

POSTSCRIPTUM
POLONISTYCZNE

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE

2021 • 1 (27)

Redakcja

ROMUALD CUDAK – redaktor naczelny

JOLANTA TAMBOR – zastępca redaktora naczelnego

ALEKSANDRA ACHELNIK, MAGDALENA BAŃK,

IVANA DOBROTOVÁ (Republika Czeska), LI YINAN (Chiny),

MARCIN MACIOŁEK, AGNIESZKA MADEJA, AGNIESZKA NĘCKA,

BERNADETA NIESPOREK-SZAMBURSKA, KAROLINA POSPISZIL,

ANNA SYNORADZKA-DEMADRE (Francja)

MARIA CZEMPKA-WEWIÓRA – sekretarz redakcji

Rada Programowa

KALINA BACHNEWA Sofia, JERZY BARTMIŃSKI Lublin,

ANNA DĄBROWSKA Wrocław, MARIA DELAPERRIÈRE Paryż,

KATARZYNA DZIWIŃSKA Seattle, ELWIRA GROSSMAN Glasgow,

KRIS VAN HEUCKELOM Leuven, MAŁGORZATA KITA Katowice,

AŁŁA KOŻYNOWA Mińsk, LUIGI MARINELLI Rzym,

MICHAŁ MAŚŁOWSKI Paryż, GERHARD MEISER Halle,

WŁADYSŁAW T. MIODUNKA Kraków, LÁSZLÓ K. NAGY Debreczyn,

ALEKSANDER NAWARECKI Katowice, WACŁAW M. OSADNIK Edmonton,

KAZIMIERZ OŻÓG Rzeszów, ANNA MAŁGORZATA PACKALÉN PARKMAN Uppsala,

MARIE SOBOTKOVÁ Ołomuniec, TAMARA TROJANOWSKA Toronto,

MARIA WOJTAK Lublin

PISMO KRAJOWYCH I ZAGRANICZNYCH POLONISTÓW

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE

Pismo jest kontynuacją półrocznika „Postscriptum”, który ukazywał się od 1992 do 2007 r.
Wersja elektroniczna: www.postscriptum.us.edu.pl

Pismo recenzowane naukowo.

Nazwiska recenzentów podawane są łącznie raz w roku na stronie internetowej:
www.postscriptum.us.edu.pl.

Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna,
ukazująca się na platformie www.journals.us.edu.pl.

Czasopismo objęte programem
Wsparcie dla Czasopism Naukowych

Redaktorki numeru
NINA AUGUSTYNOWICZ, MARIA CZEMPKA-WEWIÓRA

Redakcja językowa
część anglojęzyczna: NINA AUGUSTYNOWICZ
część polskojęzyczna: MARCIN MACIOŁEK, AGNIESZKA MADEJA

Projekt okładki (fotografia: Freepik.com), layout i łamanie
MAREK FRANCIK

Publikacja sfinansowana ze środków
UNIwersytetu Śląskiego w Katowicach

Publikacja na licencji



Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach
4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

Adres redakcji

„Postscriptum Polonistyczne”

Szkoła Języka i Kultury Polskiej UŚ

pl. Sejmu Śląskiego 1, 40- 032 Katowice

tel./faks: +48 322512991, tel. 48 322009424

e-mail: postscriptum@us.edu.pl, www.postscriptum.us.edu.pl

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40- 007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl, e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z ISSN 1898-1593
ISSN 2353-9844

Contents

A SUITCASE OF HER OWN: WOMEN AND TRAVEL

Nina Augustynowicz, Maria Czempka-Wewióra Prescriptum: Women on the Road	13
WOMEN'S TRAVEL NARRATIVES FROM THE 19 TH CENTURY UNTIL TODAY	29
Sarah LeFanu The Art of Rambling: Journeys through Space and Time with Mary Kingsley, Rose Macaulay, Ursula Le Guin, Naomi Mitchison and Octavia Butler	31
Gillian Beattie-Smith Dorothy Wordsworth's Journals of Scotland: The Creation of the Romantic Author	51
Julia Szofitysek Between 'the me that leaves and the me that returns': Gertrude Bell's Persian Gateways and Walls	69
Zbigniew Białas "Passengeriality": Vita Sackville-West's <i>Passenger to Teheran</i> and the May Coup in Poland	87
Rose Simpson Packing up the Past: Vicki Baum's Quest for Heimat	105

Anna Kisiel	
"We have an origin like water": The Path towards Femininity in Eavan Boland's <i>The Journey</i>	125
Agnieszka Podruczna	
A Journey to the City of Hope: Immigration, Diaspora and Identity in Larissa <i>Lai's Salt Fish Girl</i>	139
Sonia Caputa	
Californian Flânerie in Karolina Waclawiak's <i>How to Get into the Twin Palms</i>	155
Linda Cracknell	
Walking in Circles: Making Stories out of Landscapes	171
THE WINDING PATHS OF WOMEN IN FILM, TELEVISION AND VIDEO GAMES	191
Agnieszka Tambor	
Female Revolution behind the Camera	193
Sonia Front	
Travelling Sideways in Time (Without a Suitcase): The Aggregate Identity of Audrey Parker on <i>Haven</i>	215
Tomasz Gnat	
Body Movin': Ecocritical and Postcolonial Readings of the Travelling Body in the <i>Tomb Raider</i> Series	231
WANDERER OR GLOBETROTTER – FORMS AND FUNCTIONS OF TRAVEL NARRATIVES	247
Dariusz Rott	
Women's Meetings with Iceland: Prolegomena	249

Katarzyna Frukacz

Slow Globetrotting. The Globstory Travel Vlog between
the Pragmatics of New Media and the Poetics of Reporting 265

Szymon Gębuś

Teaching Travel Literature in World Literature Courses
in Polish Studies: A Proposal 289

VARIA

307

Andrzej Kaliszewski

The Red Empire. The Image of the Soviet Union in the
Reporting by the Polish Classics of the Genre
(M. Wańkiewicz, K. Pruszyński, H. Krall, R. Kapuściński) 309

Barbara Trygar

„Parcours de la reconnaissance.” *120 Days of „Culture”*
by Wojciech Karpiński in the Context of Paul Ricoeur’s
Dialectic of the Subject 343

SURVEYS

363

Agnieszka Nęcka-Czapska

Bookshelf 2020 365

Spis treści

Z WALIZKĄ W RĘKU – KOBIETY W PODRÓŻY

Nina Augustynowicz, Maria Czempka-Wewióra Prescriptum. Kobiety w drodze	21
KOBIECE NARRACJE PODRÓŻY OD XIX WIEKU DO DZIŚ	29
Sarah LeFanu Sztuka włączęgi: podróże w czasie i przestrzeni z Mary Kingsley, Rose Macaulay, Ursulą Le Guin, Naomi Mitchison i Octavią Butler	31
Gillian Beattie-Smith Dzienniki szkockie Dorothy Wordsworth: kreacja autorki romantycznej	51
Julia Szołtysek „Ja, która wyruszam a ja, która wracam” – perskie pasaże Gertrude Bell	69
Zbigniew Białas „Pasażerskość”: <i>A Passenger to Teheran</i> Vity Sackville-West a przewrót majowy w Polsce	87
Rose Simpson Zapakować przeszłość – Vicki Baum w poszukiwaniu „Heimatu”	105
Anna Kisiel „Mamy początek tam, gdzie woda”: droga ku kobiecości w <i>The Journey</i> Eavan Boland	125

Agnieszka Podruczna	
Podróż do Miasta Nadziei – imigracja, diaspora i tożsamość w powieści Larissy Lai <i>Salt Fish Girl</i>	139
Sonia Caputa	
Kalifornijska <i>flânerie</i> w powieści Karoliny Waclawiak <i>How to Get into the Twin Palms</i>	155
Linda Cracknell	
Chodząc w kółko. Krajobrazowe opowieści	171
KRĘTE ŚCIEŻKI KOBIET W KINIE, TELEWIZJI I GRACH WIDEO	191
Agnieszka Tambor	
Kobieca rewolucja za kamerą	193
Sonia Front	
Podróżując w poprzek czasu (bez walizki) – zbiorcza tożsamość Audrey Parker w <i>Haven</i>	215
Tomasz Gnat	
Ciało w ruchu – ekokrytyczna i postkolonialna lektura podróżującego ciała w rozrywce interaktywnej na przykładzie serii <i>Tomb Raider</i>	231
OBIEŻYŚWIAT CZY GLOBTROTER – RÓŻNE OBLICZA I FUNKCJE TEKSTÓW PODRÓŻNICZYCH	247
Dariusz Rott	
Kobiece spotkania z Islandią. Prolegomena	249
Katarzyna Frukacz	
Globtroterka w wersji <i>słow.</i> Vlog podróżniczy „Globstory” między pragmatyką nowych mediów a poetyką reportażu	265

Spis treści	11
Szymon Gębuś	
Literatura podróżnicza na polonistycznych kursach literatury światowej. Propozycje dydaktyczne	289
VARIA	307
Andrzej Kaliszewski	
Czerwone imperium. Obraz Związku Radzieckiego w reportażach polskich klasyków gatunku (M. Wańkiewicz, K. Pruszyński, H. Krall, R. Kapuściński)	309
Barbara Trygar	
„Parcours de la reconnaissance”. 120 dni „Kultury” Wojciecha Karpińskiego w kontekście dialektyczności podmiotu Paula Ricoeura	343
PRZEGLĄDY	363
Agnieszka Nęcka-Czapska	
Półka literacka 2020	365



Nina Augustynowicz

 <https://orcid.org/0000-0003-2420-5484>

University of Silesia in Katowice
Katowice, Poland

Maria Czempka-Wewióra

 <https://orcid.org/0000-0001-6677-615X>

University of Silesia in Katowice
Katowice, Poland

Prescriptum: Women on the Road

This bilingual issue which we are now submitting to the reader takes up the theme of broadly understood travelling, being on the road, wandering, both near (not far from home) and very distant (into unknown realms of time and space). Travelling is associated with discovering new places, getting to know people and cultures, gaining experience, sometimes also pursuing a goal along winding and difficult paths. At other times, travel becomes an end in itself; it can be a way of life in which movement and change are core values. Not all journeys presented in this volume serve the purpose of recreation. Some were caused by oppressive conditions and threats to life and livelihood, which result in emigration, alienation and sacrifices that leave their mark on many generations. An inseparable element of travelling is the risk taken by the explorer. However, as the presented collection of articles confirms, journeys often become a creative impulse that leads to discovering oneself and one's own culture in contact with the people one meets, with their customs and the places one gets to know.

In the articles collected in this volume, the wanderer, the thrill seeker, and finally the tourist is, above all, a woman. While travelling, she charts

new paths, directions, and prospects. The woman traveller often crosses various boundaries – of rooms, houses, regions, countries, continents, worlds, as well as established patterns and stereotypes. Equipped with a suitcase and all the travel essentials, including a pen and notebook, she sets out on a quest. To a large extent, the authors of the texts collected in this volume as well as the objects of their study are women as well: they are writers, researchers, creators, explorers, pioneers full of passion and grit.

When in 1928 Virginia Woolf published *A Room of One's Own*, she made a compelling argument for the place of women in the male-dominated literary world. To forge their own space among the Wordsworths, Byrons, and Shelleys, Woolf wrote, women need the reassuring materiality of a steady income and a room, and the independence that comes with them. What is even more important, the room, the personal space whose significance Woolf emphasised, needs to have a lock on the door. Being in possession of the key symbolises an extent of control over one's life and the ability to create within this protected space.

In putting together this volume, we were clearly inspired by Woolf's strong declaration. Following her legacy of liberation, we focused on female authors and characters who extend the definition of a room of one's own well beyond the domestic space. Using a suitcase of their own, they travel locally and globally, exploring the possibilities of taking this freedom even further. This is not to mean that all accounts of women travellers are stories of success. Having to wrestle with restrictions both as writers and as travellers, they often found themselves constrained in more than one way. In the 19th century, the Industrial Revolution and the rapid technological progress that ensued proved to ameliorate this situation, but railway travel alone did not suffice to liberate women from patriarchal oppression. Allowing simultaneously for a greater mobility and a wider exposure to the male gaze, train journeys proved to be challenging. Still, once initiated, the process could not really be stopped; technological and industrial advances sparked on a modest but steady increase in the numbers of women travellers, which accelerated significantly towards the end of the 19th century. In Britain, with the colonial

enterprise and imperial expansion building up steam, many women found themselves virtually 'exported' to the colonies to either accompany their husbands posted to the 'peripheries' to maintain Britain's metropolitan power, or to 'catch' a husband once their resources back home trickled out. Indeed, 'husband hunting' became quite a widespread trend in the Raj; what it meant, apart from the most obvious marital promotion, was that the demand for British women abroad was becoming stronger by the day – they were needed as lady companions to the freshly married wives, as nannies and governesses to the foreign-born British children, as nurses, care-takers, and socialites.

Slowly, women were beginning to discover that there might be more to travel than enacting those pre-assigned roles, and some were actually venturing out on their own, in pursuit of their own goals. Apparently, the expat community offered slightly more freedom than the constricted home environment, and a single woman out sojourning could expect less social and cultural odium.

Development of new means of transport, the rise of the automobile and the dawning of motor culture, not to mention the revolution brought on by the launch of aeroplanes and air travel, opened up a lot of new directions, freeing spaces and regions previously unavailable to road or rail travellers. From that moment onwards, there could no longer be any stopping of the more or less prosperous globetrotters who were out conquering the world.

Those adventures took on various forms and shapes including the notorious 'spiritual journeys' to the East in pursuit of mind expansion or, more extremely, the annihilation of the ego. What started off as a genuinely internal journey made by the likes of Ella Maillart or Annemarie Schwarzenbach has long grown mellow and bland, not to say discredited by reductionist attitudes and coarse expectations, only exacerbated with the dawning of the era of mass tourism, package holidays, and low fare airlines. Importantly, though, travel is not only about 'going places'—it is also work (archaeology, cartography, journalism, etc.), missionary and charitable activities, environmental activism, exile (political, economic), migration, seeking refuge, relocations, fleeing from war; it

is opening locked doors and entering spaces that were previously out of bounds. Women have been doing it all. In this volume, journeys are examined and analysed from various perspectives, using diverse methodologies and approaches. The main objective of the collection is to illuminate how women have engaged in travelling, how their modes of involvement have been developing and changing, and what the future of women explorers might be.

Texts collected in the first section – *Women's Travel Narratives from the 19th Century until Today* – follow a chronological order (according to the date of birth of the author discussed). The traditional linear perspective will actually allow the heroines and their recorded exploits to speak for themselves more vociferously than when grouped according to motifs and tropes, which would obscure the inalienable component of historic specificity and social context. The section opens with Sarah LeFanu's essay, in which the author looks at the travels and travel-writings of Mary Kingsley and Rose Macaulay, and suggests some connections with the science fictional spacewomen and time-travellers of the second wave of feminism. The stakes involved in a woman's solitary travel are addressed by Gillian Beattie-Smith, who delves into Dorothy Wordsworth's journals in order to examine how her accounts of journeys to Scotland establish her as a woman writer and a proper lady. The theme of women asserting themselves and proving their capabilities in a traditionally male-dominated environment is also addressed by Julia Szoltysek, who discusses the Victorian traveller Gertrude Bell – scholar, historian, mountaineer, photographer, archaeologist, gardener, cartographer, linguist, British spy, confidante to Arabian princes and kings. Zbigniew Białas focuses on Vita Sackville-West's account of her crossing the Polish-Prussian border, and in particular he looks at the narrative function of anecdote tangled in social and political contexts. Rose Simpson takes the ideas of the woman traveller and the writing self to the 20th century with the figure of Austrian novelist and émigré Vicki Baum. Simpson examines a variety of sources, including Baum's personal communications, fiction, and journalism, to trace her quest for Heimat. Anna Kisiel expands the collection's perspective to embrace

poetry. By focusing on Eavan Boland's poem "The Journey", Kisiel analyses Boland's take on the path towards femininity in the context of Bracha L. Ettinger's matrixial theory, a supplement to the Freudian-Lacanian approach. Agnieszka Podruczna takes this further afield and offers an examination of the peculiar ties between the postcolonial theory and science fiction, discussing how speculative fiction allows for an in-depth analysis of the contemporary diasporic condition and the issues of memory and cultural identity, in the context of a dialogue with contemporary diaspora studies and postcolonial studies. Sonia Caputa switches lenses once more, guiding the reader's attention towards the immigrant experience presented by Polish-American writer Karolina Waclawiak in her debut novel *How to Get into the Twin Palms* (2012). The section closes with Linda Cracknell's memoiristic essay "Walking in Circles, Making Stories out of Landscapes", which takes up the trope of walking alone in remote landscapes and is a valuable study of new nature writing.

Women's explorations refer also to new media: the world of cinema, television, and video games. It is not only about the big and small screens, but also about the situations which take place outside the frame. The section *The Winding Paths of Women in Film, Television and Video Games* opens with Agnieszka Tambor showing how women creators are blazing new trails and changing established ways of thinking that limit them in terms of artistic work, dress or behaviour, as well as overturning myths and stereotypes that govern the masculinised environment of the film industry. The fact that female characters have taken over the small screen is confirmed by Sonia Front, who describes the struggles of the time-travelling heroine of the TV series *Haven*. The author draws attention to the ecological dimension of these journeys and the tragic consequences human actions have for nature. Tomasz Gnat, in turn, penetrates into the world of video games, focusing on Lara Croft – the archetypal protagonist of the *Tomb Raider* series. In this context, the author examines the dualisms existing between the body and exoticism, the natural environment and the mental aspects of travelling.

The importance of travel narratives and their role in contemporary culture, including digital culture, is raised by the following authors: Dariusz Rott, Katarzyna Frukacz, and Szymon Gębuś in the section *Wanderer or Globetrotter – Forms and Functions of Travel Narratives*. The first of the researchers reveals to the readers the still partly unknown world of Icelandic nature, represented both in literary texts and works that border on fine arts. Katarzyna Frukacz examines Globstory by Kaja Kraska, a woman-produced travel channel, and its paratexts, analysing the vlog owner's image, her interactions with viewers, and references to the genre of reporting. Szymon Gębuś, in turn, offers a teaching proposal postulating the use of selected travel narratives in courses on world and Polish literature.

The authors of the texts included in the *Varia* section continue to raise the issues of travel and the search for truth or one's own identity through encountering the other. Andrzej Kaliszewski probes the image of Soviet communism which emerges from the texts of Polish reporters: Melchior Wańkowicz, Ksawery Pruszyński, Hanna Krall and Ryszard Kapuściński. The writers – Polish classics of the genre – tried to rise to the challenge of reliably representing the Soviet Union in their works, despite the fact that they often had to deal with the burden of stereotypes, Soviet propaganda, and the pressure of censorship. The second text in the section is devoted to Wojciech Karpiński, who was an émigré since 1981 until his death in 2020 and who was connected with the “Kultura” magazine. His search for his own identity in relation to the works of other writers contributed to his extremely rich editorial work, in which Karpiński popularised the works of, among others: Józef Czapski, Czesław Miłosz, and Aleksander Wat.

This year's first issue traditionally closes with Agnieszka Nęcka's “Bookshelf”. The author's selection of recommended publications from 2020 includes mostly (with two exceptions) works by women authors, and thus “Bookshelf” fully embraces the volume's theme.

In the spring of 2021, the SARS-CoV-2 pandemic continues to re-define human desires and set limits to what is possible, and the whole world is grappling with its direct or indirect consequences. The ways

we travel have changed, and the virus has already proven to put a halt to movements of people and goods globally, immobilizing entire nations and their economies, freezing their cultural and social networks. After the initial responses to the pandemic, which at first tended to elicit a peculiar sort of thrill at simply having to stay put under the false assumption that this confinement can be spent quite pleasantly making up for all the things that we had never had time for before, it appears that new trends in travel and travel literature are beginning to emerge. Seeing that our roaming has become severely limited, usually to our most immediate environs, many of us – in acts of rebellion against being kept immobile – have turned to ‘travelling home’, swapping exotic journeys for homely drive-arounds, and jet-setting adventures for cosy day-trips. In some instances, ‘travel literature’ as a record of these experiences has been replaced by a fresh alternative of ‘place literature’, constituting an unheard-of phenomenon which, with all its ties and knots, calls for literary volumes all of their own. This, however, is an entirely different journey whose itinerary will surely take some time to become well-mapped and domesticated; in the meantime, we cordially invite you for a trip with *A Suitcase of Her Own: Women and Travel*, hoping that, despite the charms of home travel, all the roads will soon reopen.

NINA AUGUSTYNOWICZ – PhD, Institute of Literary Studies, University of Silesia in Katowice, Poland.

Augustynowicz is a literary scholar who specialises in critical food studies. She has completed her PhD dissertation on the subject of conceptual metaphors of food in Victorian literature. She has published on the significance of eating in the works of Charlotte Brontë, George Eliot, and Charlotte Perkins Gilman, and in popular culture. Her current research continues to focus on the exploration of foodscapes, especially in terms of the reproduction of femininity through alimentary practices.

E-mail: nina.augustynowicz@us.edu.pl

MARIA CZEMPKA-WEWIÓRA – PhD, School of Polish Language and Culture, University of Silesia in Katowice, Poland.

Her interests focus on cognitive cultural and glottodidactic issues, as well as the possibilities of using speech therapy theory and practice in the process of teaching Polish as a foreign language. She is the author of academic articles on the category of remembrance in language and literature and on teaching Polish as a foreign language. She has lectured at universities in Bulgaria, Germany, Slovakia, Ukraine and Italy. Since 2017, she has been a certified examiner for the State Commission for the Certification of Proficiency in Polish as a Foreign Language.

E-mail: maria.czempka-wewiora@us.edu.pl



Nina Augustynowicz

 <https://orcid.org/0000-0003-2420-5484>

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice, Polska

Maria Czempka-Wewióra

 <https://orcid.org/0000-0001-6677-615X>

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice, Polska

Prescriptum. Kobiety w drodze

Dwujęzyczny numer, który oddajemy do rąk czytelników, to zbiór artykułów podejmujących motyw szeroko rozumianej podróży, drogi, wędrówki zarówno bliskiej (nieopodal domu), jak i bardzo odległej (w nieznanym rewiry czasu i przestrzeni). Podróżowanie wiąże się z odkrywaniem nowych miejsc, poznawaniem ludzi i kultur, zdobywaniem doświadczeń, docieraniem do celu nieraz krętymi i trudnymi ścieżkami. Innym razem podróż staje się celem samym w sobie, sposobem na życie, w którym ruch i zmiana to najważniejsze wartości. Nie wszystkie wyprawy przedstawione w tomie służyły wyłącznie rekreacji; nie rzadko wynikały one bowiem z represji i sytuacji zagrożenia, wówczas skutkowały emigracją, wyobcowaniem i wyrzeczeniami odciskającymi piętno na wielu pokoleniach. Nieodłącznym elementem wojaży jest ryzyko, którego podejmuje się eksplorator lub tramp. Co jednak potwierdza przedstawiany zbiór artykułów, podróże wielokrotnie stawały się impulsem do tworzenia, odkrywania siebie i własnej kultury wskutek kontaktu ze spotkanymi ludźmi, ich obyczajami i poznawanymi przestrzeniami.

W tekstach pomieszczonych w niniejszym numerze wędrowcem, poszukiwaczem, wreszcie turystą jest przede wszystkim kobieta, która przemierzając się, wytycza nowe drogi, kierunki i horyzonty. Niejednokrotnie przekracza różnorakie granice – pokojów, domów, regionów, krajów, kontynentów, światów oraz utartych schematów i stereotypów. Zaopatrzona w walizkę z niezbędnym ekwipunkiem oraz piórem i notesem, wyrusza w nieprzypadkową drogę. W dużej mierze zarówno autorkami, jak i podmiotami analiz prezentowanych artykułów są pełne pasji i odwagi kobiety: pisarki, badaczki, twórczynie, eksploratorki otaczającego ich świata.

Kiedy w 1928 roku Virginia Woolf opublikowała *A Room of One's Own*, przedstawiła przekonujące argumenty na rzecz pozycji kobiet w zdominowanym przez mężczyzn świecie literackim. Aby kobiety mogły zająć należne im miejsce wśród Wordsworthów, Byronów i Shelleyów, potrzebują stałego dochodu, dającego poczucie bezpieczeństwa, i własnego pokoju, a także niezależności, która się z nimi wiąże. Co ważniejsze, owa przestrzeń osobista, której znaczenie podkreślała Woolf, musi mieć drzwi z zamkiem. Klucz do niego symbolizuje kontrolę nad własnym życiem i zdolność do tworzenia w tej bezpiecznej przystani.

Artykuły zgromadzone w niniejszym numerze inspirowane są stanowiskiem Woolf. Podążając za jej dziedzictwem wyzwolenia, zaprezentowano autorki, które rozszerzają granice własnego pokoju daleko poza sferę domową. Robiąc użytek z posiadanej walizki, podróżują lokalnie i globalnie, korzystając z możliwości, jakie niesie zdobyta wolność. Nie oznacza to jednak, że wszystkie relacje podróżujących kobiet to historie sukcesu. Zmagając się z przeszkodami, zarówno jako pisarki, twórczynie, jak i podróżniczki, często doświadczały różnych ograniczeń. Rewolucja przemysłowa XIX wieku i związany z nią szybki postęp technologiczny poprawiły sytuację pod względem dostępności środków transportu, ale same podróże pociągiem nie wystarczyły, by wyzwolić kobiety z patriarchalnej opresji. Wyprawy koleją były niełatwe, bo wystawiały podróżniczki na wiele niebezpieczeństw. Jednak raz zapoczątkowany proces nie mógł zostać zatrzymany – następował powolny, ale stały wzrost liczby podróżujących kobiet, który znacznie przyspieszył

pod koniec XIX wieku. W Wielkiej Brytanii wraz z rozwojem kolonialnym i ekspansją imperialną wiele przedstawicielek płci pięknej zostało praktycznie „wyeksportowanych” do kolonii, aby towarzyszyły mężom wysłanym na „peryferie” lub aby same znalazły małżonka za granicą. „Polowanie na męża” stało się dość powszechnym zwyczajem w Indiach Brytyjskich, bo małżeństwo oznaczało awans społeczny. Zresztą zapotrzebowanie na brytyjskie kobiety za granicą stawało się z dnia na dzień coraz większe. Były one zatrudniane jako damy do towarzystwa dla świeżo poślubionych żon, nianie i guwernantki dla urodzonych za granicą brytyjskich dzieci, pielęgniarce, opiekunki i bywalczyne salonów.

Powoli kobiety zaczęły jednak odkrywać, że podróżowanie może być czymś więcej niż tylko odgrywaniem przypisanych im ról; niektóre wyruszyły w drogę na własną rękę, w poszukiwaniu wyznaczonych sobie celów. Społeczność emigrantów oferowała nieco więcej wolności niż ograniczone środowisko domowe, a samotna podróżująca kobieta ściągała na siebie mniejsze społeczne i kulturowe odium za granicą niż w rodzinnych stronach.

Pojawienie się samochodu i rozwój motoryzacji oraz rewolucja związana z upowszechnieniem się podróży lotniczych przyniosły wiele nowych możliwości, uwalniając przestrzenie i regiony wcześniej niedostępne drogą lądową lub morską. Od tego momentu nie można już było powstrzymać bardziej lub mniej zamożnych poszukiwaczy i poszukiwaczek przygód, którzy wyruszali na podbój świata.

Przygody te przybierały różne formy, włączając w to osławione „duchowe podróże” na Wschód w poszukiwaniu ekspansji umysłu lub, co bardziej ekstremalne, unicestwienia ego. To, co na początku było prawdziwie wewnętrzną podróżą w wykonaniu takich osób, jak Ella Mailart czy Annemarie Schwarzenbach, dawno stało się mdłe i nijakie, by nie powiedzieć skompromitowane przez redukcjonistyczne postawy i wygórowane oczekiwania, które nasiliły się wraz z nadejściem ery masowej turystyki, wakacji zorganizowanych i tanich linii lotniczych. Co ważne jednak, wojaże to nie tylko rekreacja i turystyka – to również praca (archeologia, kartografia, dziennikarstwo itp.), działalność misyjna, charytatywna i proekologiczna, a także wygnanie (politycz-

ne, ekonomiczne), migracje, poszukiwanie schronienia, ucieczka przed wojną, a ponadto uzyskiwanie dostępu do wcześniej ograniczonych sfer i otwieranie zamkniętych dotychczas drzwi. Kobiety doświadczyły tego wszystkiego. Drogi te rozpatrywane i analizowane są z różnych perspektyw, z wykorzystaniem różnych metodologii i podejść. Głównym celem bieżącego numeru jest naświetlenie tego, w jaki sposób kobiety angażowały się w wyprawy, jak się rozwijały i zmieniały oraz jaka może być przyszłość kobiecych eksploracji.

Artykuły zebrane w dziale pierwszym – *Kobiece narracje podróży od XIX wieku do dziś* – mają układ chronologiczny (ułożone są według daty urodzenia omawianej w tekście autorki). Taki porządek pozwoli bohaterkom i ich spisany wyczynom przemówić głośniejszą w tedy, gdyby były pogrupowane według motywów i tropów, co tym samym przysłoniłoby perspektywę historyczną i kontekst społeczny. Część tę otwiera esej Sarah LeFanu, w którym autorka przygląda się podróżom i pisarstwu podróżniczemu Mary Kingsley i Rose Macaulay, sugerując jednocześnie pewne powiązania z fantastyczno-naukowymi kosmonautkami i podróżniczkami z drugiej fali feminizmu. Tematykę samotnej eskapady podejmuje Gillian Beattie-Smith, która zagłębia się w dzienniki Dorothy Wordsworth, aby zbadać, w jaki sposób spisane przez nią relacje z wycieczek do Szkocji ugruntowują jej pozycję jako kobiety pisarki. Temat kobiet podkreślających swoją niezależność i udowadniających swoje możliwości w zdominowanym przez mężczyzn środowisku porusza również Julia Szołtysek, która opisuje Gertrudę Bell – wiktoriańską podróżniczkę, badaczkę, historyczkę, alpinistkę, fotografkę, archeologkę, ogrodniczkę, kartografkę, lingwistkę, brytyjskiego szpiega, powierniczkę arabskich ksiąząt i królów. Zbigniew Białas koncentruje się na relacji Vity Sackville-West z przeprawy przez polsko-pruską granicę, a w szczególności na funkcji, jaką pełni w jej dzienniku anegdota uwikłana w społeczno-polityczne zależności. Rose Simpson przenosi natomiast idee kobiety podróżniczki i pisarskiego „ja” w XX wiek, przedstawiając austriacką powieściopisarkę emigracyjną Vicki Baum. Simpson analizuje różnorodne źródła, w tym osobiste przekazy, literaturę piękną i publicystykę, aby prześledzić jej poszukiwania „Heimatu”. Tekst po-

etycki stanowi podstawę artykułu Anny Kisiel – badaczka skupia się na wierszu Eavan Boland *The Journey*, ukazując drogę poetki ku kobiecości w kontekście teorii matrycowej Brachy L. Ettinger, będącej uzupełnieniem podejścia freudowsko-lacanowskiego. Agnieszka Podruczna przedstawia osobliwe związki między teorią postkolonialną a science fiction, zastanawiając się, w jaki sposób fikcja spekulatywna pozwala na dogłębną analizę współczesnej kondycji diasporycznej oraz kwestii pamięci i tożsamości kulturowej. Sonia Caputa kieruje uwagę na doświadczenie imigrantów, omawiając debiutancką powieść polsko-amerykańskiej pisarki Karoliny Waclawiak pt. *How to Get into the Twin Palms* (2012). Dział zamyka wspomnieniowy esej Lindy Cracknell *Walking in Circles: Making Stories out of Landscapes*, podejmujący wątek samotnych spacerów w odległych przestrzeniach i stanowiący ważne studium nowego pisarstwa przyrodniczego.

Kobiece eksploracje dotyczą także nowych mediów: świata kina, telewizji oraz gier wideo. Przy czym nie chodzi jedynie o mały i wielki ekran, ale także o sytuacje, które mają miejsce poza kadrem. Dział *Kręte ścieżki kobiet w kinie, telewizji i grach wideo* otwiera tekst Agnieszka Tambor, w którym autorka ukazuje, jak kobiety twórczynie przecierają nowe szlaki i zmieniają utarte sposoby myślenia ograniczające je w zakresie pracy artystycznej, ubioru czy zachowania, jak obalają one mity i stereotypy rządzące zmaskulinizowanym środowiskiem branży filmowej. Fakt, iż kobiece postaci zawładnęły małym ekranem, poświadcza Sonia Front, opisując zmagania podróżującej w czasie bohaterki serialu *Haven*. Autorka tekstu zwraca uwagę na ekologiczny wymiar wypraw i tragiczny w skutkach wpływ działań ludzkich na naturę. Tomasz Gnatwnika z kolei w świat gier wideo, skupiając się na Larze Croft – archetypowej bohaterce cyklu *Tomb Raider*. Autor bada w tym kontekście dualizmy istniejące pomiędzy ciałem a egzotyką, środowiskiem naturalnym i mentalnymi aspektami podróżowania.

Wagę tekstów podróżniczych i ich rolę we współczesnej kulturze, w tym cyfrowej, podnoszą kolejni autorzy: Dariusz Rott, Katarzyna Frukacz i Szymon Gębuś w dziale *Obieżyświat czy globtroter – różne oblicza i funkcje tekstów podróżniczych*. Pierwszy z badaczy odkrywa

przed czytelnikami wciąż nie do końca znany świat islandzkiej przyrody, ukazywany zarówno w pracach literackich, jaki i z pogranicza sztuk plastycznych. Katarzyna Frukacz bada kobiecą specyfikę wybranego kanału podróżniczego „Globstory” Kai Kraskiej wraz z jego paratekstami, charakteryzując autorkę vlogów, jej interakcje z odbiorcami i nawiązania do gatunku reportażu. Z kolei Szymon Gębuś przedstawia propozycję dydaktyczną dotyczącą wykorzystania wybranych tekstów podróżniczych na kursach literatury światowej i polskiej.

Autorzy artykułów pomieszczonych w dziale *Varia* pozostają w kręgu zagadnień związanych z podróżami oraz poszukiwaniem prawdy lub własnej tożsamości poprzez poznawanie innych. Andrzej Kaliszewski ukazuje obraz radzieckiego komunizmu, który wyłania się z tekstów polskich reportaży: Melchