewa Herberta*, przeł. Stanisław Barańczak, *Tygodnik Powszechny* nr 32 (1998), 9.

52. Bogdana Carpenter, "Hiperborejczyk Seamusa Heaneya. Szkic do portretu Zbigniewa Herberta", w: *Herbert na językach. Współczesna recepcja twórczości Zbigniewa Herberta w Polsce i na świecie*, red. Artur Grabowski, Jacek Kopciński, Jerzy Snopek (Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2010), 224.

53. Zob. Pascale Casanova, *Światowa republika literatury*, przeł. Elżbieta Gałuszka, Anna Turczyn (Kraków: WUJ, 2017).

był bezwarunkowy, a uruchomiony przez Watsona proces transferu kulturowego pociągnął za sobą zarówno koszty, jak i zyski po stronie przyjmującej, w postaci przesunięć semantycznych, których Stephen Watson dokonał na poezji Zbigniewa Herberta na użytek własny i swoich współobywateli. Oblężenie w wersji białego antyapartheidowego intelektualisty z RPA nie czyni z mieszkańców symbolicznego miasta wyłącznie ofiar, a potęga smaku, której jest on gotowy się podporządkować, w mniejszym stopniu karmi się poczuciem wyższości. Herbert jest dla Watsona ciekawy jako zakorzeniony w historii moralista i jako osoba obdarzona zmysłem poetyckim, wiedząca, że dobra poezja miesza rejestry i porządki estetyczne, jest czymś więcej niż manifestem. To dobry sojusznik dla mieszkańca państwa post-totalitarnego, przekonanego o istotnej roli poezji w procesie wychodzenia z tego uwikłania i chcącego przekonać do tego czytelników. Być może to sojusznik tym lepszy, że odległy przestrzennie i językowo, oraz dostępny jedynie w przekładach i antologiach eksponujących obywatelskie zaangażowanie jego utworów, a przez to nieraz je upraszczających.

Bibliografia

Agamben, Giorgio. *Stan wyjątkowy. Homo sacer II, 1*. Przeł. Monika Surma-Gawłowska, Kraków: ha! art, 2008.

Anderson, Peter R. "Stephen Watson: Poet, Scholar and Critic (1954-2011)". *South African Journal of Science* 107, nr 5–6 (2011). http://dx.doi.org/10.4102/sajs.v107i5/6.744. http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0038-23532011000300007 (13.03.2023).

Badiou, Alain. "Francuski filozof w odpowiedzi polskiemu poecie". Przeł. S. Królak, *Kronos*, nr 1 (2012), 142–147.

Butler, Guy. "Introduction". W: *A Book of South African Verse*, red. G. Butler. Oxford University Press, 1959.

Carpenter, Bogdana. "Hiperborejczyk Seamusa Heaneya. Szkic do portretu Zbigniewa Herberta". W: *Herbert na językach. Współczesna recepcja twórczości Zbigniewa Herberta w Polsce i na świecie*, red. Artur Grabowski, Jacek Kopciński, Jerzy Snopek. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2010.

Carpenter, Bogdana. "Poezja Zbigniewa Herberta w krytyce anglosaskiej". *Teksty Drugie*, nr 3 (2000), 7–19.

Casanova, Pascale. *Światowa republika literatury*. Przeł. Elżbieta Gałuszka, Anna Turczyn. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.

Chapman, Michael. "South African Poetry: A Perspective From The Other Europe". *English Academy Review: Southern African Journal of English Studies* 18, nr 1 (2006), 54–72.

Chwin, Stefan. *Zbrodnicze piękno*. Kraków: Biblioteka "Tygodnika Powszechnego", 2016.

Espagne, Michel, Michael Werner. "Deutschfranzösischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.". *Francia*, nr 13 (1985), 502–510.

Fiut, Aleksander. "Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert". W: *Poznawanie Herberta 2*, red. Andrzej Franaszek, 270–294. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.

Graham, Anthony, red. *Witness out of Silence: Polish Poets Fighting for Freedom*. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1980.

Heaney, Seamus. "Hiperborejczyk. Pamięci Zbigniewa Herberta". Przeł. Stanisław Barańczak. *Tygodnik Powszechny*, nr 32 (1998), 9.

Herbert, Zbigniew. *Report from the Besieged City & Other Poems*. Przeł. Bogdana and John Carpenter. Oxford: Oxford University Press, 1987.

Herbert, Zbigniew. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2011.

Jarniewicz, Jerzy. "Przekleństwo przekładalności, czyli Herbert po angielsku". W: *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*, red. Magda Heydel i in., 13–22. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/150861/jarniewicz_przeklenstwo_przekladalnosci_2010.pdf?sequence =1&isAllowed=y (13.03.2023).

Jarzyńska, Karina. "Miłosz, Herbert i heretyckie alternatywy wobec 'modernistycznej religii sztuki'". W: *Religijność Czesława Miłosza*, red. Zbigniew Kaźmierczyk, Katarzyna Wojan, 305–311. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2020.

Kowalczyk-Twarowski, Krzysztof. "Imperialne przestworza, spolegliwi tubylcy: Polska, Rosja, RPA". *Er(r)go*, nr 8 (2002), 173–186. https://rebus.us.edu.pl/handle/20.500.12128/13269 (13.03.2023).

Krakowiak, Małgorzata. "Oblężenie: metafora i diagnoza". W: *Oblężenie: strategia pisarska – postrzeganie światła – motyw literacki*, red. Małgorzata Krakowiak, 7–18. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.

Kusek, Robert. "'Niesamowite dziecko' Europy Środkowej. Deborah Levy i oduczanie się 'swojości'". *Teksty Drugie*, nr 5 (2021), 113–130. https://doi.org/10.18318/td.2021.5.7, https://rcin.org.pl/Content/237218/WA248_273424_P-I-2524_kusek-niesamowite_o.pdf (13.03.2023).

Kwiatkowski, Jerzy. "Polski archetyp oblężenia. Historia – Sienkiewicz – Mrożek – Herbert". W: Jerzy Kwiatkowski, *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995.

MacKenzie, Rod. "If Rhodes Goes, Jesus Christ Must Go". *Mail & Guardian Thought Leader* 26.03.2015. https://thoughtleader.co.za/if-rhodes-goes-jesus-christ-must-go/ (11.03.2023).

McCammon, Holly. "Discursive Opportunity Structure". W: *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements*, red. David A. Snow i in. Oxford: Blackwell Publishing, 2013.

Miłosz, Czesław. "Preface". W: *Postwar Polish Poetry*, red. Czesław Miłosz. Berkeley: University of California Press, 1983.

Pick, Dominick. "Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania *transferts culturels* na gruncie polskim". W: *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. Mirosława Zielińska, Marek Zybura. Wrocław: Centrum Willy'ego Brandta, 2013. https://www.human.umk.pl/panel/wp-content/uploads/Czym_jest_transfer_kultury_Transfer_kult.pdf (11.03.2023).

Prokop, Jan. "*Raport z oblężonego miasta* po (prawie) dwudziestu latach". *Ethos*, nr 4 (2000). http://cw.kul.lublin.pl/Content/29557/32937__Prokop--Jan-----Rapo_0000.pdf (11.03.2023).

Raffel, Burton. "Introduction". W: *Shifting Borders: East European Poetries of the Eighties*, red. Walter Cummings. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1993.

Rosenthal, Mira. "Polska szkoła poezji Czesława Miłosza w przekładzie na angielski". *Przekładaniec*, nr 25 (2011), 223–230. https://doi.org/10.4467/16891864PC.12.015.0442

Ryś, Paweł W. "*Potęga smaku* Zbigniewa Herberta w kontekście dychotomii 'pana' i 'chama'". *Konteksty Kultury*, z. 1 (2015). https://doi.org/10.4467/23531991KK.15.004.3700.

Wade, Jean-Philippe. "Stephen Watson: The Critic as Young Fogey". *English in Africa*, nr 19:1 (1992). https://www.jstor.org/stable/40238690 (13.03.2023).

Watson, Stephen, Patrick Cullinan, red. *Dante in South Africa*. Cape Town: Centre for Creative Writing, 2005.

Watson, Stephen. *"Bitten-off Things Protruding": The Limitations of South African English Poetry Post-1948*. Cape Town: University of Cape Town, 1993.

Watson, Stephen. "Introduction". W: *A City Imagined. Cape Town and the Meanings of a Place*, red. Stephen Watson. Johannesburg: Penguin Books, 2006.

Watson, Stephen. *Cape Town Days, and other Poems*. Cape Town: Cecil Skotnes & Clarke's Bookshop, 1989.

Watson, Stephen. *In This City*. Cape Town: David Philip, 1986.

Watson, Stephen. *Selected Essays 1980–1990*. Cape Town: The Carrefour Press, 1990.

Watson, Stephen. *The Other City. Selected Poems 1977–1999*. Cape Town: David Philip Publishers, 2000.

Zagajewski, Adam. "Wiersze o Polsce". *Zapis*, nr 15 (1980), 67.

Michał Kłosiński
University of Silesia in Katowice
https://orcid.org/0000-0002-5169-5338

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.15392

Biopolitical Markers in Digital Games: Life/Health Interfaces[1]

Abstract: The article presents an examination of game biopolitics in relation to life interfaces in digital games and operationalizes the notion of biopolitical marker. The aim of this study was to describe and analyze meaningful interface elements related to the concept of life. The first part of the article introduces the general philosophical and theoretical framework for the study of life biopolitics in games. Here, I operationalize the concept of biopolitical marker. The second part consists of game descriptions focusing on the ways life is construed and mediated via their interfaces. In this part I present different interface conceptualization of health, life and hit points. The article concludes with a typology and problematization of a set of biopolitical markers distinguished in the previous sections.

Keywords: digital games, biopolitics, health, interfaces, markers

Introduction

The main problem I examine in this article is related to biopolitics, a theory and philosophy concerning political governance of life.[2] The problematic of biopolitics to date has been explored in game studies in relation to identity[3] and avatars,[4]

1. Artykuł powstał w ramach projektu NCN OPUS 22 nr 2021/43/B/HS2/01017 pod tytułem *Mapowanie growej biopolityki: paradygmaty immunologiczne w grach cyfrowych*. This article presents the results of NCN OPUS 22 grant no. 2021/43/B/HS2/01017, titled *Mapping game biopolitics: immunological paradigms in video games*.

2. Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics*: *Lectures at the Collège De France, 1978–79*, trans. Graham Burchell (New York: Palgrave Macmillan, 2010); Roberto Esposito, *Bíos*: *Biopolitics and Philosophy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008); Roberto Esposito, *Immunitas: The Protection and Negation of Life*, trans. Zakiya Hanafi (Cambridge: Polity, 2017); Catherine Mills, *Biopolitics*. First edition (Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge, 2018); Thomas Lemke, *Biopolitics. An Advanced Introduction* (New York: New York University Press, 2011).

3. Agata Zarzycka, "'Czy ja tak brzmię?' Autokreacja i immunizacja w serii Mass Effect," *Teksty Drugie*, no. 3 (2017).

4. Thomas Apperley and Justin Clemens, "The Biopolitics of Gaming: Avatar-Player Self-Reflexivity in Assassin's Creed II," in *The Play Versus Story Divide in Game Studies: Critical Essays*, ed. Matthew W. Kapell (Jefferson, NC: McFarland, 2016); Andrew Baerg, "Biopolitics, Algorithms, Identity: Electronic Arts and the Sports Gamer," in *Sports and Identity: New Agendas in Communication*, eds. Barry Brummett and Andrew Ishak (New York: Routledge, 2013).

mechanics,[5] power,[6] health,[7] and play.[8] Game scholars have also researched the most negative pole of biopolitical governance of life – thanatopolitics, the politics of death.[9] In my study, I defined what I call biopolitical markers and presented a method of distinguishing them. These markers are significant elements of game ontology,[10] interface semiotics,[11] representations, mechanics and game narratives.[12] I think these markers could be further used to distinguish more complex biopolitical systems, or to describe and identify specific politics of life presented by games of different genres.

In this article, I have focused on one element: health represented through different game interfaces. Health is a manifestation of biopolitical reformulation of life, although not the only way games construct and represent life. The relationship between life and health is both a question of framework and quality: life is a singular unit represented by health bar. Within numerous representation matrixes health can therefore function as life's quality, measure, a set element. This means that government over life (biopolitics) oftentimes takes the form of governance over health as a system of building blocks, economized, gamified and interwoven into different assemblages of game representations, narratives and mechanics.

---

5. Salko J. Kattenberg, "Biopolitical Games: Identifying Obscured Mechanisms in Applied Games" (MA, Faculty Humanities, University of Utrecht, 2015); Jakub Wencel, "Gamified Vs. Non-Gamified Space in Video Games: A Biopolitical Approach," in *Gamifcation. Critical Approaches*, eds. Jarosław Kopeć and Krzysztof Pacewicz (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2015).

6. Mike Piero, "Gaming Under Biopolitical Sovereign Power: The Chronotope of the Abject in the Binding of Isaac," *Eludamos. Journal for Computer Game Culture* 11, no. 1 (2020); Michał Kłosiński, "Frostpunk – tęsknota za biopolityką stanu wyjątkowego," *Teksty Drugie*, no. 1 (2020), https://doi.org/10.18318/td.2020.1.18.

7. Brandon Rogers, "'Dude, How Much Health Do You Have Left?,'" in *Krankheit in Digitalen Spielen*, ed. Arno Görgen and Stefan H. Simond (Bielefeld: transcript Verlag, 2020).

8. Stephanie Rutheford and Pablo S. Bose, "Biopower and Play: Bodies, Spaces, and Nature in Digital Games," *Aether: The Journal of Media Geography* 12, no. 10 (2013).

9. Peter Christiansen, "Thanatogaming: Death, Videogames, and the Biopolitical State," *Proceedings of DiGRA 2014: <Verb that ends in 'ing'> the <noun> of Game <plural noun>*, 2014; Nicholas St. Jacques and Samuel Tobin, "<Theoretical Article>Death Rules: A Survey and Analysis of PC Death in Tabletop Role-Playing Games," *RPG学研究* 1 (2020); Ken S. McAllister and Judd E. Ruggill, "Playing to Death," *American Journal of Play* 11, no. 1 (2018).

10. José P. Zagal et al., "Towards an Ontological Language for Game Analysis," in *Worlds in Play: International Perspectives on Digital Games Research*, ed. Suzanne de Castell and Jennifer Jenson (New York, NY: Peter Lang, 2007).

11. Alexander S. Lenkevich, "'Are You in Your Body?!' The Study of Biopolitical Interface Design," *Galactica Media: Journal of Media Studies* 3, no. 2 (2021), accessed June 6, 2022, https://doi.org/10.46539/gmd.v3i2.160, http://galacticamedia.com/index.php/gmd/article/view/160; Piotr Kubiński, *Gry wideo*: *zarys poetyki* (Kraków: Universitas, 2016).

12. Astrid Ensslin and Alice Bell, *Digital Fiction and the Unnatural*: *Transmedial Narrative Theory, Method, and Analysis* (Columbus: The Ohio State University Press, 2021).

I analyzed those using hermeneutics[13] to depict various strategies and mechanisms which construct life as a concept, a problem and a resource to be governed. I worked with representations, semiotic and discursive elements[14] which function as biopolitical markers – significant traces of politics aimed at protection, control and governance of life.

My aim was to present different elements of interfaces related to government of life, define the notion of biopolitical marker and operationalize this concept for further exploration of biopolitics in digital games. In my analysis I used game hermeneutics. The theoretical background was based in biopolitical theories elaborated in the 20th and 21st century.

Life as a Biopolitical Marker

The concept of marker can be traced to two distinct disciplinary fields: empirical research and philosophy. The former uses the notion of marker to designate significant elements, or indicators for analysis, for example: markers of depression, discourse markers, biochemical markers, geological markers, etc. The latter uses the term mark [*marque*] to name an irreplaceable signifying element of an event (a date, signature, writing) which then can be re-marked and iterated because it opens up a process of significations and interpretation.[15] 9/11 would be an example of such a singularity which then allows us to reiterate it, reference it, retell it.

I relate this double meaning of marker to biopolitics understood as an umbrella term for different theoretical and philosophical approaches, which have surfaced in the 20th and 21st century as part of academic critique of political systems and institutions, their mechanisms of defining life, controlling population, producing ideology or extermination. More specifically, biopolitical theory describes: the production of new forms of subjectivity, like the economic man[16];

13. Michał Kłosiński, "How to Interpret Digital Games? A Hermeneutic Guide in Ten Points, with References and Bibliography," *Game Studies* 22, no. 2 (2022), http://gamestudies.org/2202/articles/gap_klosinski; Michał Kłosiński, *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018); Veli-Matti Karhulahti, "Hermeneutics and Ludocriticism," *Journal of Games Criticism* 2, no. 1 (2015); Espen Aarseth and Sebastian Möring, "The Game Itself?," in *International Conference on the Foundations of Digital Games*, eds. Georgios N. Yannakakis et al. (New York, NY: ACM, 2020).

14. Gerald Voorhees, "Discursive Games and Gamic Discourses," *Communication +1* 1, no. 1 (2012), https://doi.org/10.7275/R5G15XSM.

15. Simon Wortham, *The Derrida Dictionary* (London: Bloomsbury Publishing, 2020), 96; Hannu Poutiainen, "Additions, Subtractions, Iterations: Deconstruction and the Actuality of Context," *Journal of Literary Theory* 8, no. 1 (2014), 185–187, https://doi.org/10.1515/jlt-2014-0008.

16. Foucault, *The Birth of Biopolitics*, 268–271.

new and changing politics of vitality, life and bioeconomy[17]; the logic of exclusion and inclusion that funds law and power in contemporary societies[18]; life as a process of becoming, grounded in environment and ecology[19]; the relation between positive and negative immunizing practices for the formation and functioning of any community[20]; the subjugation of life to the power of death and maximalization of killing potency that produces "death-worlds,"[21] and many more.

Therefore, biopolitical theory in general is interested in description and critique of life and death as subjected to any law, process and agency (positive or negative, systemic or endemic, of subject or population). What I define as a biopolitical marker is therefore a signifying element, which indicates the possibility of uncovering politics and policies related to governance over life. Biopolitical markers in games can be found at all levels of their complexity: interfaces, mechanics, representations, narratives, but also in the eventfulness of gameplay. Identification of biopolitical markers allows for better insight into the inner workings of games as power structures, the mechanisms of governance they represent on the one hand, and the ones they are on the other hand. In this study, I focused on different biopolitical markers in game interfaces.[22]

The simplest and most figurative expression of life governance is life as a unit representing the possibility to continue playing the game found in platform games such as *Mario*[23] and *Prince of Persia*[24] or arcade games, where the concept of life is directly related to the coin-operated machine economy: you gain life if you insert additional coins. This basic relationship between game economy and the concept of life is part of the fundamentally economic character of games as simulations,

17. Nikolas Rose, *The Politics of Life Itself*: *Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century* (Princeton: Princeton University Press, 2009), 39–40; Jeffrey P. Bishop, M. Therese Lysaught and Andrew A. Michel, *Biopolitics After Neuroscience*: *Morality and the Economy of Virtue* (London–New York: Bloomsbury Academic, 2022).

18. Giorgio Agamben, *Homo Sacer*: *Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen (Stanford: Stanford University Press, 1998), 21–22.

19. Rosi Braidotti, "The Politics of Life as Bios/Zoe," in *Bits of Life: Feminism at the Intersections of Media, Bioscience, and Technology*, ed. Anneke Smelik and Nina Lykke (Seattle–London: University of Washington Press, 2008), 182.

20. Esposito, *Immunitas*, 12.

21. Achille Mbembe, *Necropolitics*, trans. Steven Corcoran (Durham–London: Duke University Press, 2020) , 79–92. https://doi.org/10.1515/9781478007227.

22. Kay Köhle et al., "Diegetic and Non-Diegetic Health Interfaces in VR Shooter Games," in *Human-Computer Interaction – INTERACT 2021: 18th IFIP TC 13 International Conference, Bari, Italy, August 30 - September 3, 2021, Proceedings, Part III*, eds. Kori Inkpen et al. (Cham: Springer, 2021); Lenkevich, "'Are You in Your Body?!'"; Kubiński, *Gry wideo*.

23. Nintendo, *Super Mario Bros* (NES: Nintendo R&D4, 1986).

24. Broderbund, *Prince of Persia* (PC: Broderbund, 1990).

procedural systems governed by spreadsheets, data and calculations.[25] However, as Seth Giddings explains, game economies are metamorphic in relation to their neoliberal counterparts: they rewrite, reshape, adapt and sometimes challenge contemporary political economies.[26] If, as Giddings says, games are not isomorphic, but metamorphic, than they not only reproduce biopolitics, but actively produce their own biopolitical mechanisms, representations and meanings. This process of abstracting life is already biopolitical, as it translates a property of living beings into an instrumentalized and rationalized digital entity: life and death become measurable indicators of success and failure.

Going back to the biopolitics of life as a unit represented by a coin-operated arcade machines, Giddings follows the reflection of Carly Kocurek, who stressed the influence of arcades on producing a new type of economic mentality[27] where mastery leads to optimalization of financial expenditures: the better one plays, the less coins the player has to spend. What the early game economy described by Giddings, Rogers and Kocurek establishes is the direct reference between life as a resource exchanged for money, which in turn produces new economic assemblages of play, skill, time, etc. The quantifiable life tokens displayed on arcade screens are therefore biopolitical markers which signify that governance over life corresponds to one's skill, spending capacity and time. In those cases life is a commodity: it is bought, used, lost, gained, sustained or accumulated. Therefore, game life itself serves as the most fundamental biopolitical marker, the economic kernel of all regimes of power which hold it in its grasp.

Inquiries into life as a basic biopolitical marker concern the way game interfaces mediate governance over real life. As shown by Alexander Lenkevich, digital game interfaces perform regulatory functions as biopolitical devices on two levels.[28] On the one hand, they simply represent biopolitics,[29] on the other, they reorganize gamer's life as mediators of multi-sensory (haptic and audio-visual) experiences.[30] Lenkevich therefore reinforces the argument made by Apperley and Clemens, who theorized that games use avatar focalization, localization and affective integration to govern and discipline the player.[31] The most fundamen-

25. Seth Giddings, "Accursed Play: The Economic Imaginary of Early Game Studies," *Games and Culture* 13, no. 7 (2018), 771–772, https://doi.org/10.1177/1555412018755914; Rogers, "Dude, How Much Health Do You Have Left?," 328–329.

26. Giddings, "Accursed Play," 773.

27. Carly A. Kocurek, *Coin-Operated Americans*: *Rebooting Boyhood at the Video Game Arcade* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2015), 42–44.

28. Lenkevich, "'Are You in Your Body?!,'" 145.

29. Lenkevich, "'Are You in Your Body?!,'" 147.

30. Lenkevich, "'Are You in Your Body?!,'" 152–154.

31. Apperley and Clemens, "The Biopolitics of Gaming," 115–121.

tal way game interfaces mediate life is by displaying it as a unit and as a point/percentage bar. The introduction of hit points constitutes a major biopolitical innovation, because life as a singular entity to be saved, lost or gained represents a distinct object from life as a sum of hit points (HP) which can be emptied, refilled or sustained.[32] The granularity of life represented by hit points or percentage values mediates different possibilities of gameplay and control. For example, in the original *Super Mario Bros*, where life is a singular unit, the game uses powerup mechanic (mushroom or fire flower) to enable the avatar to take an additional hit from the enemy. To signify the change in Mario's endurance, the avatar grows. In a different manner, in *Horizon: Zero Dawn*[33] Aloy's life depends on the character level, is represented by hit points, divided into health bars, and subjected to resistance modifiers from skills, items and armor. Whereas Mario represents a fairly straightforward governance over life, a more complex system in *Horizon* displays a matrix of factors simulating various life's dependencies. The granularity of life representation is therefore a measure of biopolitical complexity: governance systems grow proportionally to the amount of hit point mechanics introduced in game. A separate matter relates to the complexity of the categories such as health, life, hit points, which can be distributed and used to describe both the avatar, the player and all elements of game ontology, like destructible walls.

With complex systems of life representation and governance a more robust biopolitical logic can be introduced. Life as a single unit represents a different approach to the relation between the subject and the world than life measured with hit points and percentage bars. If life is simply lost on contact with the enemy, we could speak of a marker of radical immunity biopolitics which reinforces the idea that the other should not be allowed to penetrate, to touch the subject at all cost. As explained by Esposito, immunization is an "inverse mode" of communization and these two processes represent the contradictory dynamic of protecting life: "life can be protected from what negates it only be means of a further negation."[34] In this sense immunization is the core process to understand what games posit as the other that negates the life of an avatar, or an in-game community, and thus, what they require us to negate. In some cases the very game world or environment becomes the other, especially when it poses a threat to the avatar. A less radical system is introduced with the leeway given by hit points as the penetration by the other does not always mean immediate death. The immunity biopolitics can therefore be nuanced by allowing a margin of touch, breaking of boundaries,

32. Rogers, "'Dude, How Much Health Do You Have Left?,'" 329.

33. Guerrilla Games, *Horizon: Zero Dawn*: *Complete Edition* (PC: Sony Interactive Entertainment, 2020).

34. Esposito, *Immunitas*, 22.

testing resistances and different perception of danger. Moreover, with hit point mechanics life becomes a proper object of biopolitical calculations, manipulations and separate game loops. Interestingly, when life becomes a question of quality and care, instead of being just a measure of quantity, it undergoes further biopolitical rationalizations. Conversely, the farther biopolitics penetrates game mechanics, the more complexity is given to life as a biopolitical marker. Moreover, Rogers has analyzed the logic of self-care in games in relation to health management and masculine rationality, further problematizing the visual aspects of interfaces as kernels of gender politics.[35] According to his findings, the rationalization of health management in games can be understood as a biopolitical marker of hegemonic masculinity produced as part of neoliberal body politics. It is no surprise that health politics participate in production of neoliberal subjectivity. Even now, writing this article, I often glimpse at my smart band, constantly monitoring my pulse, number of steps and burned calories, presenting those via game-like interface. In this sense all diegetic and extradiegetic interface elements representing health status, buffs and debuffs, injuries and diseases should be considered as biopolitical markers similar to the ones governing our very lives. As suggested by Rogers, they represent a claim to biomedical omniscience – the players almost instantly know what ails their avatars. The complexity and correlation of biopolitical markers is what produces a specific biopolitical vector for the game interface. In the subsequent part of the paper I propose an interpretation of the representations, mechanics and discursive aspects of interface biopolitics referencing specific game examples.

Vectors of Immunization

I would like to consider five examples with game screenshots. These were selected based on preliminary research findings gathered via exploratory gameplay of 15 game titles of various ganres (cRPG, aRPG, MMORPG, Battle Royale, VN, City builder, RTS, TBS, Gatcha, Simulator) and across three platforms: Android Phone, PC and PlayStation 5. I selected cases which exemplify different markers not to repeat the same research observations.

The first one depicts *Disco Elysium* where health has been divided into physical and mental registers, each represented by different color.[36] The players use dialogue interactions to control these overlay health registers. Taking damage, loosing or winning rolls is related to intradiegetic interface elements: screen shaking and distinct sound signifying failure, success, loss of either health or mental attribute

35. Rogers, "'Dude, How Much Health Do You Have Left?,'" 330.
36. ZA/UM, *Disco Elysium* (PC: ZA/UM, 2019).

points. Otherwise, the extradiegetic interface gives only basic information about protagonist's statuses. Expanding the interface governance of life is the character window which depicts the effects of items and clothing on different aspects of Harrier's personal traits. With this system players govern both physical and mental health of their protagonist, as well as a set of attributes to shape Harrier's personality. What *Disco Elysium* revolutionizes are biopolitical markers of mental health,[37] separate from Harrier's physical condition. Therefore, the game interface introduces an element of governance over both physical and mental health, simulating the relationship between agency and its emotional effects. With diverse systems referencing the state of mind as a deciding factor for Harrier's well-being, *Disco Elysium* builds a sense of responsibility for the broken, alcoholic and existentially shaken narrative identity. The biopolitical markers related to physical and mental condition present governance of life as a decision-making, identity building process. Their appearance during dice rolls signifies a link between mental and physical health and successful or unsuccessful use of one's cognitive or carnal resources. The object of immunization is the subject's own existence, his social and emotional relations with the world. Therefore, the interface in *Disco Elysium* would be an example of narrative identity biopolitics proper to the production of the idea of an economic man or *homo capitalus*.[38] Curiously, the game itself problematizes post-colonial biopolitics in its narrative.



Fig. 1. *Disco Elysium Physical and mental condition of the protagonist in bottom left corner*

37. Jimena A. Rodríguez et al., eds., *Mental Health Atmospheres Video Games: New Directions in Game Research II* (Bielefeld: transcript Verlag, 2022).

38. Bishop, Lysaught, and Michel, *Biopolitics after Neuroscience*, 114.



Fig. 2. *Horizon: Zero Dawn HP and shield interface elements in the upper left corner*

The second example is the interface of *Horizon: Zero Dawn*. This time, there are both intradiegetic and extradiegetic biopolitical markers. The former can be seen in the changing color of Aloy's armor (an optional item). The latter are: health and armor bar distinguished by red and blue color, amount of healing herbs in the pouch and potions in the inventory. Furthermore, the interface clearly informs players about the hit points pool of the enemy, so as to further the rationalization of combat. This exemplifies that health is not only a personalized element of governing the avatar, but also a marker of biopolitical perspective projected onto the world. Such perspective subjects the player's gaze to the imperative and logic of exploitation: what has a health bar can be conquered, killed, destroyed.[39] Here, health becomes a marker of biopolitical gaze: it designates that which can be penetrated, wounded, eliminated, reduced to nothingness or hacked. It also means that in some cases health also becomes an indicator of danger. Therefore, a world seen through this lens precisely sets the possible interactions with its inhabitants and its entities. In a way, caring for Aloy's well-being is also related to utilizing the biopolitical gaze to identify economically viable resources, parts that can be removed from animals and machines alike.[40] Such is the function

39. Jesús Fernández-Caro, "Post-Apocalyptic Nonhuman Characters in Horizon: Zero Dawn: Animal Machines, Posthumans, and AI-Based Deities," *Journal of Science Fiction* 3, no. 3 (2019).

40. Andrei Nae, "Beyond Cultural Identity. A Critique of Horizon Zero Dawn as an Entrepreneurial Ecosystem Simulator," *Postmodern Openings* 11, no. 3 (2020), https://doi.org/10.18662/po/11.3/213.

of the focus, an omniscience dispositive of power over the world introduced as a secondary interface overlay. A separate set of interface biopolitical markers are: the game minimap, compass and stealth indicator. The first two locate life in the world, convey the relation between knowledge of terrain and power to act and project a colonizing outlook on the world as a set of conquerable locations. The stealth indicator works differently. Represented by the eye icon, it is a biopolitical marker depicting the power of sight. Here, a link is made between safety, control and the power to immunize oneself from the surreptitious gaze of the other. This is a clear biopolitical marker of invigilation or veillance. Therefore, the interface of *Horizon: Zero Dawn* can be seen as a complex web of different markers: of biopolitics, thanatopolitics, colonialism and invigilation. Curiously, the game's narrative is all about combating such a thanatopolitical system of complete control over planetary life.

The third example comes from *Cyberpunk 2077* (Cyberpunk 2077). Here, the diegetic interface mediates the technological apprehension of life by representing its status with glitching screen and statuses conveyed via the avatar's implants. A shift from a simple extradiegetic overlay into a diegetic, hybrid form situated in the worldbuilding strategies, marks an important biopolitical dimension of the cyberpunk's discourse that permeates the game.[41] That is why the main interface in *Cyberpunk 2077* serves as an extension of the phone, hacking and implants interfaces, which can be called upon just like the focus in *Horizon*. The phone interface mediates biopolitical connectedness of the body to the communication technology and functions as a marker of cyborg body politics.[42] The hacking interface further dramatizes the relationship with the world as a space that can be penetrated, reprogrammed and modified – it is a marker of omniscience, technological politics on the one hand and veillance outlook on life on the other. This interface allows players to kill, debilitate or take control over NPC's, objects and technologies, thus it is a marker of biopower, technopower and thanatopolitics at the same time. Last and probably most interesting is the chirurgical overlay interface of the avatar's body where the player sees the purchased and installed cybernetic modifications (Fig. 3). This diegetic interface is different from the usual inventory mechanic present in both *Disco Elysium* and *Horizon*, as it mediates the cyberpunk metamorphosis of life and body. The body here is

41. Mateusz Felczak, "Apokalipsa z odzysku. Problemy z cyberpunkiem w polskich grach wideo," *Teksty Drugie* 6 (2021), 111–112, https://doi.org/10.18318/td.2021.6.7.

42. Julia Grillmayr, "Posthumanism(s)," in *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture*, ed. Anna McFarlane, Graham J. Murphy, and Lars Schmeink (London–New York: Routledge, 2020), 276–277; Anna Kurowicka, "Cyberpunk ucieleśniony: feministyczne reinterpretacje gatunku," *Teksty Drugie* 6 (2021), 96, https://doi.org/10.18318/td.2021.6.6.

no longer an object that can be dressed up or upgraded by a set of objectified, rationalized biomedical attributes like strength, endurance, etc.



Fig. 3. *Cyberpunk 2077 Character implants interface*

The implant interface represents a new outlook on body as an object to be augmented, reassembled, replaced and modified. Thus, the body itself becomes a biomedical object. Such interfaces challenge the biopolitical outlook on the body as an impenetrable object that has statistics, can be nurtured, grown and taken care of to function properly. The implant interface is a biopolitical marker of a radical body politics of a new kind: a biomedical regime set on functionally dismantling and altering the body.[43] This also means radicalization of the economic imperative of the body in cyberpunk culture: health becomes the measure of successful reconfiguration of body through technology and engineering. On the margin, the same thing happens to death, which becomes calculable, predictable, fully controllable via diegetic systems. One semeion in the screenshot displays an interface timer for the auto-resurrection system, signifying an important upgrade in V's body. This is a thanatoludic marker which exhibits the absolute, gamified interplay of life and death (Fig. 4). *Cyberpunk 2077* masterfully operates with all these empowering interface biopolitical markers in contrast with the major narrative arc, where it is an unstoppable technology that disempowers and devours the protagonist.

43. Sean McQueen, *Deleuze and Baudrillard*: *From Cyberpunk to Biopunk* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016), 174.



Fig. 4. *Cyberpunk 2077 HP makers in upper left corner, blurry cybernetic lines denoting impending death*

The fourth example is *The Wandering Village*, a city builder game[44] with a set of unique biopolitical markers. In this title the players build, expand and control a village atop of a living entity, which roams the world on its own, but can be coerced to do the player's bidding. The game offers overlay interface markers related to the population, its general satisfaction, dietary requirements and health. Similarly to the villagers, the entity called Onbu (a dinosaur-like creature that carries the village) was given a set of four explicit attributes: health, poison, hunger, rest, and one implicit – trust. The interface operates with diegetic (Onbu sounds, behaviors, growth, villagers need bubbles) and extradiegetic elements (overlays and management systems) to inform the player about the health parameters of the village and its carrier (Fig. 5). The majority of said biopolitical markers serve an immunizing function and signify a symbiotic relationship between the well-being of villagers and Onbu. The markers inform the player about dangers to life, invite healthcare agency and mediate a binary logic of life as care and death as corruption. Additional set of biopolitical markers can be seen in the status message window which informs players about the events concerning Onbu, villagers and the world. Therefore, the interface of *The Wandering Village* reinforces an idea that the player governs two distinct but interconnected health systems. The biopolitical markers here function as indicators of positive and negative immunization as they strengthen a vision of coexistence and community: between villagers, the

44. Stray Fawn Studio, *The Wandering Village* (PC: Stray Fawn Studio; WhisperGames, 2022).

world and Onbu. The negative biopolitical markers point not only to debuffs or ailments, but to an existential situation and problem influencing all human and non-human actors. Such usage of biopolitical markers in the game interface suggests a complex problematization of life not limited to population and healthcare, but also interested in the climate, biosphere and inhuman agents. The positive biopolitical markers reinforce the vision of life defined by three basic statistics: food variety, food quality and housing quality. Therefore the game interface mediates thinking about governance of life as fulfilling the populace needs. Interestingly, *The Wandering Village* interface is biopolitical in the strict sense of the term: it exhibits life (*bios*) as a problem of populace, and depicts populace as a resource (workforce) that has to be kept healthy in order for the village (*polis*) to grow and prosper. What saves the game from being another example of imperialist or neoliberal biopolitical regime is Onbu, an entity which life signifies a barrier, a limit to growth, and a non-human agent the village has to acknowledge as a partner in its journey: the life of Onbu is de facto the player's HP indicator.



Fig. 5. *The Wandering Village HP indicators for Onbu in top right corner, villager health ailments on the left open interface window*

The final example is *Frostpunk*, a city builder game with a very strong representation of biopolitical problems.[45] The game operates with an assemblage of multiple interfaces devoted solely to the government of the steampunk city, its economy, technological advancement, population and health. The most interesting

45. 11 bit studios, *Frostpunk* (PC: 11 bit studios, 2018).



Fig. 6. *Frostpunk Population control interfaces in the center and on the lower right interface panel*

one is the "Book of laws," a diegetic interface presented to the players as a web of power dispositives related to child labor, work shifts, medical treatment, utilization of corpses, and in later stages of the game represented by an ultimate choice between religious or disciplinary mechanisms of social control. The main, extradiegetic, overlay game interface does not operate with any health bars, but it offers biopolitical markers in shape of two meters referencing political attitude of citizens: Hope and Discontent. Moreover, the interface offers additional numerical markers referencing general populace: habitation, employment, deaths, prostheses, illness, type of workforce and heat (Fig. 6). The last element is what the game uses as the ultimate signifying factor – all other markers depend on the level of heat which immunizes populace from the growing danger of climate apocalypse. *Frostpunk* also blends in the diegetic messages from citizens which are presented to the player in the form of quest promises. Such a complex web of interface representations of population and its discontents serves one purpose: to produce a vision of total biopolitical and thanatopolitical control.[46] The players both care for the lives of the populace and play with death by enforcing rigorous laws and maximizing the workforce potential in harsh conditions. The game is set on presenting a society under the state of exception. The interface mediates this sense of emergency with color coded diegetic messages such as red exclamation marks in the freezing households and overlay extradiegetic ones such as a red

46. Kłosiński, "Frostpunk."

undertone signaling a negative resource upkeep. Therefore, *Frostpunk* operates with numerous biopolitical markers because it makes biopolitical decisions a part of its message: it stages and problematizes governance over life as a problem of decision making and power.

Conclusion

The basic types of biopolitical markers in the selected game interfaces can be divided according to their function and underlying logic of immunization. The interface elements, as shown in the examples, can represent positive biopolitics of care, indicating strategies of nurturing and protecting life of either an individual, sum of individuals or a collective. These elements may also serve a negative biopolitical function, indicating the possibility of eliminating whatever the controlling gaze deems dangerous. As such these markers perform a regulatory function for the player, because they represent affordances of the entities the player controlled units come in contact with. Moreover, these markers signify their status and attitude towards the player or conversely – situate them in accordance to the position of power the player occupies. In cases where life is there to be extinguished, the biopolitical markers turn into thanatopolitical ones and indicate politics of death. Such is the function of those intradiegetic and extradiegetic interface elements which project vulnerabilities, instant death movement, etc. A separate category can be distinguished for necropolitical markers, the ones which indicate not the possibility of political extinguishing of life, but of economizing the distribution of death.

To introduce order into my finings, I distinguished four types of markers. The first, biopolitics and biopower, is exemplified by HP, life, population and workforce counters, regime stability indicators, and mechanics of (re)production. These indicate the drive to exercising control over life and population. The second marker, thanatopolitics and necropolitics is exemplified by debuffs, resurrection cooldowns, mechanics and representations of death, as well as killing efficiency. These indicate playful use of death or maximalization of killing potential and politics serving the production of "death worlds." The third marker, veillance and invigilation is exemplified by stealth indicators, surveillance mechanics and representations. These indicate governance with surveillance, observation and the power of sight, sound or other senses. The last marker, immunity and community can be seen in reputation, representations and mechanics of inclusion or exclusion, friend and foe designation. These markers indicate zones of inclusion or exclusion, barriers and thresholds, complexity of community logic and group dynamic.

One of the questions that arises when analyzing biopolitical markers is whether these are genre specific, and therefore offer a way to rethink game genres as vehicles of biopolitical patterns. At this point such claims find confirmation in some markers, such as the ones related to population, and governance in strategy games. Studies on imperialism[47] and postcolonialism[48] reinforce arguments about control imperatives in relation to genre specificity. This should be an interesting expansion of the topic of biopolitics at a level of the complexity beyond simple identification and description of markers. However, one should keep in mind that colonial, or biopolitical logic, is not limited to any genre and that biopolitical markers can be found in games representing no specific biopolitical agenda or ideology.

Another problem related to working with markers and defining them is the fact that their function might change according to other game elements, such as mechanics, narrative, ontology and affordances of the game world. Moreover, some games offer additional difficulty settings, such as iron man mode, which further modifies the reception and perception of available markers. Difficulty settings themselves might serve as biopolitical markers fueling thanatopolitical or thanatoludic gaming strategies.

This study was aimed at producing a simple and operational set of biopolitical markers for further research and development in game studies. Working with five different examples I have shown the possibility of distinguishing functional traits of different interface elements representing life as a concept metamorphosized in games representing various genres. The typology of biopolitical markers presented here is by no means final. It, however, opens a way for further rethinking the relationship between singular markers and their assemblages in games in light of identifying biopolitical genre patterns and paradigms. Further research is required to fully operationalize this toolset and rethink its implications for critically oriented game studies.

Bibliography

11 bit studios. *Frostpunk*. PC: 11 bit studios, 2018.

Aarseth, Espen, and Sebastian Möring. "The Game Itself?" In *International Conference on the Foundations of Digital Games*, edited by Georgios N. Yannakakis et al., 1–8. New York, NY: ACM, 2020.

47. Nick Dyer-Witheford and Greig de Peuter, *Games of Empire*: *Global Capitalism and Video Games* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), XIX, 192, 226, http://site.ebrary.com/lib/academiccompletetitles/home.action.

48. Souvik Mukherjee, *Videogames and Postcolonialism*: *Empire Plays Back* (Cham: Springer International Publishing, 2017), 30, 45, https://doi.org/10.1007/978-3-319-54822-7.

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Apperley, Thomas, and Justin Clemens. "The Biopolitics of Gaming: Avatar-Player Self-Reflexivity in Assassin's Creed II." In *The Play Versus Story Divide in Game Studies: Critical Essays*, edited by Matthew W. Kapell, 110–124. Jefferson, NC: McFarland, 2016.

Baerg, Andrew. "Biopolitics, Algorithms, Identity: Electronic Arts and the Sports Gamer." In *Sports and Identity: New Agendas in Communication*, edited by Barry Brummett and Andrew Ishak, 245–261. New York: Routledge, 2013.

Bishop, Jeffrey P., M. Therese Lysaught, and Andrew A. Michel. *Biopolitics after Neuroscience: Morality and the Economy of Virtue*. London–New York: Bloomsbury Academic, 2022.

Braidotti, Rosi. "The Politics of Life as Bios/Zoe." In *Bits of Life: Feminism at the Intersections of Media, Bioscience, and Technology*, edited by Anneke Smelik and Nina Lykke, 177–192. Seattle–London: University of Washington Press, 2008.

Broderbund. *Prince of Persia*. PC: Broderbund, 1990.

Christiansen, Peter. "Thanatogaming: Death, Videogames, and the Biopolitical State." *Proceedings of DiGRA 2014: <Verb that ends in 'ing'> the <noun> of Game <plural noun>*, 2014, 1–17.

Dyer-Witheford, Nick, and Greig de Peuter. *Games of Empire: Global Capitalism and Video Games*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. http://site.ebrary.com/lib/academiccompletetitles/home.action.

Ensslin, Astrid, and Alice Bell. *Digital Fiction and the Unnatural: Transmedial Narrative Theory, Method, and Analysis*. Columbus: The Ohio State University Press, 2021.

Esposito, Roberto. *Bíos: Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Esposito, Roberto. *Immunitas: The Protection and Negation of Life*. Translated by Zakiya Hanafi. Cambridge: Polity, 2017.

Felczak, Mateusz. "Apokalipsa z odzysku. Problemy z cyberpunkiem w polskich grach wideo." *Teksty Drugie* 6 (2021), 109–124. https://doi.org/10.18318/td.2021.6.7.

Fernández-Caro, Jesús. "Post-Apocalyptic Nonhuman Characters in Horizon: Zero Dawn: Animal Machines, Posthumans, and AI-Based Deities." *Journal of Science Fiction* 3, no. 3 (2019), 43–56.

Foucault, Michel. *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège De France, 1978–79*. Translated by Graham Burchell. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Giddings, Seth. "Accursed Play: The Economic Imaginary of Early Game Studies." *Games and Culture* 13, no. 7 (2018), 765–783. https://doi.org/10.1177/1555412018755914.

Grillmayr, Julia. "Posthumanism(s)." In *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture*, edited by Anna McFarlane, Graham J. Murphy and Lars Schmeink, 273–281. London–New York: Routledge, 2020.

Guerrilla Games. *Horizon: Zero Dawn: Complete Edition*. PC: Sony Interactive Entertainment, 2020.

Karhulahti, Veli-Matti. "Hermeneutics and Ludocriticism." *Journal of Games Criticism* 2, no. 1 (2015), 1–23.

Kattenberg, Salko Joost. "Biopolitical Games: Identifying Obscured Mechanisms in Applied Games." MA, Faculty Humanities, University of Utrecht, 2015.

Kłosiński, Michał. *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018.

Kłosiński, Michał. "Frostpunk – tęsknota za biopolityką stanu wyjątkowego." *Teksty Drugie* 1 (2020), 284–298. https://doi.org/10.18318/td.2020.1.18.

Kłosiński, Michał. "How to Interpret Digital Games? A Hermeneutic Guide in Ten Points, with References and Bibliography." *Game Studies* 22, no. 2 (2022). http://gamestudies.org/2202/articles/gap_klosinski.

Kocurek, Carly A. *Coin-Operated Americans: Rebooting Boyhood at the Video Game Arcade*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2015.

Köhle, Kay, Matthias Hoppe, Albrecht Schmidt, and Ville Mäkelä. "Diegetic and Non-Diegetic Health Interfaces in VR Shooter Games." In *Human-Computer Interaction – INTERACT 2021: 18th IFIP TC 13 International Conference, Bari, Italy, August 30 – September 3, 2021, Proceedings, Part III*, edited by Kori Inkpen et al., 3–11. Cham: Springer, 2021.

Kubiński, Piotr. *Gry wideo: zarys poetyki*. Kraków: Universitas, 2016.

Kurowicka, Anna. "Cyberpunk ucieleśniony: feministyczne reinterpretacje gatunku." *Teksty Drugie*, no. 6 (2021), 91–108. https://doi.org/10.18318/td.2021.6.6.

Lemke, Thomas. *Biopolitics. An Advanced Introduction*. New York: New York University Press, 2011.

Lenkevich, Alexander S. "'Are You in Your Body?!' The Study of Biopolitical Interface Design." *Galactica Media: Journal of Media Studies* 3, no. 2 (2021): 141–165. Accessed June 6, 2022. https://doi.org/10.46539/gmd.v3i2.160. http://galacticamedia.com/index.php/gmd/article/view/160.

Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Translated by Steven Corcoran. Durham–London: Duke University Press, 2020. https://doi.org/10.1515/9781478007227.

McAllister, Ken S., and Judd Ethan Ruggill. "Playing to Death." *American Journal of Play* 11, no. 1 (2018), 85–103.

McQueen, Sean. *Deleuze and Baudrillard: From Cyberpunk to Biopunk*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Mills, Catherine. *Biopolitics*. First edition. Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge, 2018.

Mukherjee, Souvik. *Videogames and Postcolonialism: Empire Plays Back*. Cham: Springer International Publishing, 2017. https://doi.org/10.1007/978-3-319-54822-7.

Nae, Andrei. "Beyond Cultural Identity. A Critique of Horizon Zero Dawn as an Entrepreneurial Ecosystem Simulator." *Postmodern Openings* 11, no. 3 (2020), 269–77. https://doi.org/10.18662/po/11.3/213.

Nintendo. *Super Mario Bros*. NES: Nintendo R&D4, 1986.

Piero, Mike. "Gaming Under Biopolitical Sovereign Power: The Chronotope of the Abject in the Binding of Isaac." *Eludamos. Journal for Computer Game Culture* 11, no. 1 (2020), 55–70.

Poutiainen, Hannu. "Additions, Subtractions, Iterations: Deconstruction and the Actuality of Context." *Journal of Literary Theory* 8, no. 1 (2014). https://doi.org/10.1515/jlt-2014-0008.

Rodríguez, Jimena Aguilar, Federico Alvarez Igarzábal, Michael S. Debus, Curtis L. Maughan, Su-Jin Song, Miruna Vozaru, and Felix Zimmermann, eds. *Mental Health Atmospheres Video Games: New Directions in Game Research II*. Bielefeld: transcript Verlag, 2022.

Rogers, Brandon. "'Dude, How Much Health Do You Have Left?'." In *Krankheit in Digitalen Spielen*, edited by Arno Görgen and Stefan H. Simond, 325–344. Bielefeld: transcript Verlag, 2020.

Rose, Nikolas. *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

Rutheford, Stephanie, and Pablo S. Bose. "Biopower and Play: Bodies, Spaces, and Nature in Digital Games." *Aether: The Journal of Media Geography* 12, no. 10 (2013), 1–29.

St. Jacques, Nicholas, and Samuel Tobin. "<Theoretical Article>Death Rules: A Survey and Analysis of PC Death in Tabletop Role-Playing Games." *RPG学研究* 1 (2020), 20–27.

Stray Fawn Studio. *The Wandering Village*. PC: Stray Fawn Studio; WhisperGames, 2022.

Voorhees, Gerald. "Discursive Games and Gamic Discourses." *Communication +1* 1, no. 1 (2012). https://doi.org/10.7275/R5G15XSM.

Wencel, Jakub. "Gamified Vs. Non-Gamified Space in Video Games: A Biopolitical Approach." In *Gamifcation. Critical Approaches*, edited by Jarosław Kopeć and Krzysztof Pacewicz, 69–82. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2015.

Wortham, Simon. *The Derrida Dictionary*. London: Bloomsbury Publishing, 2020.

ZA/UM. *Disco Elysium*. PC: ZA/UM, 2019.

Zagal, José P., Michael Mateas, Clara Fernández-Vara, Brian Hochhalter, and Nicholas Lichti. "Towards an Ontological Language for Game Analysis." In *Worlds in Play: International Perspectives on Digital Games Research*, edited by Suzanne de Castell and Jennifer Jenson, 21–54. New York, NY: Peter Lang, 2007.

Zarzycka, Agata. "'Czy ja tak brzmię?' Autokreacja i immunizacja w serii Mass Effect." *Teksty Drugie* 3 (2017), 346–362.

Anita Jarzyna
Uniwersytet Łódzki
https://orcid.org/0000-0001-7527-6085

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.15549

Normy nieludzkiej niepełnosprawności
Przypadek wierszy Anny Augustyniak

The Norms of Non-Human Disability
The Case of Anna Augustyniak's Poems

Abstract: In this article, referring to Sunaura Taylor's research on disability as a construct also imposed on non-human animals, I propose a critical reading of Anna Augustyniak's book of poems entitled *Między nami zwierzętami* [Between Us Animals] (2020), whose reception was relatively favorable, but which has not yet been read from consistently non-anthropocentric positions. I demonstrate that by detailing the various practices of violence against animals, the author not only employed familiar tricks but, above all, deeply marginalized and appropriated the perspective of non-human victims, clearly highlighting her own experiences. This leads to the normalization of victimizing and ableist notions of animals as deprived of autonomy, weak, dependent, and ultimately, disabled beings, thus counteracting the liberation of animals on their own terms.

Keywords: animal studies, ableism, 21st-century Polish poetry, Anna Augustyniak

Za pomocą oksymoronu użytego w tytułowej formule, celowo kontrowersyjnej, w zamyśle subwersywnej[1], chcę wskazać na szczególnego rodzaju nadużycia, jakich dopuszczamy się w relacjach ze zwierzętami. Nadużycia te są właściwe również dla postaw oraz narracji deklaratywnie nieantropocentrycznych, często przy tym ratowniczych, w których pojawiają się treści uchodzące za emancypacyjne, a które w istocie utrwalają opresyjne stereotypy, podtrzymują hierarchiczne układy oparte na zwierzchności, sprzężeniu troski, opieki oraz kontroli, cały czas konserwując fałszywie sformatowany konstrukt pełnowartościowego człowieka, legitymizującego się określonym zestawem dyspozycji, wolnego od równie określonego zestawu rzekomych deficytów, przynależnych z kolei innym gatunkom. Analizowane krytycznie, z zasady niewidzialne, normy niepełnosprawności, okazują się więc podwójnie szkodliwe, wymierzone tak w zwierzęta, jak i ludzi, wyraźnie ograniczają konceptualizację podmiotowości. Innymi słowy, praktyka ich ustanawiania i działania interesuje mnie tu także jako jedno z narzędzi podtrzymywania granicy antropologicznej. Rozpoznając specyfikę

1. "*Spróbujmy przez następne dwadzieścia cztery godziny nie używać słowa 'norma'*". Z Lennardem J. Davisem rozmawia Magdalena Zdrodowska". *Czas Kultury* 4 (2018), 7–15.

tego zjawiska, sięgam najpierw, co oczywiste, do ustaleń i kategorii rozwijanych w ramach studiów o niepełnosprawności, a szczególnie do refleksji Sunaury Taylor, którą wyróżniam z jednej strony z uwagi na ramy objętościowe tego artykułu, niepozwalające na szersze omówienie innych koncepcji, z drugiej ze względu na specyfikę propozycji tej badaczki.

Crippowanie antropocenu

Pojęcie "crippowania", będące spolszczoną formą angielskiego neologizmu "to crip" (czasownika utworzonego od rzeczownika "crip" oznaczającego "kalekę"), odnosi się do emancypacyjnych, często subwersywnych, strategii wypracowywanych oraz praktykowanych w społecznościach i kulturze osób z niepełnosprawnościami. Polegają one na reinterpretacji danego zjawiska z pozycji antyableistycznych, uwzględniających doświadczenie, potrzeby czy też udział podmiotów nienormatywnych[2]. Jedna z propagatorek tej idei, wspomniana Sunaura Taylor, amerykańska naukowczyni, artystka, a także samorzeczniczka, zwraca uwagę na potrzebę (s)crippowania dyskursu praw zwierząt i w szerszym ujęciu – antropocenu, zwłaszcza że – jak zaznacza – na skutki antropopresji tak czy inaczej narażone są wszystkie ciała, ludzkie i nie-ludzkie, wobec czego coraz trudniej jest (i będzie) rozpatrywać je przez pryzmat arbitralnej przecież opozycji nie/naturalnie rozwiniętych czy ukształtowanych[3]. Ostatnio badaczka wydała książkę poświęconą "niepełnosprawnym krajobrazom", rozpracowuje w niej ablesityczne wizje i konceptualizacje przyrody, podyktowane ludzkimi interesami[4]. Analizując te zagadnienia na podstawie konkretnych przykładów, podkreśla, że funkcjonujemy w sieci wzajemnie ukonstytuowanych niepełnosprawności czy – unikając za radą Rosemarie Garland-Thomson tego nacechowanego określenia – nienormatywnych różnorodności, co winno przełożyć się na zmianę myślenia o nich jako problemach do rozwiązania (czasem wręcz – do unicestwienia), skutkować postulatem wzajemnej opieki nad chorymi istotami czy zanieczyszczonymi ekosystemami, troski o warunki, w jakich żyją i będą umierać, uznania podmiotowości wszystkich tych bytów, także zranionych czy szkodliwych.

2. Sunaura Taylor, *Bydlęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, przeł. Katarzyna Makaruk (Warszawa: Wydawnictwo Filtry, 2021), 33.

3. Taylor, *Bydlęce brzemię*, 209. Por. Rosemarie Garland-Thomson, *Gapienie się. O tym jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, przeł. Karina Ojrzyńska (Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2020); Rosemarie Garland-Thomson, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze,* przeł. Natalia Pamuła (Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2020).

4. Sunaura Taylor, *Disabled Ecologies. Lessons from a Wounded Desert* (Oakland: University of California Press, 2024) .

Zarysowana tu pokrótce formułowana przez Taylor potrzeba rewizji dyskursu antropocenu wynika z rozpoznań zaprezentowanych w jej pierwszej książce pt. *Bydlęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt* i rzecz jasna wymaga ich uwzględnienia. W tej wydanej niedawno po polsku pracy, napisanej w swobodnym, eseistycznym tonie, przystępnym uniwersalnym językiem, osadzonej w narracji autoetnograficznej, autorka tłumaczy, dlaczego do tej pory często antagonizowane postulaty i perspektywy emancypacyjne osób z niepełnosprawnościami oraz zwierząt i ich obrońców winny wchodzić ze sobą w alianse. Naukowczyni przedstawia szerokie spektrum wzajemnych zazębień (których nie będę tu referować[5]). Trzeba jednak podkreślić, że nie zajmuje się ona wydobywaniem i komentowaniem narzucających się analogii między obiema grupami, interesuje ją przede wszystkim funkcjonowanie i krzyżowanie podobnych mechanizmów wykluczania, z jakimi się one mierzą.

Taylor dowodzi, że w postawę antropocentryczną wpisany jest ableizm i odwrotnie – dyskryminacja niepełnosprawności naznaczona jest antroponormatywnymi uprzedzeniami. Toteż ich krytyka powinna być sprzężona. Ujmując rzecz w największym skrócie, badaczka tłumaczy, że tak jak różnica między człowiekiem a zwierzęciem ma charakter arbitralny i skonstruowany, tak konstruktem społecznym (nie diagnozą) jest niepełnosprawność (co nie znaczy, że autorka abstrahuje zupełnie od jej medycznego aspektu). Podkreśla więc, że w perspektywie ableistycznej wszystkie zwierzęta są niepełnosprawne, gdyż każde nieludzkie ciało okazuje się w ramach tej optyki ciałem nienormatywnym, wybrakowanym[6]. Tak działający mechanizm wykluczania ma również związek ze sposobem postrzegania, a konkretnie umniejszania dyspozycji poznawczych pozaludzkich gatunków i przypomina doświadczenie osób z niepełnosprawnościami intelektualnymi, których możliwości do wypowiadania się w swojej sprawie, a więc i prawo do decydowania o sobie są ograniczane. Co istotne, Taylor uprzytamnia, że tego rodzaju zinternalizowane przekonania dają się odnaleźć w dyskursie obrońców praw zwierząt. Jednym z jego przejawów jest, wprawdzie coraz częściej odrzucany, postulat "mówienia głosem tych, którzy głosu nie mają" – w takim kształcie staje się on wyrazem braku świadomości i chęci podjęcia starań o porozumienie na nie-ludzkich zasadach, uznania w zwierzętach podmiotów własnego wyzwolenia[7]. Podobny wydźwięk ma skłonność do wyróżniania gatunków wykazujących zdolności do racjonalnego myślenia; i szerzej tendencja powoływania się na

5. Zob. Anita Jarzyna, "Zoo-integracje. Śladem *Bydlęcego brzemienia* Sunaury Taylor", *Porównania* 2, nr 32 (2022), 355–370. Przybliżając tu koncepcje Taylor, korzystam ze swojego omówienia jej książki.

6. Taylor, *Bydlęce brzemię*, 88.

7. Taylor, *Bydlęce brzemię*, 113–121.

podobieństwa do człowieka, by uzasadnić konieczność objęcia ochroną konkretnych grup. A zarazem świadczące o bezwzględnym dysponowaniu ich życiem pomysły, by "pozwolić" wyginąć pewnym populacjom – znamienne, że zwykle tym szczególnie narażonym na wyzysk[8].

Wszelako koncepcja Taylor, jako kontrparadygmatyczna, jest zasadniczo zorientowana na wydobycie pozytywnych wymiarów nienormatywnego ucieleśnienia. Autorka opowiada się za afirmatywnym czerpaniem z doświadczenia szeroko pojętej niepełnosprawności – dowartościowaniem wkładu, jaki wnoszą do wspólnot zróżnicowane byty o odmiennych potrzebach, ale i dyspozycjach. Wymaga to, oczywiście, zrewidowania i zdynamizowania stosunków opartych na zależnościach, trosce czy rzecznictwie. W przypadku zwierząt, zwłaszcza wykorzystywanych przez człowieka, takie ujęcie w pierwszej kolejności związane jest jednak z koniecznością porzucenia głęboko zakorzenionego przekonania, jakoby pozycja ofiary niemal w pełni determinowała ich kondycję. Rzecz bowiem w tym, że w zbiorowym imaginarium nie-ludzkie gatunki właściwie nie funkcjonują poza kontekstem przemocy, która w rezultacie jawi się jako immanentna dla naszych relacji z nimi, trudna do wyeliminowania lub choćby zakcydentalizowania.

Narracje ableistyczne

Zadaniem fascynującym zarówno poznawczo, jak i metodologicznie byłoby wskazanie i opisanie literackich narracji, w których dzięki emancypacyjnym przewartościowaniom krytyka ableizmu i antropocentryzmu wspierają się wzajemnie[9]. Jednakże być może zadaniem bardziej pilnym i pożytecznym, choć mniej wdzięcznym, jest zwrócenie uwagi na przypadki ableistycznej opresji, polegającej na wytwarzaniu niepełnosprawności zwierząt, zwłaszcza w narracjach, które mają się za interwencyjne. Roboczo wyodrębniłam trzy kręgi tematyczne, w jakich będą one występować, to zresztą zazębiające się często narracje o sprawczości i oporze, o trosce oraz o krzywdzie. Zapewne wyłonienie się tego zjawiska, występującego nie tylko w literaturze, wynika z rosnącego zainteresowania sytuacją zwierząt, a być może wręcz z koniunkturalności tematu, przenikającego do różnych rejestrów, typów przedstawień, co skutkuje rozmaitego rodzaju odkształceniami czy deformacjami.

Zamierzam skupić się na jednej książce – tomie wierszy Anny Augustyniak pt. *Między nami zwierzętami*, który ukazał się w 2020 roku nakładem renomowanego wydawnictwa słowo/obraz terytoria, i któremu prawdopodobnie nie

8. Taylor, *Bydlęce brzemię*, 368–373.
9. Zob. Jarzyna, "Zoo-integracje", 366–367.

poświęciłabym uwagi, gdyby nie zdumiewająca recepcja, z jaką się spotkał. Zbiór nominowano do Nagrody Poetyckiej im. K.I. Gałczyńskiego Orfeusz, otrzymał też kilka jednoznacznie pozytywnych recenzji (chwalił go między innymi Tadeusz Sławek, a ostatnio Anna Nasiłowska w recenzji nowej książki Augustyniak wspomniała z uznaniem o *Między nami zwierzętami*[10]), zaś autorzy i autorki czterech bardziej krytycznych omówień[11] również dalece niuansowali swoją ocenę tych wierszy. Ich zarzuty dotyczyły w dużej mierze kwestii estetycznych, i choć zwracali uwagę na etyczne manipulacje poetki, zwłaszcza skłonność do szantażu emocjonalnego, nie dostrzegli jednak szkodliwości tekstów Augustyniak, nade wszystko umknęło im, że ofiarami owych praktyk są ostatecznie zwierzęta. Szczegółowa analiza recepcji książki, która nie będzie mnie tu zajmować, winna również uwzględnić jej odbiór w obiegu publicystycznym (m.in. na łamach *Przeglądu Politycznego* oraz *Kultury Liberalnej*)[12], a zwłaszcza w kręgach propagujących filozofię wegańską (pisała o tym tomie Joanna Hańderek[13]), taki rekonesans potwierdziłby, że do tej pory zbiór Augustyniak nie został przeczytany nieantropocentrycznie. Nasuwa się wniosek, że komentującym go sama interwencyjna wymowa wierszy wystarczyła za odpowiedź na pytanie, czy zwierzęta zostały w nich przedstawione uczciwie. Na tego rodzaju odbiór może oddziaływać wiele czynników, przede wszystkim wynikający z ciążenia romantycznej tradycji status poezji jako wypowiedzi szczególnie uprzywilejowanej, "świętej mowy", z jednej strony – zsubiektywizowanej, z drugiej – immanentnie etycznej, więc nieskłonnej do jakichkolwiek nadużyć; a zarazem mylne przekonanie, że teksty o wskazanej tematyce są zjawiskiem na tyle unikatowym, iż należy je doceniać bez względu na ewentualne niedopatrzenia czy ideową anachroniczność.

---

10. Tadeusz Sławek, "Mówimy: *to przecież zwierzęta*, i to ma nam zapewnić czyste sumienie", *Gazeta Wyborcza,* 16 kwietnia 2021; Anna Nasiłowska, "Lustro przemocy. Czy życie kobiety musi boleć", *Gazeta Wyborcza*, 22 listopada 2022.

11. Andrzej Juchniewicz, "Temat to nie wszystko", *Nowe Książki* 9 (2021), 23–24; Barbara Sadkowska, "Mięso dręczy mięso", *artPapier* 5, nr 413 (2021), http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=412&artykul=8309 (15.04.2023); Jakub Skurtys, "Dlaczego nie ocala? – czyli gdybym zdążył napisać podsumowanie roku 2020 (cz. II)", *Mały Format* 4–6 (2021), http://malyformat.com/2021/07/dlaczego-ocala-czyli-gdybym-zdazyl-napisac-podsumowanie-roku-2020-cz-ii/ (15.04.2023); Agnieszka Waligóra, "Dobre chęci", *CzasKultury.pl* 15 (2021), https://czaskultury.pl/artykul/dobre-checi/ (15.04.2023).

12. Jacek Hajduk, "Przeciw okrucieństwu", *Przegląd Polityczny* 169/170 (2021), 180–182; Anton Marczyński, "Więcej – między – mniej: pytanie o człowieka. Na marginesie tomiku poetyckiego *Między nami zwierzętami* Anny Augustyniak", *Kultura Liberalna* 21, nr 654 (2021), https://kulturaliberalna.pl/2021/07/20/anton-marczynski-recenzja-miedzy-nami-zwierzetami-anna-augustyniak/ (15.04.2023).

13. Joanna Hańderek, "*Między nami zwierzętami* recenzja tomu poezji Anny Augustyniak", *Magazyn Istota*, https://www.istota.info/?p=6604 (15.04.2023).

Istotnie te rozpisane na wiersze narracje o zjadaniu zwierząt i ich krzywdzie są w pierwszej kolejności pod każdym względem wtórne, co najmniej dwadzieścia lat spóźnione wobec refleksji dyskursywnej i kulturowej, która od czasu ukazania się w przeciągu mniej więcej dekady książek Johna M. Coetzee'go (*Żywoty zwierząt*)[14], Charlesa Pattersona (*Wieczna Treblinka*)[15] i Dominicka LaCapry'ego (*History and Its Limits*)[16], uległa daleko idącej komplikacji, także na gruncie poetyckim[17], a której autorka tomu, korzystając przynajmniej pośrednio z tych publikacji, nie bierze pod uwagę. Wskazuję na nieostrą przecież cezurę właśnie tych prac, ponieważ w każdej z nich tematyzowana jest, wówczas, gdy powstały, wciąż kontrowersyjna (mająca oczywiście znacznie dłuższą historię[18]), ważna również dla Augustyniak, analogia między kondycją Żydów w okresie Zagłady i zwierząt w hodowlach przemysłowych; analogia dziś często zresztą krytykowana jako zasadniczo antroponormatywna. Przy czym autorka daje do zrozumienia, że jej książka ma charakter wywrotowy, że konfrontuje osoby czytające z niewypowiadaną dotąd prawdą, choć jednocześnie przedostatni w tomie niedługi wiersz pt. "o Annie Q i Zagładzie" buduje z aluzji do znanych słów Isaaca B. Singera, Theodora W. Adorna i Józefa Czechowicza. Ten tekst okazuje się też reprezentatywnym przykładem sposobu, w jaki Augustyniak wykorzystuje gotowe języki, nie po to, by krytycznie sprawdzić ich oddziaływanie, wyporność, by je przekształcić, zaproponować alternatywne ujęcia, raczej: by legitymizowały słuszność jej przekazu. Odbywa się to ze szkodą dla zwierząt – pozbawionych sprawstwa, zamienionych w figury krzywdy, której zaprzestanie nie jest jednak brane pod uwagę. A jako że te wiersze nie stwarzają większych przeszkód w odbiorze, nie wymagają deszyfracji, potencjał ich oddziaływania, więc również utrwalania schematycznych wyobrażeń oraz relacji, wydaje się spory.

---

14. John M. Coetzee, *Żywoty zwierząt*, przeł. Jacek Dehnel (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2022).

15. Charles Patterson, *Wieczna Treblinka,* przeł. Roman Rupowski (Opole: Wydawnictwo "Vega!POL", 2003).

16. Dominick LaCapra, *History and Its Limits: Human, Animal, Violence* (Cornell: Cornell University Press, 2009). Zob. Joanna Tokarska-Bakir, "Książka wyjścia", *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 25, nr 45 (2015), 67–92.

17. Anita Jarzyna, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019), 215–270.

18. Por. szersze omówienie tych analogii Anita Jarzyna, "Poza imaginarium. O miejscu zwierząt w narracjach o Zagładzie i Zagłady w narracjach o zwierzętach", *Narracje o Zagładzie*, nr 3 (2017), 7–18. Zob. David Sztybel, "Can the Treatment of Animals Be Compared to the Holocaust", *Ethics & the Environment* 11 (2006), 102–107; Roberta Kalechofsky, *Animal Suffering and the Holocaust* (Michigan: Micah Publications, 2003); Richard Iveson, *Animal Oppression and the Holocaust Analogy: A Summary of Controversy*, https://zoogenesis.wordpress.com/2012/03/27/animal-oppression-and-the-holocaust-analogy-a-summary-of-controversy/, March 27, 2012.

Stawiam tezę, że Augustyniak, protestując przeciwko zabijaniu zwierząt, żywi się ich cierpieniem. Jej wiersze są konsumpcyjne w tym sensie, że pochłaniają i przetwarzają problem oraz krzywdę, stają się dla autorki polem autokreacji i manipulacji, nośnikami treści i znaczeń z innego porządku. To również jeden z czynników, który pozwala rozpatrywać ten tom w perspektywie kiczu afektywnego, kategorii opisanej przez badaczy Zagłady, Martę Tomczok i Jacka Leociaka, w odniesieniu do narracji wykorzystujących realia Holokaustowe jako maskę, by – angażując emocjonalnie czytelników – zbudować raczej konsolacyjną, zrozumiałą opowieść o współczesnym świecie, a zarazem nadać jej pozory głębi[19]. Symptomatyczne zresztą, że Augustyniak podobnie zawłaszcza właśnie doświadczenie Zagłady[20], fragment wiersza "o mojej mowie" ("Znam się na holokauście, / podludzie i hitlerowcy to mój konik") opatruje następującym przypisem:

> Moja obsesja jest niewytłumaczalna i tego jeżdżenia do obozów koncentracyjnych (zwłaszcza) do Oświęcimia, żeby zrozumieć, jak jedni mogli/mogą wykorzystywać drugich, też nie da się nijak wyjaśnić. Bo jak? Stałam z Haliną Birenbaum w baraku obozowym, tym zaraz przy kominie krematoryjnym, i ona gładząc lagę, na której (wtedy w wojnę) leżała, opowiadała o dymie z palących się ciał, którym dzień i noc jej płuca się karmiły i patrząc mi w oczy (w 2012 roku), mówiła, że ten dym jeszcze wciąż wdycha, i jeszcze wciąż…[21]

Gdzie indziej przedstawia się jako czytelniczka "tysięcy stron dzienników hitlerowców" ("o władzy", AA, 40). I choć obiektywnie trudno uznać te wzmianki – pełne ukrytych pretensji do dysponowania narracjami o Zagładzie – za wymierne referencje, to za ich pomocą autorka stara się nadać szczególną rangę pozycji, z jakiej mówi:

> Moja mowa powinna być jak strzała,
> przeszyć bólem, który zadajecie.
>
> A piszę do was
> o holokauście.
> […]

19. Jacek Leociak, Marta Tomczok, "Afektywny kicz holokaustowy", *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* 17 (2021), 17–43.

20. Marta Tomczok, "Po co dzisiaj jest Zagłada, czyli poetycki survival", *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* 17 (2021), 66.

21. Anna Augustyniak, *o mojej mowie*, w: *Między nami zwierzętami* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2020), 14. Cytując wiersze z tego tomu, stosuję skrót: AA, wraz z podaniem numeru strony.

Moja mowa jest jak miedź brzęcząca,
a powinna przeszywać bólem, który zadajecie,
abyście usłyszeli głos wołającej na pustyni.
("o mojej mowie", AA, 14–15)

Wobec tych deklaracji nie sposób poważnie potraktować tytułu tomu Augustyniak, doszukiwać się w nim wizji nienormatywnej wspólnoty czy międzygatunkowej solidarności. Na niewiele zdaje się też próba przeczytania go ironicznie, wedle podpowiedzi wpisanej w wiersz "o aluzjach", z którego pochodzi ta fraza ("wszystkie chwyty są dozwolone / między nami zwierzętami", AA, 16) – jako przewrotnego nawiązania do argumentów uzasadniających jedzenie mięsa rzekomą zwierzęcością człowieka, a więc jako gry z konstruktem granicy antropologicznej, skoro autorka wywyższa siebie, operuje opozycją ja / wy-mordercy i równocześnie ja / wy-zwierzęta. Brakuje tu podstawowej (znanej już z wierszy między innymi Tadeusza Różewicza, Kiry Pietrek, Szczepana Kopyta) refleksji nad mechanizmami późnego kapitalizmu i kapitałocenu[22], presją wywieraną na pracownikach i pracownicach rzeźni, hodowli itp., de facto również systemowo zniewolonych. Taylor trafnie podkreślała w tym kontekście, że postulat *cruelty free* powinien odnosić się także do ludzi[23].

Zasadniczo różnica między człowiekiem a zwierzęciem zdaje się w omawianym tomie na rozmaite sposoby stabilizowana, zaczynając od motta, którego autorką jest najwyraźniej Augustyniak, a które wraz z zakończeniem umieszczonym w przypisie brzmi: "jeśli wytrzymasz całą prawdę i nie stracisz zmysłów, staniesz się w pełni człowiekiem… i nie dobiegnie cię żaden skowyt ani ryk cierpiących zwierząt. Będą cię ranić ludzie, ale przyrodzie oprzesz się już na zawsze" (AA, 5). Nawet gdyby uznać, co wydaje się wątpliwe, że autorka ironizuje bądź stara się skomplikować rozumienie człowieczeństwa, a odporności na cierpienie innych, słabszych nie wiązać z brakiem wrażliwości, lecz z gotowością udźwignięcia wiedzy o nim, to nadal ostry gatunkowy podział zostaje tu podtrzymany.

Niemal bez wyjątku zwierzęta w tej książce są albo już martwe, albo nieme i nieświadome, "nie wiedzą nic o niczym", "są od kraty do kraty" ("o piosenkach", AA, 19)[24]. W wierszu "o podziałach" autorka przytacza we właściwym sobie ironicznym cudzysłowie argumenty, którymi usprawiedliwia się wykorzystywanie

22. Jarosław Urbański, *Społeczeństwo bez mięsa. Socjologiczne i ekonomiczne uwarunkowania wegetarianizmu,* współautorka: Ilona Rabizo, posłowie: Andrzej W. Nowak (Poznań: Spółdzielnia Socjalna "Ruchomości", 2016).

23. Taylor, *Bydlęce brzemię*, 300.

24. Znamienne, że analogiczne różnicujące i egzotyzujące ujęcia pojawiają się w wierszach, w których Augustyniak pisze o nieeuropejskich kulturach i ich stosunku do zwierząt (*o Annie Q i wielbłądzie*, AA, 17–18), o uchodźcach (*o Annie Q i uchodźcach*; *o Annie Q i ukraińskim*, AA,

pozaludzkich gatunków: "Nie mówisz, to nie bronisz się. / Nie mówisz, to nie czujesz bólu. / Nie mówisz, to mogę cię zjeść" (AA, 10). Ale upominając się o nie w ten sposób, jednocześnie przystaje na ableistyczne, bo eksponujące rzekome braki, i w efekcie wiktymizujące klisze. Zupełnie pomija potencjalny udział zwierząt w negocjowaniu swojej sytuacji, co przecież nie wiąże się z gestem uprzywilejowania jednostek czy gatunków bardziej relacyjnych względem człowieka, wiąże się natomiast z czujnym obserwowaniem i umiejętnym ujmowaniem wielowymiarowości ich życia, także w warunkach opresji.

W tomie pojawia się szereg przesłanek skłaniających do utożsamiania tradycyjnie rozumianych poziomów nadawczych: autorki z podmiotką. Augustyniak, także w wypowiedziach pozapoetyckich[25], np. w mediach społecznościowych, sygnalizuje, że ukrywa się za występującą w niemal wszystkich tekstach tego tomu, personą Anną Q, a na pewno nie dystansuje się od reprezentowanej przez nią postawy. W ten sposób opowiada o swojej wyjątkowej wrażliwości, o tym, jak uszlachetnia ją współczucie i wiedza o cierpieniu zwierząt, któremu poświęca uwagę, w istocie zaspokajając narcystyczne pragnienia atencji. Nawet nie ukrywa, jeśli dobrze rozumiem następujący, niejednoznaczny składniowo, fragment, że jest modelową czytelniczką swoich tekstów, bo szczególnie podatną na ich oddziaływanie:

> Anna Q potrafi doprowadzić się do całkowitej
> utraty kontroli, kiedy recytuje się jej wiersze.
> Słucha, słucha, słucha do ogłuchnięcia.
> ("o Annie Q i pytaniach", AA, 41)

Od otwierającego zbiór wiersza ("o Annie Q i kaszance") podmiotka kreuje się na dziecięcą ofiarę typowej socjalizacji do zjadania mięsa, toteż przejście na weganizm (wegetarianizm?) czyni z niej (przede wszystkim we własnych oczach) nieledwie outsiderkę. W jednym z blisko trzydziestu przypisów, jakimi opatrzyła poszczególne teksty, stwierdza: "jestem wyzuta ze wspólnego kontekstu rasy ludzkiej i z atawistycznej pierwotności wypełniania swojego ciała szczątkami innych, dopiero co umarłych ciał" ("o Annie Q i jedzeniu", AA, 29). To dopowiedzenie zasługuje na osobną uwagę ze względu na uniwersalizujący, eurocentryczny i w efekcie zafałszowujący wydźwięk, wszak ani dziś, ani bodaj na żadnym etapie rozwoju gatunku ludzkiego jedzenie mięsa nie było normą. Co z kolei każe podać

22; 23). Również tym razem ironia autorki – w intencji demaskująca ksenofobię – grzęźnie w stereotypach, m.in. odnoszących się do wyglądu czy zwyczajów żywieniowych.

25. Zob. "*Obok naszych domów są miejsca trwogi*. Z Anną Augustyniak wokół jej najnowszego tomu wierszy *Między nami zwierzętami* rozmawia Karolina Sałdecka", *Fabulaire* 1 (2021), 56–58.

w wątpliwość zasadność umieszczania tej i podobnych adnotacji, które ostatecznie nie spełniają swojej funkcji, nie doprecyzowują myśli, raczej wprowadzają w błąd, opierają się na potocznej wiedzy.

Zdaje się, ze najczęściej powracającym w wierszach motywem jest zabieg demaskacji eufemizmów, które normalizują zjadanie zwierząt (m.in. "o śmierci zmiennej w pokarm"; "o trawieniu"; "o sklepach"). Augustyniak z uporem, manifestacyjnie nazywa rzeczy po imieniu: potrawy ciałami, ale też ciała potrawami, wskazuje na mięsność ludzkiego (boskiego) ciała Chrystusa, jakby wierzyła, że tym mocniejszy efekt osiągnie, im intensywniej będzie piętnować zakłamanie rzeźnickiej nomenklatury oraz uprzedmiatawiającą tendencję do zacierania granicy między żywym a martwym.

Różowa skóra jest zwyczajnie ładna
i bogata w tłuszcze, a pod nią schabowe kotlety
na betonowej posadzce bez podściółki
("o piosenkach", AA, 19)

Problem – zresztą wciąż ten sam – polega na tym, że również autorka niewiele więcej potrafi powiedzieć o zwierzętach, w sprawie których interweniuje. Utrwala ich przemocowe wizerunki, także za pośrednictwem ironii, która blokuje dostęp do nich, w dodatku używana z tak dużą częstotliwością jak w tym tomie szybko się wytraca. Widać to, gdy Augustyniak posługuje się nią, aby zdyskredytować autorytet kościoła katolickiego legitymizującego antropocentryzm, wiele bowiem wskazuje na to, że ta kwestia, nie odwrotnie, stanowi pretekst do przeprowadzenia krytyki instytucji (wobec której poetka zdaje się żywić głęboki resentyment). Autorka poprzestaje w dodatku na prostych skojarzeniach, przy jednoczesnym korzystaniu z języka podniosłego, niemal biblijnego, co jest oczywiście obliczone na szokowanie, wywołanie skandalu (znamienne, że nie sprowokowała tego rodzaju reakcji), ale znowu odwraca uwagę od samych zwierząt.

Zastanawiające jest, że zarazem Augustyniak czyni to, blasfemicznie reinterpretowane, religijne, katolickie imaginarium podstawowym punktem odniesienia do namysłu nad sprawą zwierząt:

Spożywani też czekają na zbawienie?

W teologii nadziei może chodzić
o przyszłość trawionych.
Kto liczy, ile trupich szczątków do ust włożył,
ile z odbytu jego wyszło

i spłynęło rurami kanalizacyjnymi
gdzieś w głębiny szamb?

Ile przetrawionych istot czeka na zbawienie?

I odrodzi się do życia wiecznego
wszystko, co stworzył Pan na tej ziemi.
I wyjdzie z nas każde zjedzone zwierzę.
I życiem wiecznym cieszyć się będą
kurze udka, szyjki indycze
i żeberka, i skrzydełka, i nóżki.
("o trawieniu", AA, 11–12)

Autorka sugeruje wręcz, że perspektywa zbawienia jest konieczna, by zabiegać o wyzwolenie zwierząt, co – w formie, jaką forsuje – stoi w sprzeczności z wyzwoleniem z antroponormatywnych schematów. Toteż podobne obrazoburcze aluzje, odniesienia, również modlitewne apostrofy, powracające wielokrotnie w jej wierszach tylko pozornie mają subwersywny wydźwięk. Augustyniak bowiem nie próbuje nawet spekulować o bardziej inkluzyjnych formułach duchowości współustanawianych przez pozaludzkie gatunki, a co dopiero zupełnie od nich abstrahować. Czego doskonałym przykładem będzie fragment wiersza "o piosenkach":

lochy spiesznie nucą czy też zawodzą
o odsadzaniu i że to nie boli.
Gdyby zrobiono dokładniejsze badania,
wyszłoby na jaw, że większość świńskich piosenek
opowiada o św. Franciszku,
on kiedyś nadejdzie (przecież nadejdzie)
i ślady widzialnych stygmatów zabliźni,
a wtedy te do rozrodu i te na kotlety
(układane obok tłuczonych ziemniaków i surówki),
wstaną i pójdą na pastwiska niebieskie
(AA, 20–21)

Augustyniak nie tylko ulega tu infantylizującym skojarzeniom, lecz także zaprzepaszcza możliwość poważnego potraktowania głosu zwierząt, wskazania na ich autonomiczne życie wewnętrzne. Warto jeszcze pozostać przy cytowanym wierszu – jednym z niewielu, gdzie mowa o jeszcze-żywych zwierzętach, by jednakowoż przekonać się, że wiedza o ich życiu sprowadza się do szczegółowej

wiedzy o technikach odbierania go. Przedstawiając sposób funkcjonowania hodowli przemysłowych, autorka posługuje się makabrycznymi obrazami, które jeśli szokują, to w ramach "normy szoku", na jaką jesteśmy przygotowani. Zresztą i ta strategia znowu służy autokreacji, zamanifestowaniu gotowości poetki do podobnych posunięć. Jednocześnie charakter przynajmniej niektórych spośród tych opisów skłania do postawień pytań o prawo zwierząt do intymności, o pornografizację ich cierpienia.

W tym wszystkim najgorzej mieć płeć,
która wiąże się z posiadaniem pochwy,
wtedy ludzie siadają ci na grzbiecie
i wciskają do środka (do macicy
albo głębiej, do jajowodu),
spiralny kateter z nasieniem […] knura,
(dopychają zawsze pod kątem 45 stopni […]
inaczej jeden z trzech miliardów plemników
mógłby wyciec poza wargi sromowe […]).
(AA, 19)

Zbliżony mechanizm z jednej strony tabloidyzacji, z drugiej zawłaszczania losu rządzi kilkoma wierszami poświęconymi pseudohodowlom rasowych psów. Opowiadając o uratowanym stamtąd pudlu, którego adoptowała, Augustyniak znowu opowiada o sobie jako jego wybawicielce, o wstrząsie, jaki przeżywała, poznając szczegóły funkcjonowania takich miejsc, nazwanych w tytule jednego z tekstów "fabrykami". Znamienne, że charakteryzując je, chętnie oddaje głos ludziom odpowiedzialnym za ich działanie – wszak łatwo efektownie obnażyć motywacje stojące za bestialskimi praktykami, znacznie trudniej natomiast zbliżyć się do perspektywy zwierzęcia, toteż tę autorka właściwie pomija, mimo że miałaby do niej dostęp. Świadczy o tym wiersz, w którym zresztą wyraźnie zaznacza swoją obecność, a w którym mowa o koszmarach sennych nawiedzających straumatyzowane psy ("o snach", AA, 32), ostatecznie jednak zlekceważonych, nawet unieważnionych. W kolejnym wierszu bowiem podmiotka na pewno bezrefleksyjnie, a może i bez skrupułów, zaprzepaszczając możliwość opowiedzenia o międzygatunkowej więzi, wykorzystuje swojego pudla – niczym narzędzie, dające jej iluzję kontroli nad męskim spojrzeniem i pożądaniem – w erotycznej grze, w jaką jest uwikłana.

Tym razem przyszłam do niego z psem.
Usiadłam w brązowym fotelu
i chciałam mu opowiedzieć

o niewiedzy.
Ale jak miałam zacząć? I jak wytłumaczyć?
Że nie wiedziałam? To mnie nie tłumaczy.
Za łatwe.
[…]

Pudelek miał łapy cienkie jak ołówki
i całe swoje życie dotąd
gnił w odchodach.

Z pseudohodowli w miejscowości Brzózki-Falki […]
zabrano go podczas wizji lokalnej (wraz ze 126 innymi psami).
Nie umiał chodzić, w metalowej klatce przecież nie ma gruntu
i się nie chodzi.
[…]

To wszystko chciałam opowiedzieć,
kiedy przyszłam do niego i usiadłam w brązowym fotelu,
ale że wyglądałam jak zwykle, może nawet
ponętniej, bo z pudelkiem na kolanach,
to nie przeszło mi nic przez gardło.
("o Annie Q i psie", AA, 38–39)

Wariantem tej sceny jest, w zamyśle najwyraźniej perwersyjny, obraz opisany w wierszu "o Annie Q i skórze":

Anna Q wie, że robi wrażenie, trzymając nogi
w górze na oparciu fotela.
Lubi robić wrażenie i buty jej do tego służą.
Buty z jakiegoś zwierzęcia, z obcasem
obciągniętym skórą tego zwierzęcia,
znaczy kogoś tego samego gatunku.

Anna Q nie jest pewna, choć starała się dociec,
czemu nie wymyślono czegoś lepszego
od zabijania jednych na buty dla drugich.
Po co to wszystko.
Tylko że w tym akurat momencie
czyjaś skóra może znacząco podbić jej wartość,
i podbija.
(AA, 27–28)

Oczywiście niewykluczone, że w ten sposób, sięgając po scenariusz z fantazji seksualnych, Augustyniak inscenizuje i demaskuje mechanizmy patriarchalnej przemocy, które, by posłużyć się jeszcze innym przykładem, łatwo podlegają interioryzacji: "mam ciało i ono zawsze może komuś posłużyć, / jak ciało Chrystusa i wszystkich baranków bożych" ("o Annie Q i verbum", AA, 45). Tak czy inaczej jednak, po drodze, marginalizuje sytuację pozaludzkich gatunków. Widać w tym tekście, jak dalece są one podporządkowane władzy jej narracji (sprowadzone do pozycji obrazów, nie równoprawnych bohaterów), jak łatwo skłonna jest je poświęcić, by opowiedzieć o sobie. Toteż, podkreślając, na przykład w wierszu "o Annie Q i jedzeniu", swoją mniejszościową pozycję upominającej się o ich prawa kobiety-poetki społecznie pozbawianej głosu, podmiotka właściwie zrównuje opresję, z jaką się spotyka z przemocą wobec zwierząt w hodowlach przemysłowych. Paradoksalnie więc, mimo deklarowanej postawy, utrwala opisane przez Carol J. Adams mechanizmy polityki seksualnej mięsa[26].

Jestem poetka, tka, tka,
ocalałam prowadzona na rzeź,
wypatroszyli mnie,
narżnęli,
powyrzynali.

Zryte to w środku jak nie wiem,
a walczy o niepodległość
(*współ-odczuwająca wyobraźnia* bez granic)
i mity stwarza
o codziennej rzezi niewiniątek
w rzeźni […].
("o Annie Q i jatkach", AA, 43)

To zestawienie, samo w sobie problematyczne, nie skłania Augustyniak do budowania bliskości, szukania porozumienia, autonomii na gruncie wspólnie przeżywanej kruchości. Autorka identyfikuje się, lub pozoruje identyfikację, z ableistycznie rozumianą pozycją ofiary, a ta międzygatunkowa analogia okazuje się retorycznie i imaginacyjnie użyteczna.

W tomie Augustyniak, która samowolnie i bezzasadnie wpisuje się w linię poetycką Różewicza (wprost nawiązuje do jego twórczości trzykrotnie, pisząc między innymi: "Osobiście nie poznałam Różewicza, / choć znam go lepiej

26. Carol J. Adams, *Polityka seksualna mięsa. Feministyczno-wegetariańska teoria krytyczna*, przeł. Michał Stefański (Warszawa: Oficyna 21, 2022).

niż sam siebie znał" – "o odrębności", AA, 36), wyraźnie brakuje tego rodzaju ironicznego dystansu, jaki sprawiał, że autor "Świniobicia" nie tylko piętnował hipokryzję, lecz także podejrzliwie odnosił się do egzaltacji, emfatycznie przeżywanego współczucia; brakuje więc tego, co LaCapra nazwał "niepokojem empatycznym", związanym z wątpliwościami, jak przedstawiać cudze cierpienie, ciągłym poszukiwaniem właściwych środków. A co może właśnie chronić przed ableistycznymi ujęciami, narzucaniem innym ludzkiego porządku. Są za to w tym tomie – powtórzę – dość dobrze już przyswojone, nierzadko zobojętniające obrazy krzywdy i okrucieństwa, są nadto czytelne odwołania do formuły "holokaustu zwierząt" – jednowymiarowe, pozbawione pogłębionej refleksji nad znaczeniem tego zestawienia, ryzykiem wyczerpania. Jest też emotywna leksyka i dosłowność, nieuzasadniona potrzeba dopowiadania oczywistych kwestii, której przejawem okazuje się nadmiar przypisów, jakimi Augustyniak opatruje wiersze, obnażając raczej poetycką nieporadność, nie zaś hermetyczność skojarzeń – często tyleż oczywistych, ile odległych, w dodatku zapisanych w formie poleceń, w trybie rozkazującym, jakby autorka chciała narzucić czytelniczce konkretny model lektury. Wszystko to każe zapytać, do kogo właściwie ten tom jest adresowany, z kim chce wchodzić w dialog. Najwyraźniej nie z samymi zwierzętami. Nadrzędnym problemem, jaki wyłania się z wierszy Augustyniak, okazuje się bowiem nie tyle, niewątpliwie kłopotliwa, kwestia (nie)możliwości dotarcia do ich perspektywy, ile konsekwentne nieuwzględnianie jej jako koniecznego punktu odniesienia.

*

Przypadek wierszy Augustyniak nie jest zjawiskiem unikatowym, raczej symptomatycznym, przy czym – w porównaniu z ujęciami bardziej subtelnymi czy akcydentalnymi – stanowi szczególnie wyrazisty przykład manipulacji oraz nadużyć, na jakie są (i zapewne będą) narażone zwierzęta. Wymowa tego zbioru potwierdza również, zgłaszaną na gruncie studiów nieantropocentrycznych, potrzebę dokonywania ustawicznych redefinicji w obrębie etyki troski. Dla porządku chcę jednak na koniec podkreślić, że powyższy – niekompletny – katalog zarzutów do tomu *Między nami zwierzętami* nie oznacza, że forsuję tezę, iż poezja powinna wystrzegać się aktywistycznych czy interwencyjnych tendencji, rezygnować z przedstawiania przemocy bądź – przeciwnie – spełniać konkretne postulaty ideologiczne, uzgadniać się ze stanem refleksji filozoficznej. Więcej, sądzę, że potrafi ona ciekawie się od nich różnić, wadzić, wskazywać na rozmaite nieprzystawalności i właśnie w ten sposób manifestować swoje społeczne zaangażowanie (można by tu oczywiście wskazać szereg przykładów, nie chciałabym jednak ryzykować wrażenia, że czyjeś poetyki mają wyraźną legitymację, by podejmować tę kwestię). Tymczasem Augustyniak chce być jak najbardziej poprawna,

a okazuje się nieetyczna. Jej tom staje się antyprzewodnikiem po szkodliwych zabiegach, postawach, reprodukujących binarne podziały, konserwujących rolę niemej ofiary – obiektu kanalizującego wyobrażenia, wiedzę o okrucieństwie i współczuciu ludzi. Dla zwierząt, dopóki wpisuje się je w fantazmatyczne normy niepełnosprawności, nie ma w tej książce (innej) przyszłości.

Być może sprawiedliwość tym wierszom, niezależnie od ich problematycznej wartości estetycznej, oddałaby, wprawdzie raczej niezgodna z intencjami autorki, lektura tomu jako poetyckiej narracji o traumie kobiety, osoby ludzkiej mierzącej się ze skalą przemocy wobec gatunków pozaludzkich. To alternatywne ujęcie, którego możliwość tylko sygnalizuję, oczywiście nie osłabia instrumentalizacji zwierząt w książce Augustyniak, ale zarazem do pewnego stopnia relatywizuje nieporadne usiłowania podmiotki, by za nie mówić, pozwala z nieco innej perspektywy przyjrzeć się roli, jaką odgrywają one w przywoływanych tekstach, wreszcie tłumaczy, skąd wzięło się ich pozornie centralne miejsce w tomie. Paradoksalnie, zważywszy na ograniczone możliwości tej poetyki, to wówczas – otwarcie sfunkcjonalizowane – zwierzęta mogą pozostać najbardziej sobą.

Bibliografia

Adams, Carol J. *Polityka seksualna mięsa. Feministyczno-wegetariańska teoria krytyczna*. Przeł. Michał Stefański. Warszawa: Oficyna 21, 2022.

Augustyniak, Anna. *Między nami zwierzętami*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2020.

Coetzee, John M. *Żywoty zwierząt*. Przeł. Jacek Dehnel. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2022.

Garland-Thomson, Rosemarie. *Gapienie się. O tym jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*. Przeł. K. Ojrzyńska. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2020.

Garland-Thomson, Rosemarie. *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*. Przeł. Natalia Pamuła. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2020.

Hajduk, Jacek. "Przeciw okrucieństwu". *Przegląd Polityczny* 169/170 (2021), 180–182.

Hańderek, Joanna. "*Między nami zwierzętami* recenzja tomu poezji Anny Augustyniak". *Magazyn Istota*. https://www.istota.info/?p=6604 (15.04.2023).

Iveson, Richard. *Animal Oppression and the Holocaust Analogy: A Summary of Controversy*. https://zoogenesis.wordpress.com/2012/03/27/animal-oppression-and-the-holocaust-analogy-a-summary-of-controversy/, March 27, 2012.

Jarzyna, Anita. *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.

Jarzyna, Anita. "Poza imaginarium. O miejscu zwierząt w narracjach o Zagładzie i Zagłady w narracjach o zwierzętach". *Narracje o Zagładzie* 3 (2017), 7–18.

Jarzyna, Anita. "Zoo-integracje. Śladem *Bydlęcego brzemienia* Sunaury Taylor". *Porównania* 2, nr 32 (2022), 355–370. https://doi.org/10.14746/por.2022.2.19.

Juchniewicz, Andrzej. "Temat to nie wszystko". *Nowe Książki* 9 (2021), 23–24.

Kalechofsky, Roberta. *Animal Suffering and the Holocaust*. Michigan: Micah Publications, 2003.

LaCapra, Dominick. *History and Its Limits: Human, Animal, Violence*. Cornell: Cornell University Press, 2009.

Leociak, Jacek, Marta Tomczok. "Afektywny kicz holokaustowy". *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* 17 (2021), 17–43. https://doi.org/10.32927/zzsim.870.

Marczyński, Anton. "Więcej – między – mniej: pytanie o człowieka. Na marginesie tomiku poetyckiego *Między nami zwierzętami* Anny Augustyniak". *Kultura Liberalna* 21, nr 654 (2021). https://kulturaliberalna.pl/2021/07/20/anton-marczynski-recenzja-miedzy-nami-zwierzetami-anna-augustyniak/ (15.04.2023).

Nasiłowska, Anna. "Lustro przemocy. Czy życie kobiety musi boleć?". *Gazeta Wyborcza* 22.11.2022.

"*Obok naszych domów są miejsca trwogi*. Z Anną Augustyniak wokół jej najnowszego tomu wierszy *Między nami zwierzętami* rozmawia Karolina Sałdecka". *Fabulaire* 1 (2021), 56–58.

Patterson, Charles. *Wieczna Treblinka*. Przeł. Roman Rupowski. Opole: Wydawnictwo "Vega!POL", 2003.

Sadkowska, Barbara. "Mięso dręczy mięso". *artPapier* 5, nr 413 (2021). http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=412&artykul=8309 (15.04.2023).

Skurtys, Jakub. "Dlaczego nie ocala? – czyli gdybym zdążył napisać podsumowanie roku 2020 (cz. II)". *Mały Format* 4–6 (2021). http://malyformat.com/2021/07/dlaczego-ocala-czyli-gdybym-zdazyl-napisac-podsumowanie-roku-2020-cz-ii/ (15.04.2023).

Sławek, Tadeusz. "Mówimy: 'to przecież zwierzęta', i to ma nam zapewnić czyste sumienie". *Gazeta Wyborcza* 16.04.2021.

"*Spróbujmy przez następne dwadzieścia cztery godziny nie używać słowa 'norma'*. Z Lennardem J. Davisem rozmawia Magdalena Zdrodowska". *Czas Kultury* 4 (2018), 7–15.

Sztybel, David. "Can the Treatment of Animals Be Compared to the Holocaust". *Ethics & the Environment* 11 (2006), 102–107.

Taylor, Sunaura. *Bydlęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*. Przeł. Katarzyna Makaruk. Warszawa: Wydawnictwo Filtry, 2021.

Taylor, Sunaura. *Disabled Ecologies. Lessons from a Wounded Desert*. Oakland: University of California Press, 2024.

Tokarska-Bakir, Joanna. "Książka wyjścia". *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 25, nr 45 (2015), 67–92. https://doi.org/10.14746/pspsl.2015.25.3.

Tomczok, Marta. "Po co dzisiaj jest Zagłada, czyli poetycki survival". *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* 17 (2021), 53–72. https://doi.org/10.32927/zzsim.871.

Urbański, Jarosław. *Społeczeństwo bez mięsa. Socjologiczne i ekonomiczne uwarunkowania wegetarianizmu*. Współautorka: Ilona Rabizo. Posłowie: Andrzej W. Nowak. Poznań: Spółdzielnia Socjalna "Ruchomości", 2016.

Waligóra, Agnieszka. *Dobre chęci*. *CzasKultury.pl* 15 (2021). https://czaskultury.pl/artykul/dobre-checi/ (15.04.2023).

Łukasz Świercz
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Szczeciński
https://orcid.org/0000-0003-2936-1558

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.15024

Wolny w Buchenwaldzie Ślady Sartre'owskiej fenomenologii egzystencjalnej w *Wielkiej podróży* Jorge Semprúna

J.-P. Sartre's Existential Ontology in J. Semprún's *The Long Voyage*

Abstract: The aim of the article is a new reading of the most famous novel by the French-Spanish author Jorge Semprún entitled *The Long Voyage* in terms of the philosophical concepts contained in Jean-Paul Sartre's *Being and Nothingness*. As I would like to show, in his novel about the experience of deportation, Semprùn is inspired not only – as has been pointed out many times – by Marxist ideology, but also by the ideas of the French existentialist which he critically combines and transforms. Drawing on these ideas, the author of *The Long Voyage* creates a multi-level autobiographical narrative about the search for freedom and about authentic existence of a man whose life was marked by the experience of the war and his detention in a concentration camp.

Keywords: Semprún, deportation, Nazi German camps, existentialism, Sartre

nigdy nie byliśmy bardziej
wolni niż podczas okupacji
Jean-Paul Sartre, *Situations III*[1]

Wielka podróż jako nowatorska powieść testymonialna

Jorge Semprún uznawany jest za jednego z kluczowych autorów nurtu literatury obozowej we Francji[2]. Pomimo iż jego twórczość stanowiła przedmiot wielokrotnych

1. Jean-Paul Sartre, "La République du silence", w: *Situations III* (Paryż: Gaillimard, 1949), 11 [tu i dalej, jeśli nie wskazano inczej, tłumaczenie własne].

2. Semprún wymieniany jest zwykle jako jeden z głównych autorów literackich świadectw obozów nazistowskich, piszących w języku francuskim obok Davida Rousseta, Roberta Antelme'a, Charlotte Delbo oraz Eliego Wiesela; por. np. rozdział poświęcony literaturze byłych więźniów obozów nazistowskich w *Histoire de la littérature française du XX*e*. Tome II – après 1940*, red. Michèle Tournet (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008), 155–167

i szerokich studiów prowadzonych przez badaczy w krajach zachodnich[3], jego utwory są w Polsce relatywnie słabo znane i przebadane. Dotychczas przetłumaczono jedynie trzy z nich (*Wielka podróż*, *Omdlenie*, *Odpowiedni trup*[4]) z bogatej twórczości tego hiszpańsko-francuskiego autora[5].

Złożona struktura formalna, intertekstualność, a także specyficzna perspektywa opisu doświadczeń koncentracyjnych sprawiają, że debiutancka powieść Semprúna wydana w 1963 roku stanowi jedno z najbardziej oryginalnych dzieł w historii rozwoju francuskiej prozy testymonialnej. Stąd też tytułem wstępu do dalszych rozważań rozpocznę od scharakteryzowania tego utworu z perspektywy nowatorskich, wyróżniających ją na tle wcześniejszej prozy obozowej, rozwiązań literackich, aby następnie zaproponować jego nowe odczytanie w kontekście zawartych w nim nawiązań do fenomenologii egzystencjalnej Sartre'a. Zadaniem niniejszej publikacji jest bowiem przeanalizowanie oddziaływania niektórych myśli i wątków wczesnej filozofii autora *Bytu i nicości*[6] na struktury światopoglądowe wpisane przez Semprúna w jego debiutancką powieść. Kluczowymi kategoriami, wokół których będą się toczyły niniejsze rozważania, są dwa pojęcia z zakresu filozofii Sartre'a: spojrzenie i wolność (autentyczna). Jak pragnę wykazać, są one również centralnymi kategoriami w ramach ideologii wyrażonej w *Wielkiej podróży*.

Nowatorstwo Semprúna przejawia się bez wątpienia w sposobie ukazywania przezeń własnych doświadczeń obozowych w utworze. Nie dąży on w nim bowiem do stworzenia syntetycznego opisu rzeczywistości koncentracyjnej, lecz – na poziomie diegetycznym[7]– zdaje wyłącznie relację z przebiegu dwóch ostatnich dni spędzonych w zamkniętym wagonie towarowym przez Gérarda (będącego powieściowym *alter ego* autora), należącego do grupy około osiemdziesięciu

3. Por. np. *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. O. Ferrán, G. Herrmann (New York: Palgrave Macmillan, 2014); Françoise Nicoladzé, *La deuxièmevie de Jorge Semprun. Une écriture tressée aux spirales de l'histoire* (Paris: Climats, 1998); Daniela Omlor, *Jorge Semprùn. Memory-'slong voyage* (Berno: Peter Lang, 2014).

4. Jorge Semprún, *Wielka podróż*, przeł. Krystyna Dolatowska (Warszawa: PIW, 1964); Jorge Semprún, *Omdlenie,* przeł. Krystyna Dolatowska (Warszawa: PIW, 1969); Jorge Semprún, *Odpowiedni trup*, przeł. Maryna Ochab (Warszawa: Czytelnik, 2002).

5. Badacze dzielą ją na cztery cykle: (1) korpus buchenwaldzki, (2) wspomnienia o tematyce politycznej, (3) powieści, których głównym tematem nie jest obóz, oraz (4) wspomnienia o życiu przed Buchenwaldem (*Adieu, viveclarté!*). Na korpus buchenwaldzki składają się: *Wielka podróż* (1963), *Omdlenie* (1967), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'Écriture ou la vie* (1994), *Odpowiedni trup* (2001) oraz *Exercices de survie* (2012). Zob. Ofelia Ferrán, Gina Herrmann, "Introduction", w: *A Critical Companion*, 12.

6. Jean-Paul Sartre, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. Jan Kiełbasa i inni (Kraków: Zielona Sowa, 2007).

7. Odwołując się do narratologicznego pojęcia, oznaczającego właściwą "rzeczywistość czasoprzestrzenną narracji" z pracy: Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), 48.

więźniów politycznych konwojowanych z obozu przejściowego w Compiègne do Buchenwaldu.

Z punktu widzenia struktury gatunkowej *Wielka podróż* jest pierwszym francuskojęzycznym utworem w nurcie prozy testymonialnej, w ramach której autor-świadek programowo łączy elementy faktograficzne z fikcją literacką[8] (m.in. wprowadzając do powieści fikcjonalną postać przyjaciela poznanego w konwoju – chłopaka z Semur). Semprún tworzy świadectwo o charakterze hybrydy tekstu literackiego z dokumentem osobistym, wpisujące się w ramy "autofikcji"[9], które ma funkcjonować w obiegu czytelniczym jako utwór artystyczny, czyli dzieło o charakterze estetycznym[10], a nie ściśle dokumentarnym.

Celem autora nie jest bowiem ukazanie prawdy faktograficznej, jak miało to miejsce w przypadku autorów wcześniejszych świadectw (np. w *Les jours de notre mort* Davida Rousseta[11] czy *L'Espèce humaine* Roberta Antelme'a[12]), którzy odżegnywali się od literackości i fabulacji[13], lecz wyrażenia "prawdy osobistego doświadczenia", czemu najlepiej służyć może, w jego ocenie, medium powieściowe. Obecność w świadectwie literackim środków i narzędzi powieściowych, a więc i fikcjonalności, jest według Semprúna tyleż konieczna, co nieuchronna, zarówno dla jakości przekazu, jego wiarygodności, jak też i retorycznego oddziaływania[14].

---

8. Colin Davis, *Traces of War. Interpreting Ethics and Trauma in Twentieth-Century French Writing* (Liverpool: *Liverpool University Press, 2017)*, 170.

9. W *Wielkiej podróży*, tak jak w powieściach autofikcjonalnych, mamy do czynienia, jak pisze twórca pojęcia Serge Doubrovsky, z "fikcją o wydarzeniach i faktach ściśle rzeczywistych" [cyt. za: Jerzy Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji* (Poznań: WN UAM, 2006), 19]. *Wielka podróż*, podobnie jak powieści autofikcjonalne, cechuje się typową dla autobiografii tożsamością imienia własnego autora, narratora i bohatera, zawierając jednocześnie elementy fikcjonalne, stanowiące świadomy produkt inwencji autora. Por. Anna Turczyn, "Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna", *Teksty Drugie* 1/2 (2007), 205.

10. W *L'Écriture ou la vie* Semprún pisze: "nie chcę prostego świadectwa. W pierwszej kolejności chcę uniknąć, oszczędzić sobie, wyliczania cierpień i koszmarów. […] Potrzebuję narracji, która tworzona była z mojego doświadczenia, ale je przekraczającej, zdolnej pomieścić wyobrażone, fikcję. […] Fikcję, która objaśniałaby, tak jak prawda, oczywiście. Która pomogłaby rzeczywistości wydawać się realną, prawdzie prawdopodobną." – Jorge Semprún, *L'Écriture ou la vie* (Paris: *Gaillimard, 1994)*, 217.

11. David Rousset, *Les jours de notre mort* (Paris: Éditions du Pavois, 1947).

12. Robert Antelme, *L'Espèce humaine* (Paris: La Citéuniverselle, 1947).

13. David Rousset na przykład wstępie do *Les jours de notre mort* zaznacza że "fabulacja nie występuje w niniejszej pracy" – David Rousset, *Les jours de notre mort* (Paris: Hachette, 2005), 9.

14. Semprún zdaje sobie sprawę z faktu, że, jak pisze Razinsky: "chęć odbiorcy, by wysłuchać opowieści, nie jest z góry dana. Ma ograniczenia i możliwości, i autor musi dostosować swoją opowieść do niego, by być wysłuchanym, wydarzenia muszą zostać powiedziane w szczególny sposób. Więc fikcja jest kompromisem, który trzeba uczynić, jeśli w ogóle chce się mieć odbiorców" – Liran Razinsky, "Editor's Preface: Writing and Life, Literature and History: On Jorge Semprun", *Yale French Studies* 129 (2016), 19.

Wbrew bowiem założeniom wielu autorów pierwszej fali świadectw we Francji, jak słusznie stwierdza Georges Perec: "fakty nie mówią same za siebie", lecz zawsze wymagają specyficznej formy reprezentacji, by mogły w pełni "przemówić"[15].

Według Semprúna świadectwo literackie nie może posiadać całkowicie obiektywnego charakteru, będąc zawsze wyrazem subiektywnych doświadczeń jednostki. Stąd też *Wielka podróż* ukazuje drogę do obozu z perspektywy stojącego w centrum opowieści narratora, który jest nie tyle przedstawicielem wszystkich więźniów, podzielającym ich powszechny los, ile postacią mającą własną biografię oraz niepowtarzalny sposób przeżywania i postrzegania swoich doświadczeń. Semprún zrywa z ujmowaniem doświadczenia obozowego w ramach perspektywy zbiorowej, ograniczając używanie zaimków zbiorowych (*on*, *nous*), powszechnie stosowanych przez autorów wcześniejszych (wspomniani: Rousset i Antelme). Pobyt w Buchenwaldzie przedstawiany jest jako jeden z elementów biografii narratora – zarówno przed, jak i poobozowej – zaś tym, co interesuje autora, jest ukazanie przemian jego świadomości i stosunku wobec własnych doświadczeń na różnych etapach jego życia.

Kolejnym nowatorskim zabiegiem zastosowanym przez Semprúna jest zerwanie ze strukturą chronologicznej prezentacji wydarzeń, które w *Wielkiej podróży* ukazywane są z perspektywy wewnętrznego czasu psychologicznego narratora, czyli w takim porządku, w jakim pojawiają się w jego świadomości w toku prowadzenia narracji. Struktura temporalna powieści ma oddawać fragmentaryczny i niespójny charakter jego straumatyzowanej pamięci. Utwór składa się więc z pozornie nieuporządkowanych scen, połączonych na zasadzie luźnych asocjacji, zaś narracja, prowadzona z perspektywy więźnia konwojowanego w wagonie towarowym (stanowiącym, jak słusznie wskazywał Bernard Bessière, "jądro" diegezy"[16]), przerywana jest dygresjami, reminiscencjami oraz antycypacjami[17], ukazując meandry jego labiryntycznej pamięci. Autor przeplata strukturę kolistego czasu wspomnień[18] z linearnym czasem wydarzeń na poziomie

15. Georges Perec, "Robert Antelme ou la vérité de la littérature", w: Robert Antelme, *Textes inédits sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages* (Paris: Gallimard, 1996), 177.

16. Bernard Bessière, "Sur le chemin de Buchenwald.Semprún, la littérature et la musique", *Cahiers d'études romanes* 33 (2016), 75.

17. Jak pisze Liram Razinsky, w trakcie lektury *Wielkiej podróży* "czytelnik wchodzi na rollercoaster opisów mających charakter antycypacji i retrospekcji, których lokalizacja czasowa pozostaje niejasna" – Razinsky, *Editor's Preface*, 6–7.

18. Semprún, tworząc narrację opartą na cyrkularnym czasie psychologicznym, jak pisze De Koven Ezrahi, "zatrzymuje Holocaust w wiecznym teraz" – Sidra De Koven Ezrahi, *By Words Alone. The Holocaust in Literature*, przekł. Alfred Kazin (Chicago: University Press of Chicago, 1980), 168. Jak wskazuje z kolei Langer, w psychice bohatera "przeszłość i teraźniejszość zlewają się w niekończącą się teraźniejszość" – Lawrence L. Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination* (New Haven: Yale University, 1975), 314.

diegezy. Wspomnienia narratora krążą wokół przestrzeni obozu (który, co istotne, jest ukazywany w utworze wyłącznie w kilku niepowiązanych ze sobą scenach i obrazach), stanowiącego swoiste "puste jądro" opowiadanej historii (narracja linearna kończy się przed bramami obozu) oraz jego pamięci. To właśnie kategoria pamięci, a nie zdarzenia, zajmuje w tekście miejsce centralne.

Oryginalność Semprúna na tle wcześniejszej produkcji testymonialnej polega również na świadomym zastosowaniu licznych nawiązań intertekstualnych na różnych poziomach tekstu. Autor odnosi się zarówno do dzieł literackich (czego wyraźnie unikali autorzy pierwszej fali – wspomniani już Rousset i Antelme), filozoficznych i malarskich (obrazy Giotta i Vermeera) oraz dzieł kultury popularnej (np. piosenek). W kwestii nawiązań formalnych wskazać należy *opus magnum* Prousta[19] (parafrazowane także w utworze[20]) oraz "nową powieść"[21]. Ideowo natomiast *Wielka podróż* zanurzona jest w światopoglądzie marksistowskim[22] oraz egzystencjalizmie Sartre'owskim. O ile zagadnienie wpływu marksizmu na reprezentację doświadczenia obozowego w *Wielkiej podróży* było już przedmiotem badań[23], o tyle związki utworu z egzystencjalizmem, wskazywane niekiedy przez badaczy[24], nie doczekały się szerszego opracowania, pomimo ich kluczowego znaczenia dla jego wymowy. Pragnąc wypełnić tę lukę, zamierzam wskazać na krytyczny charakter tych związków oraz sposób, w jaki koncepcje Sartre'owskie są interpretowane i przekształcane w tej powieści.

19. Zob. Annelies Schulte-Nordholt, "La sonette du jardin de Combray dans Semprún, *Le grand voyage*", *Relief,* 7, 2 (2013), 97–106 ; Peter Egri, *Survie et la réinterprétation de la forme proustienne. Proust-Déry-Semprun* (Debrecen: Kossuth Lajos Tudomanyegyetem, 1969), 139–168.

20. Semprún-Gérard trawestuje słynną, początkową scenę cyklu: Semprún, *Wielka podróż* , 75.

21. Jak wskazuje Colin Davis: "W momencie publikacji w 1963 roku *Wielka podróż* uznana została za pierwszy utwór mówiący o obozach przy zastosowaniu wyszukanej formy literackiej, czerpiącej z Prousta sposób traktowania pamięci, nowoczesnego strumienia świadomości i nielinearnej narracji używanej przez autorów z kręgu 'Nowej powieści'"; Davis, *Traces of War*, 170.

22. Semprún od końca lat trzydziestych XX wieku do 1965 roku był aktywnym działaczem partii komunistycznej, najpierw we Francji, dokąd emigrował wraz rodziną z Hiszpanii w 1936 roku, następnie po wyzwoleniu z obozu, pełniąc wysoką funkcję w ramach komunistycznego podziemia antyfrankistowskigo w swojej ojczyźnie, dokąd *in cognito* powracał wielokrotnie, by rozbudowywać struktury partyjne. Trzeba niemniej zaznaczyć, że *Wielka podróż* pisana była w latach 1957–1962 (przy czym pierwszy szkic utworu powstał zaraz po wojnie), czyli w okresie, w którym wiara Semprúna w radziecką wizję socjalizmu i partię komunistyczną wciąż pozostawała silna, choć już wówczas zauważalne stały się objawy jego kryzysu światopoglądowego; por.: Carol L. Bernstein, "Semprún, Philosophy and the Texture of Literature", w: *A Critical Companion to*, 111.

23. Zob. np. Bernstein, "Semprún, Philosophy and the Texture of Literature", 107–124.

24. Na problem ten wskazywał (choć wyłącznie na podstawie utworu *L'Écriture ou la vie*) Erin Dorfman. Zob. Erin Dorfman, "In Search of the Lost Gaze", *Yale French Studies* 129 (2016), 57.

Ja wobec spojrzenia innego

Trzeba wstępnie zaznaczyć, iż Semprún podchodzi do koncepcji wczesnego Sartre'a w sposób daleki od ortodoksji i wyraźnie polemiczny, tyleż inspirując się myślą zawartą w *Bycie i nicości*, co prowadząc z nią krytyczny dialog. Autor *Wielkiej podróży* stwarza w ramach utworu przestrzeń wymiany światopoglądowej z filozofem, dążąc do rozwiązania niektórych aporii zawartych w jego dziele.

Rozpocznę od analizy pierwszego "śladu" Sartre'owskiego w *Wielkiej podróży*, czyli koncepcji spojrzenia i relacji ja–inny. W *Bycie i nicości* francuski filozof zakładał, że spojrzenie jest faktycznym sposobem, w jaki człowiek nawiązuje relacje i poznaje innego, jako że ludzkie świadomości są w swojej istocie wzajemnie dla siebie niepoznawalne. Jak stwierdził: "każdy z nas istnieje we właściwej sobie immanencji, czyli w granicach swojej wewnętrzności"[25], natomiast drugi człowiek "dany jest nam zawsze nie jako byt 'dla siebie' (*l'être pour soi*) w swoim wewnętrznym przeżywaniu podmiotowości, lecz jako 'byt dla drugiego' (*l'être pour autrui*), jako byt uchwytny przez spojrzenie innego człowieka"[26]. Zgodnie z tym poglądem ucieleśnione świadomości w akcie wymiany spojrzeń narzucają sobie pewną formę tożsamości, czyli niejako określają i przypisują sobie nawzajem – tak jak przedmiotom – zestawy stałych cech. Wobec tego, jak wskazuje Jaroszewski: "istotą stosunku między dwoma świadomościami jest […] nie współżycie, *l'être avec*, Heideggerowskie *mit sein*, lecz zagrożenie podmiotowości, konflikt"[27]. Obydwie świadomości dążą bowiem do uznania własnej podmiotowości przez tę drugą, czego konsekwencją jest reifikacja jednej z nich. Relacja dwóch podmiotów polega zatem na wzajemnej negacji i próbach zawłaszczenia drugiego, co skutkuje ograniczeniem wolności i możliwości każdego z nich; jak dosadnie stwierdza Sartre: "inny to skryta śmierć moich możliwości"[28]. Stąd też wszelkie doświadczenie wspólnotowości (swoistego "my") – kluczowe w dziele Semprúna – może mieć wyłącznie charakter momentalny i sytuacyjny. Według filozofa wspólnota może zaistnieć wyłącznie w dwóch formach: w sposób zapośredniczony poprzez spojrzenie trzeciego podmiotu, które konstytuuje mnie i innego jako grupę bądź też w momencie, gdy dana zbiorowość kierowana jest wspólnym celem.

Semprún w *Wielkiej podróży* zdaje się dostarczać ilustracji powyższych koncepcji, jednocześnie z nimi polemizując. Pisarz kilkukrotnie ukazuje sytuacje, w których poczucie wspólnotowości – bycia niejako jednym zbiorowym pod-

25. Jean-Paul Sartre, *Byt i nicość*, 303.

26. Tadeusz M. Jaroszewski, "Filozofia egzystencji a etyka sytuacyjna Jean Paul Sartre'a", w: *Etyka* 7 (1970), 56.

27. Jaroszewski, "Filozofia egzystencji", 56.

28. Sartre, *Byt i nicość*, 340.

miotem – wytwarza się pod wpływem spojrzenia zewnętrznych świadków. Kiedy spoglądają na Gérarda i jego współtowarzyszy, zaczyna on ujmować siebie jako część wspólnoty więźniów, rozpadającej się wprawdzie w przestrzeni wagonu na jednostki konkurujące w walce o przetrwanie, ulegającej jednak ponownej konsolidacji pod wpływem spojrzenia trzeciego.

Pod wpływem wymiany wzrokowej, jaka dokonuje się między niemieckimi cywilami i więźniami w czasie postoju konwoju na jednej ze stacji w Rzeszy, narrator zaczyna się zastanawiać, jaki obraz partyzantów, jako swoistego "my-dla-innego", stwarza się w oczach ich ideowych wrogów:

> – Zastanawiam się, co te szkopy myślą o nas, jak nas widzą – powiedział chłopak z Semur. Patrzy na ten niemiecki dworzec, na tych niemieckich strażników, na tych ciekawskich Niemców poważnym wzrokiem. Istotnie rzecz warta jest rozważenia. […] Tym, czym jesteśmy, będziemy nadal, jakiekolwiek będzie spojrzenie, którym obejmują nas ci Niemieccy gapie. W końcu jednak jesteśmy także i tym, co oni w nas widzą. Nie możemy całkowicie lekceważyć ich spojrzenia, ono odkrywa nas także, wydobywa także to, czym możemy być. […].
> – uważają nas pewnie za bandytów, za terrorystów – mówię do chłopaka z Semur
> – w pewnym sensie – odpowiada – nie mylą się całkiem
> – Dzięki Bogu – rzucam[29].

W powyższej scenie narrator dokonuje samouchwycenia siebie jako "ja" w sposób zapośredniczony przez spojrzenie innego, podobnie jak czyni to podmiot w koncepcji Sartre'a, który pisał: "potrzebuję innego, aby w pełni uchwycić wszystkie struktury mojego bytu; tak oto byt-dla-siebie odsyła do bytu-dla-innego"[30]. Spotkanie więźniów z ich antagonistami, ich absolutnym (a zarazem koniecznym) innym, jakim są Niemcy, to moment, w którym tożsamość Gérarda i jego współtowarzyszy, jako wrogów hitleryzmu, ulega ponownemu ukonstytuowaniu i potwierdzeniu.

Jak wskazywał Sartre, obraz mojego "ja", taki jaki wytwarza się w świadomości innego, nie jest dla mnie dostępny, niemniej podmiot nie ustaje w tworzeniu fantazmatycznych wizerunków siebie widzianego oczami drugiego. Taki obraz wytwarza w swojej świadomości narrator *Wielkiej podróży*, projektując sobie wyobrażenie, zgodnie z którym więźniowie (a więc i on sam) mieliby stanowić w oczach Niemców budzących trwogę i zagrażających ich egzystencji bandytów. Przerażenie, jakie mieliby odczuwać Niemcy na widok więźniów, pozwala Gérardowi na pielęgnowanie poczucia, że on i jego współtowarzysze

29. Semprún, *Wielka podróż*, 139.
30. Sartre, *Byt i nicość*, 289.

zajmują rolę podmiotową w toczącej się między nimi grze spojrzeń i świadomości. Nienawistny wzrok Niemców sprawia, iż narrator, dążący przez większą część drogi w konwoju do zdystansowania się wobec swojej sytuacji poprzez ucieczkę we wspomnienia i rozmyślania, ustanawia siebie na powrót jako część wspólnoty partyzantów. Przepełnione lękiem spojrzenia hitlerowców mają potwierdzać słuszność wyborów ideowych dokonanych przez narratora i jego kamratów, którzy paradoksalnie, w przeciwieństwie do pozornie tylko wolnych Niemców, są ludźmi (idąc za pojęciowością Sartre'a) autentycznie wolnymi, do czego jeszcze powrócę.

Wyobrażenia Gérarda odnośnie do jego nadrzędnej pozycji w starciu moralnym z nazistami ulegają szybkiej weryfikacji w momencie, gdy grupa jego współtowarzyszy z innego wagonu, pozbawiona wcześniej odzieży za próbę ucieczki, zostaje zmuszona do opuszczenia pociągu na stacji w jednym z niemieckich miast:

> W chwili gdy mamy wsiadać z powrotem do wagonu, słyszymy głośne gwizdy, ostre śmiechy, okrzyki. […] Na dworzec wkroczyła grupa niemieckich cywilów. […] Śmieją się do łez, wymachują rękami, kobiety gulgoczą histerycznie. Szukamy przyczyny tego ich podniecenia. […] Bo goście z drugiego wagonu są zupełnie nadzy. Wyskakują szybko z wagonu, usiłując osłonić się rękami, goli jak ich Pan Bóg stworzył.
> Niemcy mają świetną zabawę. Zwłaszcza cywile. Kobiety podchodzą bliżej, żeby obejrzeć to przedstawienie, tych gołych mężczyzn biegających po peronie, groteskowych, i gulgoczą coraz głośniej[31].

Obnażenie cielesnej nagości więźniów całkowicie odwraca relacje między nimi i spoglądającymi na nich Niemcami. Partyzanci zostają niejako "wrzuceni" w ciało, gdy ich nagość staje się obiektem spostrzeżenia postronnych obserwatorów – innych, którzy niejako "gwałcą ją swoim spojrzeniem" – stąd też narrator, będący częścią tej grupy i z nią utożsamiony, zmuszony jest zmierzyć się z uczuciem moralnego i egzystencjalnego wstydu. Cielesność człowieka, w momencie jej obnażenia i wystawienia na publiczne spojrzenie, staje się narzędziem zanegowania jego podmiotowości i upodlenia wartości, które reprezentuje. Stąd też, kiedy nadzy współtowarzysze opuszczają wagon, aby otrzymać posiłek, towarzyszące tej sytuacji spojrzenia Niemców nie wywołują w Gérardzie odczuwanej dotąd dumy, lecz dojmujący wstyd.

Duma i wstyd stanowią, co trzeba zaznaczyć, kolejną parę terminów z aparatu pojęciowego, jakim posługuje się Sartre w *Bycie i nicości*. Są to dwa skrajne sposoby przejawiania się reakcji na spojrzenie innego. O ile odczucie dumy wiąże

31. Semprún, *Wielka podróż*, 145.

się z sytuacją narzucenia własnej podmiotowości drugiemu, o tyle wstyd – odwrotnie, stanowi doświadczenie obnażenia własnego istnienia jako materialnego przedmiotu. Jak wskazuje Marek Zaleski, zgodnie z myślą autora *Mdłości*:

> nasza świadomość czuje się poniżona nagłym przypomnieniem, że jest przecież także zakładniczką ciała. We wstydzie jestem dla innego materialnym przedmiotem, on staje się podmiotem, który go widzi. Jestem zakładnikiem jego spojrzenia i własnej cielesności[32].

Trzeba jednak zaznaczyć, że w filozofii Sartre'a wstyd rozumiany jest jako kategoria ontologiczna, stanowi pierwotną reakcję człowieka na odkrycie jego cielesnej materialności przez spojrzenie innego, zaś Semprún sprowadza tę kategorię o charakterze metafizycznym (podobnie jak szereg innych), w sposób nie do końca zgodny z zamysłem autora *Muru*, do relacji i praktyk na płaszczyźnie społecznej.

Obnażeni więźniowie przestają stanowić byt mogący wywoływać szacunek czy lęk w świadomości Niemców, stając się w ich oczach zbiorem bezbronnych odpodmiotowionych ciał, absurdalnych w swoim biologiczno-fizjologicznym istnieniu. Ostatecznie to naziści zajmują pozycję podmiotową w starciu świadomości ze swoimi wrogami. Gérard zmuszony jest tym samym do ponownego przetworzenia obrazu siebie, jaki rzutował na świadomość obserwujących więźniów Niemców, czyli podmiotowego innego. Gdy sytuacja i system relacji uległy zmianie, inny – jak wyjaśnia autor *Dróg wolności* – po raz kolejny "nie tylko odsłonił przede mną to, kim jestem, ale także ukonstytuował mnie wręcz jako nowy rodzaj bytu, który winien być scharakteryzowany przy pomocy nowych określeń"[33]. Gérard postrzega antagonizm między więźniami i nazistami jako symetryczny, będący konfliktem dwóch równych sobie podmiotowości i wolności. Ten stan równowagi zostaje zanegowany, gdy wraz z obnażeniem ciał mężczyzn, a tym samym ich odpodmiotowieniem, idee, które mieli sobą reprezentować, ulegają poniżeniu:

> Dopóki ci Niemcy na stacji, za szybami poczekalni, widzieli w nas bandytów, terrorystów, wszystko było w porządku. […]. Istotny był właśnie ten nieodwołalny charakter naszych stosunków, fakt, że stanowimy – oni i my – dwa przeciwstawne krańce nierozerwalnego związku, że stanowimy wzajemną negację. Że czuli do nas nienawiść było rzeczą normalną, rzeczą nawet pożądaną, ponieważ ta nienawiść nadawała niedwuznaczny sens naszemu działaniu, istocie działania, które zaprowadziło nas do tego pociągu[34].

32. Marek Zaleski, "Wstyd jako katastrofa Innego", *Teksty Drugie* 176, 2 (2019), 293.
33. Sartre, *Byt i nicość*, 288.
34. Semprún, *Wielka podróż*, 147.

W innej scenie powieści, ukazującej marsz Gérarda i jego towarzyszy przez Compiègne w drodze do obozu, "trzecie spojrzenie" odgrywa odwrotną rolę. Gdy świadkami marszu więźniów są mieszkający w miasteczku Francuzi, narrator odnajduje w ich spojrzeniu i postawie wizerunek samego siebie i swoich kompanów jako dumnych żołnierzy walczących z okupantem, nie zaś bezwładną masę zaniedbanych i wyniszczonych mężczyzn, jaką się stali w niewoli:

> Ale Gérard nadal obserwuje ich maszerującą kolumnę, uważnym palącym wzrokiem tamtego mężczyzny, który pozostał w tyle, zniknął […]. Wzrokiem, którego użyczył mu ten nieznajomy, Gérard zaobserwował, że ich maszerująca kolumna składa się w olbrzymiej większości z młodych i że ci młodzi, to widać było po ich grubych butach, po ich skórzanych kurtkach albo kanadyjkach na podszewce, po ich spodniach podziurawionych przez chaszcze, to byli partyzanci. I Gérard doznaje uczucia, że wzrok tego mężczyzny uczynił nagle z ich marszu, nie marsz armii w rozsypce, lecz raczej marsz armii zdobywców[35].

Wzrok przypadkowo napotkanych Francuzów pozwala więźniom na ponowne ukonstytuowanie swej tożsamości jako partyzantów, nadając sens ich walce i martyrologii. Nie jest to więc spojrzenie reifikujące, lecz upodmiotawiające, ponieważ ustanawia ich, jako w pełni wolne podmioty, albowiem – jak twierdził Sartre i jak zdaje się uważać też Semprún – autentycznie wolnym jest ten, który jest "gotów zaryzykować własne życie"[36].

Paradoks wolności

Stosunek Semprúna do egzystencjalizmu, jak już zaznaczałem, miał charakter ambiwalentny. Autor *Wielkiej podróży*, jako ideowy marksista, stanowczo nie zgadzał się z wyrażoną w *Bycie i nicości* skrajnie antydeterministyczną koncepcją działania podmiotu, który zgodnie z nią miałby być całkowicie niezależny od warunków historycznych, materialnych i społecznych, w jakich egzystuje. Podczas gdy egzystencjalizm Sartre'owski całkowicie ignorował zewnętrzne uwarunkowania kondycji ludzkiej, Semprún uważał je za kluczowe. Zgodnie z poglądem autora *Omdlenia*, wolność nie jest, jak stwierdzał francuski egzystencjalista, absolutna i nieograniczona. W *Wielkiej podróży* kilkakrotnie nawiązał w sposób krytyczny do następującego fragmentu z *Bytu i nicości*:

35. Semprún, *Wielka podróż*, 244–245.
36. Sartre, *Byt i nicość*, 306.

w życiu nie ma przypadków, wydarzenie społeczne nie wybucha nagle i mnie wciąga, nie przychodzi z zewnątrz; jeśli powołują mnie do wojska na wojnę, ta wojna jest moją wojną, jest na mój obraz i na nią zasługuję. Zasługuję na nią najpierw dlaczego, że zawsze mogłem jej uniknąć, popełniając samobójstwo lub dezerterując […]. Nie unikając sytuacji, wybieram ją[37].

W scenie przywołującej rozmowę Gérarda z niemieckim strażnikiem w więzieniu w Auxerre, w którym został umieszczony wraz z innymi partyzantami przed wywózką do obozu, pojawia się wyraźne nawiązanie do cytowanej myśli Sartre'a:

Wydaje się, że podaję w wątpliwość jego dobrą wolę.
– dlatego, że stoi Pan tu z karabinem. To Pan tego chciał.
– A gdzie mógłbym być?
– Mógłby Pan być rozstrzelany, mógłby Pan być w obozie koncentracyjnym, mógłby Pan być dezerterem[38].

Zgodnie z poglądem Sartre'a, człowiek w każdej sytuacji posiada możliwość wolnego wyboru, nawet jeśli byłaby nim śmierć. Choć w powyższym fragmencie Gérard zdaje się przyjmować pogląd egzystencjalisty, Semprún w istocie odnosi się do myśli autora *Muru* w sposób ironiczny, co można wnioskować z następnego passusu powieści, w którym wskazuje na uwarunkowania sytuacji niemieckiego żołnierza. Narrator zauważa, iż w istocie zarówno światopogląd, jak i funkcja zajmowana przez więziennego strażnika stanowią produkt relacji społecznych i ekonomicznych, w jakich przyszło mu egzystować. Gérard odrzuca koncepcje filozoficzne, które całkowicie wyabstrahowują jednostkę z jej sytuacji i warunków życiowych, nawiązując niemal bezpośrednio do antydeterministycznych poglądów Sartre'a zawartych w rozdziale "Być i działać" w *Bycie i nicości*[39]:

Całe mnóstwo sympatycznych filozofów powiada nam, że życie to nie jest "być", ale czynić, a "dokładniej czynić siebie". […]. No to zapytajcie tego żołnierza niemieckiego, którego poznałem w więzieniu w Auxerre. Zapytajcie tego Niemca z Hamburga, który, praktycznie biorąc, był bezrobotny przez cały czas, dopóki hitleryzm nie puścił z powrotem w ruch przemysłowej machiny remilitaryzacji. Zapytajcie go, dlaczego "nie uczynił" swojego życia, dlaczego mógł poddawać się owemu "być" swojego życia.[40]

37. Sartre, *Byt i nicość*, 681.
38. Semprún, *Wielka podróż*, 45.
39. Sartre, *Byt i nicość*, 529–683.
40. Semprún, *Wielka podróż*, 48.

O ile Semprún zdaje się podzielać pogląd Sartre'a, zgodnie z którym wolność stanowi wartość najwyższą, o tyle jest ona przezeń rozumiana w duchu marksistowskim, jako ostateczny cel walki proletariatu z burżuazją, której stawką jest możliwość stworzenia sprawiedliwego społeczeństwa wolnego od wyzysku, czyli społeczeństwa zjednoczonych, a jednocześnie wolnych jednostek. U Sartre'a natomiast uzyskanie wolności przez podmiot wiąże się raczej, niczym w koncepcji Hobbesa, z nieustanną wzajemną walką wyalienowanych jednostek. O ile więc w *Bycie i nicości* wolność ma charakter autoteliczny, a sposób jej afirmowania zależy wyłącznie od jednostki, o tyle u Semprúna celem wolności podmiotu jest jej roztaczanie i przywracanie ludziom zniewolonym – tak ekonomicznie, jak i, w efekcie tegoż, mentalnie (jak pisze autor *Wielkiej podróży* – ludziom "zmistyfikowanym").

Niemniej można również odnaleźć wiele istotnych zbieżności między koncepcją wolności w *Wielkiej podróży* i *Bycie i nicości*. Podobnie jak u Sartre'a, u Semprùna wolność ma charakter paradoksalny oraz wiąże się z niezbywalną odpowiedzialnością i samotnością podmiotu. Paradoks wolności w *Wielkiej podróży* polega na tym, że afirmowanie jej przez jednostkę (jako idei), może stać się przyczyną jej zniewolenia (w sensie fizycznym), jak w przypadku Gérarda i jego towarzyszy. Zniewolenie natomiast, czego przykładem może być zmistyfikowane społeczeństwo niemieckie, może jednocześnie tworzyć wiarygodny pozór wolności. Relacje wolność/zniewolenie, rozumiane na płaszczyźnie swobody fizycznej, ulegają całkowitemu odwróceniu, jeśli pojmuje się je w sensie egzystencjalnym. Tak bowiem u Sartre'a, jak u Semprúna, rzeczywista wolność jest wyłącznie wolnością świadomości.

Dla ukazania opozycji wolność/zniewolenie, i ich paradoksalnego charakteru, Semprún posługuje się parą pojęć: *wewnątrz* i *na zewnątrz* (lub zamiennie tu/tam albo w/poza), analizując na ich podstawie własne doświadczenie koncentracyjne. Uwięzienie *wewnątrz* konwoju do Buchenwaldu stanowi dla Gérarda logiczną konsekwencję afirmowania własnej wolności zgodnie z wyznawanym przez siebie światopoglądem. Nie chroni go to jednak przed odczuwaniem psychicznego dyskomfortu wynikającego ze zniewolenia w wagonie:

> Ludzie przechadzają się drogą wzdłuż toru. Idą w stronę wioski uwieńczonej spokojnymi dymami. […] Kiedy tak na nich patrzę, jak idą tą drogą, uświadamiam sobie nagle, jakby to było czymś zupełnie prostym, że ja jestem *tu*, a oni są *tam*. To chodzi nie tylko o to, że oni są wolni, na ten temat dałoby się wiele powiedzieć. […] Są *tam* po prostu, a ja jestem *tu*. […] Mogłem nie iść do tego pociągu, byłem co do tego najzupełniej wolny i skorzystałem z tej wolności. Jestem w tym pociągu. Jestem w nim z własnej woli, ponieważ mogłem w nim nie być. Więc tu nie o to idzie. Jest to doznanie czysto fizyczne:

jestem *tu*, w środku. Można być *w* lub *poza* i ja jestem *w*. Rozprzestrzeniające się we mnie uczucie fizycznego smutku, nic więcej.[41] [podkr. w tekście]

Samotność jest kolejną konsekwencją obranej przez Gérarda "drogi wolności". Życie autentyczne, nawet jeśli działa się w imię i dla wspólnoty ludzkiej, związane jest zawsze z samotnością egzystencjalną. Konsekwencją walki toczonej przez narratora *Wielkiej podróży* jest osadzenie w obozie i związane z nim osamotnienie – bycie *tu*, gdy inni są *tam*:

Była wiosna, niedziela, ludzie przechadzali się po drodze. Czasem dzieci. […] Szły i kobiety, zatrzymywały się niekiedy przy drodze, zrywały wiosenne kwiaty. Stałem na granicy drzew, urzeczony tymi obrazami życia po tamtej stornie. To było właśnie to: *tu* i *tam*. […] Wracali. Zostawałem sam. Było już tylko *tu* i ja byłem *tu*. [podkr. w tekście][42]

Jednocześnie Gérard jako wolny-w-sobie podmiot stanowi jednostkę uprzywilejowaną w stosunku do tych, którzy pozostają "na zewnątrz", ciesząc się wyłącznie pozorami wolności. Uwięzienie tylko pozornie wiąże się ze zniewoleniem, będąc efektem egzystowania jako w pełni wolny, niezależny światopoglądowo podmiot. Wspominając w wagonie moment swojego aresztowania, stwierdza, że nie było ono w żaden sposób dziełem przypadku, lecz "była to jedna z możliwych do przewidzenia, logicznych konsekwencji tego, co robiliśmy"[43]. Uwięzienie jest tym samym bezpośrednim efektem dążenia do wolności, wolności, która dla niego i jego współtowarzyszy jest rodzajem nie tyle narzuconej, ile w pełnie świadomie przyjętej konieczności:

Ponieważ ja jestem w uprzywilejowanym położeniu […] Ponieważ esencją historyczną wspólną nam wszystkim, aresztowanym teraz, w roku czterdziestym trzecim, jest wolność. Właśnie w tym stopniu, w jakim uczestniczymy w tej wolności, upodobniamy się do siebie, utożsamiamy się ze sobą, my, którzy możemy być tak do siebie niepodobni. Właśnie w tym stopniu, w jakim uczestniczymy w tej wolności, narażamy się na aresztowanie. […] Jestem uwięziony, ponieważ jestem człowiekiem wolnym, ponieważ urzeczywistnienie tej wolności jest dla mnie koniecznością i ponieważ przyjąłem tą konieczność[44].

Pomimo pojmania i uwięzienia w obozie, partyzanci ruchu oporu stanowią dla Semprúna sumę ludzi wolnych, dla których, zgodnie z myślą Georga Wilhelma

41. Semprún, *Wielka podróż*, 22.
42. Semprún, *Wielka podróż*, 24.
43. Semprún, *Wielka podróż*, 168.
44. Semprún, *Wielka podróż*, 46–47.

Hegla, będącego jednym z ideowych ojców egzystencjalizmu oraz marksizmu (jego nazwisko pada zresztą w utworze), wolność jest rodzajem uświadomionej konieczności.

Spędzając pierwsze dni zaraz po wyzwoleniu na przemierzaniu wraz z innymi ocalonymi z Buchenwaldu okolicznych miejscowości, Gérard dochodzi do wniosku, że świat zewnętrzny, który obserwował dotąd zza drutów, czyli codzienna rzeczywistość nazistowskich Niemiec, nosi wyłącznie pozory świata wolnego. Tak samo jak Buchenwald jest ona produktem faszystowskiego systemu politycznego i ideologicznego, stanowiąc faktycznie symetryczne odbicie świata koncentracyjnego. W kraju totalitarnym, w którym możliwe są obozy, nie ma rzeczywistego *na zewnątrz*, czyli wolności autentycznej:

> Tamtego dnia właśnie, wracając z niemieckiego miasteczka, w którym piliśmy jasną wodę z fontanny, starałem się przemyśleć to wszystko. Uświadomiłem sobie nagle, że to miasteczko wcale nie było *poza*, że to było po prostu inne oblicze, ale również wewnętrzne oblicze społeczeństwa, które zrodziło obozy niemieckie[45].

Gérard po opuszczeniu obozu nigdy już nie rozstanie się z dojmującym poczuciem bycia *wewnątrz*. Jego prawdziwa, egzystencjalna wolność kończy się wtedy, gdy, jako były więzień, interioryzuje świat koncentracyjny, niestanowiący już dlań aktualnej rzeczywistości, lecz przechowywany odtąd w świadomości i pamięci cielesnej. Opozycja *wewnątrz* (obóz) i *zewnątrz* (wolność) staną się już na stałe osiami jego orientacji w świecie. "Bycie wewnątrz" i "bycie na zewnątrz" stanowiły bowiem dlań od momentu uwięzienia główne ramy postrzegania własnej rzeczywistości, przenosząc się następnie na sposób, w jaki doświadczał świata jako wolny człowiek. To bowiem – jak wskazywał Sartre – sposób, w jaki świadomość interpretuje własną sytuację, jest kluczowy dla jej poczucia bycia autentycznie wolnym. Obóz (czyli przeszłość biograficzna) przyczynia się do zniewolenia Semprúna – Gérarda wówczas, gdy wychodząc poza jego bramy uzyskuje status "byłego więźnia obozowego", albowiem przebyte doświadczenie koncentracyjne będzie odtąd organizowało sposób, w jaki postrzega on siebie i swoją rzeczywistość. Odzyskana przez narratora wolność ma więc charakter pozorny, jako że jego świadomość pozostanie na zawsze świadomością byłego więźnia Buchenwaldu. Obozowe "wewnątrz" pozostaje wraz z nim, niezależnie od miejsca, w którym znajdzie się jego ciało, a także czasu, który upłynął od chwili przekroczenia bram obozu:

45. Semprún, *Wielka podróż*, 172.

> Staram się uświadomić sobie, że jest to chwila jedyna, że przetrwaliśmy uparcie dla tej właśnie jedynej chwili, kiedy będziemy mogli spojrzeć na obóz z zewnątrz. Ale nie udaje mi się to. […] Mówię sobie: patrzże, człowieku, to chwila jedyna, tylu chłopaków zginęło, marzyli o tej chwili, kiedy będziemy mogli spojrzeć na obóz tak jak teraz, z zewnątrz, kiedy będziemy już nie *w*, lecz *poza* – mówię sobie to wszystko, ale nie czuję żadnego uniesienia[46].

Konkluzja

Podsumowując niniejsze rozważania, można wskazać, że paradoksalnie, jeśli rozstrzygając tę kwestię w kategoriach Sartre'owskiej metafizyki, Gérard był autentycznie wolnym podmiotem właśnie wówczas, gdy pozostawał więźniem Buchenwaldu. Jego zniewolenie, będące konsekwencją buntu, czyli afirmacji własnej wolności, pozwało mu na egzystencję w pełni autentyczną. Wyjście na wolność zamknęło go natomiast w kondycji byłego więźnia obozowego, jako że stał się wówczas nieodwołanie, zarówno w oczach swoich, jak i innych, przedmiotem o określonych cechach i ukonstytuowanej tożsamości. Co więcej, narzucony mu przez nieświadków imperatyw moralny, spoczywający na każdym ocalonym, sprawia, że jest zmuszony przechowywać – tak obóz, jak i jego ofiary – w swojej świadomości do końca i tym samym zamknąć się w przeszłości, zamiast – jak pragnąłby – stwarzać się dla przyszłości[47]. Jak się wydaje, to właśnie z tego powodu Semprún zdecydował się po wyzwoleniu na zapomnienie (*oubli volonataire*) własnych doświadczeń koncentracyjnych, jako że pozwalało mu to na odzyskanie świadomości człowieka wolnego. Po zakończeniu wojny przyszły autor *Odpowiedniego trupa* wybiera życie (autentyczne) w walce o powszechną wolność, czyli stanowiące jej afirmację, zaangażowane działanie, a nie kondycję pisarza, która zmuszałaby go do pochylenia się nad swoją tożsamością, a więc i przeszłością[48]. Ostatecznym sposobem na wyjście z klinczu między życiem (autentycznym) i pisaniem (czyli zamknięciem się w swojej przeszłości)[49], staje się dla Semprúna ciągłe prze-pisywanie własnej biografii w kolejnych utworach.

---

46. Semprún, *Wielka podróż*, 123.

47. W koncepcja Sartre'a podmiot nakierowany jest bowiem nie na teraźniejszość, lecz jego istotą jest nieustanne rzutowanie się w przyszłość. Zob. Sartre, *Byt i nicość* , 606–615.

48. Dla Semprúna, jak wskazuje Colin Davis: "pisanie, przypominanie, oznacza pamiętanie, co stanowi przeciwieństwo przetrwania, życie, przetrwanie, wymaga zapomnienia. Zaangażowanie polityczne raczej zastępuje karierę literacką, niż stanowi dla niej podparcie. Wobec powyższego, literatura jawi się [dla Semprúna] nie jako metoda działalności politycznej, lecz śmiertelne zanurzenie w traumie." – Colin Davis, *Traces of War*, 177.

49. Problem ten stanowi temat wspomnianego już utworu Semprúna *L'Écriture ou la vie* – co w języku polskim oznacza "Pisanie albo życie". Zob. Semprún, *L'Écriture*.

Autor ten bowiem nieustannie przetwarzał wykreowane przez siebie, upowieściowione wersje swoich przeżyć, pozostając dzięki temu wciąż stwarzającym się od nowa i paradoksalnie rzutującym w przyszłość podmiotem, który odrzuca próby narzucenia mu określonej esencji czy stabilnej, domkniętej tożsamości. Tak jak ma to miejsce w koncepcji Sartre'a, tożsamość stanowi dla autora *Omdlenia* nieustannie rozwijany i przebudowywany projekt. Semprún usiłuje więc nie dopuścić do tego, by jego świadomość została w sposób ostateczny zdeterminowana jego własną historią. Stąd też w swoich powieściach, poprzez każdorazowo inne *alter ego*, będzie podejmował ciągłe próby analizowania siebie i reinterpretacji swojej przeszłości, tak by nigdy nie zostać się ostatecznym "staniem się", lecz być, jako człowiek autentycznie wolny, ciągłym "stawaniem się"[50], pomimo świadomości, że, parafrazując cytowaną maksymę Sartre'a, nigdy nie będzie on już tak wolny jak w Buchenwaldzie.

Bibliografia

Antelme, Robert. *L'Espèce humaine*. Paris: La Citéuniverselle, 1947.

Bernstein, Carol L. "Semprún, Philosophy and the Texture of Literature". W: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, red. Ofelia Ferrán, Gina Herrmann, 107–124. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Bessière, Bernard. "Sur le chemin de Buchenwald. Semprún, la littérature et la musique". *Cahiers d'études romanes* 33 (2016), 71–88.

Davis, Colin. *Traces of War. Interpreting Ethics and Trauma in Twentieth-Century French Writing*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.

DeKoven Ezrahi, Sidra. *By Words Alone. The Holocaust in Literature*, przeł. Alfred Kazin. Chicago: University Press of Chicago, 1980.

Dorfman, Erin. "In Search of the Lost Gaze". *Yale French Studies* 129 (2016), 56–69.

Ferrán, Ofelia, Gina Herrmann, red. "Introduction". W: *A Critical Companion to Jorge Semprún*, 1–37. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Jaroszewski, Tadeusz M. "Filozofia egzystencji a etyka sytuacyjna Jean Paul Sartre'a". *Etyka* 7 (1970), 39–75.

Langer, Lawrence L. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven: Yale University, 1975.

Lis, Jerzy. *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań: WN UAM, 2006.

50. Jak pisał Semprún w *Mal et modernité*: "decyduję się być kimś innym, nie być mną samym, by wciąż być czymś, kimś" – Jorge Semprún, *Mal et modernité* (Paris: Climats, 1995), 94.

Nicoladzé, Françoise. *La deuxième vie de Jorge Semprun. Un écriture tressée aux spirales de l'histoire*. Paris: Climats, 1998.

Omlor, Daniela. *Jorge Semprùn. Memory's long voyage*. Berno: Peter Lang, 2014.

Perec, Georges. "Robert Antelme ou la vérité de la littérature". W: Robert Antelme, *Textes inédits sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, 173–190. Paris: Gallimard, 1996.

Razinsky, Liran. "Editor's Preface: Writing and Life, Literature and History: On Jorge Semprun". *Yale French Studies* 129 (2016), 1–22.

Rousset, David. *Les jours de notre mort*. Paris: Éditions du Pavois, 1947.

Sartre Jean-Paul. *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. Jan Kiełbasa i inni. Kraków: Zielona Sowa, 2007.

Semprún, Jorge. *Mal et modernité*. Paris: Climats, 1995.

Semprún, Jorge. *Odpowiedni trup*, przeł. Maryna Ochab. Warszawa: Czytelnik, 2002.

Semprún, Jorge. *Omdlenie*, przeł. Krystyna Dolatowska. Warszawa: PIW, 1969.

Turczyn, Anna. "Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna". *Teksty Drugie*, 1/2 (2007), 204–211.

Tournet, M. Michèle, red. *Histoire de la literature française du XXe. Tome II – après 1940*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.17877

Alison Oram

Pierwiosnki, pielęgnacja natury i neopogaństwo: queerowe związki z angielską wsią

Niniejszy artykuł analizuje niektóre elementy wiejskiego życia queer w Anglii od końca XIX do końca XX wieku. Artykuł omawia wybrane osoby queer, które miały głęboki związek z angielską wsią, i rozważa, w jaki sposób zbudowały swoje życie osobiste w kontekście wiejskim oraz jak dalece ich znaczące interakcje z wiejską Anglią można uznać za queerowe. Podsumowując, ich życie i praca ilustrują trzy tematy, które mogą zachęcić historyków do dalszej debaty na temat wiejskiego queeru: tworzenie queerowego domu na wsi; pragnienie ochrony natury, krajobrazu i życia na wsi; oraz "alternatywne" duchowe połączenie z naturą i wsią.

Słowa kluczowe: queer, wiejskość, ochrona przyrody, duchowość, queerowa domowość, queerowe gospodarstwa domowe, Anglia

Robert Kusek

To nasze miejsce Queerowa ruralność i (eko)poetyka nowego przyrodopisarstwa (Mike Parker, Luke Turner, Amanda Thomson)

Artykuł poświęcony jest hybrydycznym formom literatury niefikcjonalnej znajdującym się na przecięciu pisarstwa queerowego i przyrodopisarstwa i proponującym nową konceptualizację relacji pomiędzy queerowym podmiotem a ruralnością. Analizowane w artykule teksty, określone przez autora mianem "nowego queerowego przyrodopisarstwa", nie proponują prostego rewersu tradycyjnego sposobu myślenia o agonistycznym charakterze relacji wieś–queer. Przeciwnie, uznając potencjał i możliwość queerowej egzystencji poza przestrzenią miejską, postulują konieczność wytworzenia nowych form konceptualizowania i pisania o queerowej ruralności. Głównym celem artykułu jest tym samym identyfikacja wyznaczników nowego queerowego przyrodopisarstwa i wykazanie jego specyficznej (eko)poetyki opartej na takich kategoriach jak queerowe dziedzictwo, antypastoralizm oraz auto(eko)teoretyczny impuls.

Słowa kluczowe: queerowa ruralność, nowe przyrodopisarstwo, zwrot ruralny, auto/biografia, Mike Parker, Luke Turner, Amanda Thomson

Wojciech Szymański

Queerowe arkadie, neoarkadie i antyarkadie
Współczesna sztuka queerowa i nieheteronormatywna ruralność

Artykuł jest próbą sproblematyzowania dwóch komplementarnych zjawisk. Pierwsza część tekstu poświęcona jest historii queerowych arkadii. Wprowadzona zostaje tu rama teoretyczna rozważań, jaką jest trzecia scena/przestrzeń w rozumieniu Aarona Betsky'ego. Część druga omawia współczesne reinterpretacje toposu queerowej arkadii, jakie występują w queerowej sztuce w Europie Środkowo-Wschodniej, w tym Polsce. W tej części omówiona zostaje twórczość trzech osób: Jaanusa Sammy, Daniela Rycharskiego i Małgorzaty Mycek, których prace odczytywane są w kluczu utopii, dystopii i heterotopii, jak również koncepcji sfery kontrpublicznej Nancy Fraser.

Słowa kluczowe: queerowa arkadia, trzecia scena, trzecia przestrzeń, sfera kontrpubliczna, Jaanus Samma, Daniel Rycharski, Małgorzata Mycek

Karolina Kolenda

Poza czasem i nie na miejscu
Queerowanie polskiej wsi w pracach Adama Łuckiego

Artykuł zawiera omówienie wybranych prac polskiego artysty Adama Łuckiego w kontekście zwrotu ruralnego w studiach queerowych i sztukach wizualnych. Odnosząc się do pojęcia "metronormatywności" oraz amerykańskiego dyskursu "antyidyllicznego" analizuję możliwość zastosowania ich w dyskusji nad polską przestrzenią wiejską i queerowym doświadczeniem życia na wsi. Interpretacja prac Adama Łuckiego pokazuje, że praktyki artystyczne związane z queerowaniem wsi kwestionują funkcjonujące stereotypowe postrzeganie polskiej wsi jako wstecznej i wrogiej. W tekście zaproponowano ujęcie praktyki artystycznej Adama Łuckiego, które podkreśla jej potencjał jako narzędzia symbolicznej dekolonizacji zarówno przestrzeni wsi, jak i ruralnej czasowości, odbywającej się za pomocą queerowego performatywnego zapożyczenia.

Słowa kluczowe: Adam Łucki, polska wieś, queerowa ruralność, performowanie białości, kłirowanie historii

Magdalena Podsiadło-Kwiecień

Queerowanie prowincji w polskim kinie najnowszym

Połączenie tematyki queerowej z problematyką wiejską w polskim kinie najnowszym tworzy koalicję zjednoczoną wobec tradycjonalistycznych ujęć. Wewnątrz kultury wiejskiej, podporządkowanej w znacznej mierze perspektywie judeochrześcijańskiej, powstają przestrzenie o bardziej inkluzywnym charakterze. Omawiane filmy odnoszą się bowiem do bardziej egalitarnych stanowisk, takich jak: pastoralizm, pogańszczyzna, animizm, kultura ludowa czy zookrytycyzm. Odejście od heteronormy w kontekście wiejskości prowadzi do odmiennego sposobu postrzegania przyrody, środowiska i miejsca człowieka w świecie, a jednocześnie

odmienne spojrzenie na wiejskość i przyrodę otwiera nową perspektywę dla nieheteronormatywnych tożsamości.

Słowa kluczowe: film polski, queer, wiejskość, pogańszczyzna, heterotopia, pastoralność, zookrytyka

Ewa A. Łukaszyk

Queerowi jastrzębnicy. Helen Macdonald czyta T. H. White'a

W roku 2014 Helen Macdonald opublikowała bestsellerową książkę *H Is for Hawk* (*J jak Jastrząb*). Odwołując się do tradycyjnej praktyki układania jastrzębi do polowania, przedstawia czytelnikowi poruszającą, osobistą opowieść o żałobie po śmierci ojca, równoległą do pełnego buntu dojrzewania na marginesie kulturowych normatywności. Relacja pomiędzy jastrzębniczką a jej ptakiem jest przedstawiona jako proces nie tylko introspekcji i ozdrowienia, lecz także niemal całkowitej identyfikacji z nie-ludzką partnerką. Równolegle do własnych doświadczeń Macdonald czyta teksty i zapiski innego zmagającego się z traumą jastrzębnika, homoseksualnego autora T. H. White'a. Tworzy więc trójkąt (zapośredniczonej) ludzkiej i (zaktualizowanej) nie-ludzkiej relacji. Ta potrójna linia doświadczenia tworzy dekonstrukcyjną przeciwwagę dla narracji dominującej heteroseksualnej męskości streszczonej w figurze myśliwego i wprowadza macierzyński element do relacji międzygatunkowej.

Słowa kluczowe: brytyjska literatura łowiecka, queer, relacje międzygatunkowe, sokolnictwo, Helen Macdonald, T.H. White

Wojciech Drąg

Vermont jako sielski azyl Joego Brainarda

Niniejszy artykuł omawia najważniejsze funkcje letniego odosobnienia Joego Brainarda w wiejskiej części stanu Vermont: jako miejsce wytchnienia od miejskiego życia, jako okazję do spędzenia czasu z wieloletnim partnerem Kenwardem Elmslie'm i ich wspólnymi przyjaciółmi oraz jako przestrzeń do pełnego poświęcenia się pracy. Sposób, w jaki Brainard pisze o swoich letnich pobytach w Calais, Vermont, analizowany jest w kontekście postulatu queerowego antyurbanizmu Scotta Herringa oraz koncepcji queerowego pastoralizmu, homoseksualnej Arkadii i wiejskiej idylli. Artykuł dowodzi, że Brainard ostatecznie celebruje zarówno miasto, jak i wieś, nie uprzywilejowywując żadnego z nich. Analiza opiera się głównie na autobiograficznych pismach Brainarda oraz książce biograficznej Rona Padgetta Joe: *A Memoir of Joe Brainard*.

Słowa kluczowe: queerowa ruralność, antyurbanizm, pastoralizm, wiejska idylla

Anna Sobiecka

Queerowy biodramat
Bajka dla dorosłych *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi*

Celem artykułu jest próba analizy queerowego biodramatu Jolanty Janiczak *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi* z 2019 roku. Strategia dramaturgiczna Janiczak zastosowana w jej "bajce dla dorosłych" opiera się na rewizji zastanych narracji biograficznych odnoszących się do wybranych faktów z życia Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki, a wraz z nimi dominujących dyskursów społecznych i utrwalonych w nich regułach myślenia właściwych dla przełomu XIX i XX wieku. Przywoływane w dramacie fakty biograficzne poddawane są nieustającemu procesowi rewizji i stają się punktem wyjścia do krytycznego spojrzenia na losy obu bohaterek, a tym samym na utrwalone w literaturze i kulturze narracje o ich życiu. Autorski sposób prezentacji materiału faktograficznego podporządkowany zostaje strategii autotematycznej i metatekstowej, co w kontekście przemian kulturowych XXI wieku nadaje utworowi dodatkowych znaczeń, czyniąc z niego przykład queerowej metabiografii, zbudowanej na pograniczu przywoływanej przeszłości i anektowanej teraźniejszości.

Słowa kluczowe: biodramat, bioteatr, queer, J. Janiczak, M. Konopnicka, M. Dulębianka

Magdalena Stoch

Trauma, queerowanie tożsamości i naturalistyczny obraz wsi w debiutanckiej powieści M.L. Rijnevelda *Niepokój przychodzi o zmierzchu*

Autorka podejmuje próbę refleksji nad reprezentacją obszarów wiejskich i nienormatywnych, nastoletnich biografii, w debiutanckiej powieści M.L. Rijnevelda *Niepokój przychodzi o zmierzchu* (2021). Wykorzystując kategorie analityczne wyprowadzone z badań nad dzieciństwem, traumą, wiejskością, płcią i seksualnością, autorka pokazuje, jak metro- i heteronormatywność oraz doświadczenie traumy wpływają na kondycję bohaterów literackich oraz ich zdolność do przeciwstawiania się przemocy.

Słowa kluczowe: Rijneveld, trauma, queerowa ruralność

Karina Jarzyńska

Sojusznicy z oblężonych miast. Zbigniew Herbert, Stephen Watson i poezja w społeczeństwie posttotalitarnym

Artykuł dotyczy wycinka transferu kulturowego, do jakiego dochodziło pomiędzy poezją polską i południowoafrykańską w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Analiza interakcji między aktorami i tekstami zaangażowanymi w ten proces pozwala rozpoznać stawkę zarówno sojuszy, które miały miejsce między nimi, jak i wzajemnych projekcji i/lub nieporozumień. Badania skupiają się na interpretacjach poezji Zbigniewa Herberta przez Stephena Watsona, południowoafrykańskiego poetę i eseistę, pracującego nad modelem poezji, która wspierałaby posttotalitarną transformację jego wspólnoty narodowej. Poprzez uważną lekturę tekstów Watsona, osadzonych w szerszym kontekście światowej recepcji tak zwanej

"polskiej szkoły poezji", zidentyfikowane i omówione zostaną idee aktywowane w kulturze południowoafrykańskiej w wyniku transnarodowej relacji z Polską.

Słowa kluczowe: światowa historia literatury polskiej, literatura RPA, Zbigniew Herbert, transfer kulturowy

Michał Kłosiński

Markery biopolityczne w grach cyfrowych: interfejsy życia / zdrowia

Artykuł przedstawia badanie biopolityki gier w odniesieniu do interfejsów życia w grach cyfrowych i operacjonalizuje pojęcie markera biopolitycznego. Celem badania był opis i analiza znaczących elementów interfejsu związanych z pojęciem życia. Pierwsza część artykułu wprowadza ogólne ramy filozoficzne i teoretyczne dla badania biopolityki życia w grach. Tutaj operacjonalizuję pojęcie znacznika biopolitycznego. Druga część składa się z opisów gier skupiających się na sposobach konstruowania i zapośredniczania życia poprzez ich interfejsy. W tej części przedstawiam różne konceptualizacje interfejsu dotyczące zdrowia, życia i punktów trafień. Artykuł kończy się typologią i problematyzacją zestawu biopolitycznych markerów wyróżnionych w poprzednich częściach.

Słowa kluczowe: gry cyfrowe, biopolityka, zdrowie, interfejs, markery

Anita Jarzyna

Normy nieludzkiej niepełnosprawności Przypadek wierszy Anny Augustyniak

Odwołując się do rozpoznań Sunaury Taylor dotyczących niepełnosprawności jako konstruktu narzucanego także pozaludzkim gatunkom, proponuję krytyczną lekturę tomu wierszy Anny Augustyniak pt. *Między nami zwierzętami* (2020), który spotkał się ze względnie przychylną recepcją, ale też nie został do tej pory przeczytany z pozycji konsekwentnie nieantropocentrycznych. Dowodzę, że opisując z całą brutalnością rozmaite praktyki przemocy wobec zwierząt, autorka nie tylko sięgnęła po zużyte chwyty, lecz przede wszystkim dalece zmarginalizowała i zawłaszczyła perspektywę nie-ludzkich ofiar, wyraźnie eksponując własne przeżycia. Co skutkuje normalizacją wiktymizujących i ableistycznych wyobrażeń o zwierzętach jako pozbawionych autonomii, słabych, zależnych i wreszcie niepełnosprawnych istotach, przeciwdziała więc wyzwoleniu ich na ich własnych zasadach.

Słowa kluczowe: studia nad zwierzętami, ableizm, poezja polska XXI wieku, Anna Augustyniak

Łukasz Świercz

Wolny w Buchenwaldzie. Ślady Sartre'owskiej fenomenologii egzystencjalnej w *Wielkiej podróży* Jorge Semprúna

Celem artykułu jest nowe odczytanie najbardziej znanej powieści francusko-hiszpańskiego autora Jorge Semprúna zatytułowanej *Wielka podróż* pod kątem koncepcji filozoficznych

zawartych w *Bycie i nicości* Jean-Paula Sartre'a. Jak pragnę wykazać, w opowiadającym o doświadczeniu deportacji utworze Semprún inspiruje się nie tylko – jak wielokrotnie wskazywano – ideologią marksistowską, także ideami francuskiego egzystencjalisty, które w sposób krytyczny łączy je i przekształca. W odniesieniu do nich autor *Wielkiej podróży* tworzy wielopoziomową narrację autobiograficzną o poszukiwaniu wolności i egzystencji autentycznej człowieka doświadczonego wojną i pobytem w obozie koncentracyjnym.

Słowa kluczowe: Semprún, deportacja, niemieckie nazistowskie obozy koncentracyjne, egzystencjalizm, Sartre

Informacje dla Autorów

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.15056

Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych *Er(r)go* nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wynik decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji.

Wymagane dokumenty w nadesłanym zestawie

- manuskrypt tekstu (min. 25 i max. 40 tysięcy znaków ze spacjami)
- tytuł artykułu po polsku i po angielsku (max 120 znaków ze spacjami)
- bibliografia w formacie Chicago Humanities (zob. instrukcja poniżej)
- streszczenia po polsku i po angielsku (min. 600 i max. 800 znaków ze spacjami)
- słowa klucze w języku polskim i angielskim (max. 75 znaków ze spacjami)
- nota biograficzna o autorze (min. 600 i max. 800 znaków ze spacjami)
- numer ORCID autora
- afiliacja autora
- oficjalne licencje lub zgody na reprodukcję materiałów cudzego autorstwa
- źródła i typy licencji dla materiałów na licencjach otwartych

Standardy językowe

Nadesłane teksty artykułów i streszczeń muszą spełniać międzynarodowe standardy akademickiej angielszczyzny (poziom językowy wykształconego native-speakera języka angielskiego) oraz akademickiej polszczyzny.

Zastrzeżenia

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nienaruszających merytorycznej strony opracowania. Teksty niekompletne oraz teksty opisane niekompletnymi metadanymi będą odrzucane. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

Instrukcje dotyczące formatowania i innych wymogów

Szczegółowe instrukcje dotyczące formatowania tekstów oraz obsługi zgłoszenia w systemie OJS znajdują się na stonie internetowej *Er(r)go* w zakładce „Dla Autorów" pod adresem: https://www.journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/information/authors

Kontakt

Korespondencję należy kierować na adres errgo@us.edu.pl

Info for Contributors

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 49 (2/2024)
queerowa ruralność
queer rurality
ISSN 2544-3186
https://doi.org/10.31261/errgo.15056

Themes

Culture and its products; the ontology of artefacts; methodologies of literary and cultural research; critical theory; comparative literary studies; trends and tendencies in culture/literature; interdisciplinary relations; liminal spaces between culture, literature, philosophy, anthropology, sociology, etc.; transformations of paradigms; trends and contexts; literary-theoretical and cultural syntheses – and related areas.

Editorial policy

Except for commissioned texts, or new (first) translations, *Er(r)go* does not accept texts previously published. Reprints are admissible in thematic issues if a given text is particularly important from the point of view of the overall conception of the issue. Submissions undergo the procedure of double-blind peer review, the outcome of which decides about the qualification of the text for publication.

Documents required in the submission package

- text manuscript (min. 25 and max. 40 thousand characters incl. spaces)
- the title of the article in English and in Polish (max 120 characters incl. spaces)
- bibliography formatted in Chicago Humanities style (see instructions below)
- abstracts in English and in Polish (min. 600 and max. 800 characters incl. spaces)
- key words in English and in Polish (max. 75 characters incl. spaces)
- author's bio (min. 600 and max. 800 characters incl. spaces)
- author's ORCID number
- author's affiliation
- written permissions and licenses for copyrighted material (e.g.: images)
- in the case of open-license or owned materials, a declaration concerning the type of the license and the source of the graphic

Language standards

Submissions, including abstracts, must meet the world-wide standards of academic English (educated native speaker proficiency level).

Disclaimer

The Editors reserve the right to introduce modifications that would not affect the merit of the study to the texts submitted to *Er(r)go*. Incomplete submissions, or submissions missing metadata will be rejected. The Editors also reserve the right to reprint texts submitted to the journal in anniversary or special issues of the *Er(r)go*.

Instructions on formatting and other requirements

Detailed instructions on text formatting and handling of the application in the OJS system can be found on the Er(r)go website in the "Authors' Guidelines" tab at: https://www.journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/information/authors

Contact

Correspondence should be sent to: errgo@us.edu.pl

Projekt serii / series designer: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce / on the cover:
Scena satyryczna wg Sebastiana Serlia
(*Il Secondo Libro di perspettiva*),
1560. Archiwum własne Wojciecha Szymańskiego

ISSN 2544-3186



(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

Kontakt z Redakcją / Contact Info

e-mail: errgo@us.edu.pl
http://www.errgo.pl

Wydawca / Publisher

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ul. Bankowa 12B
40-007 Katowice
tel.: 32 359 21 77
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl
www.wydawnictwo.us.edu.pl

Współwydawca / Co-publisher

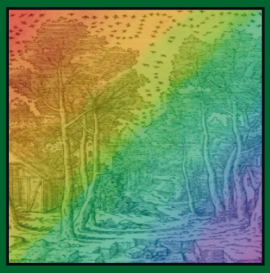
"Śląsk" Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7
40-036 Katowice
tel.: (0048) 32 258 07 56, fax: (0048) 32 258 32 29
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl
handel@slaskwn.com.pl
www.slaskwn.com.pl

Wydanie pierwsze arkuszy wydawniczych: 20,0
arkuszy drukarskich: 17,25

Theory | Literature | Culture

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze / in the next issue:

refleksja/dystans/ironia
reflection/distance/irony

meandry fikcji / meanders of fiction

ironia filozofii / irony of philosophy

cyfrowe tożsamości / digital identities

myślenie (bez)krytyczne / (un)critical thinking

obrazy i maszyny / images and machines

oblicza metafizyki / faces of metaphysics

kręte ścieżki poznania / twisted paths of cognition

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2544-3186

9 772544 318408 44

Więcej o książce

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO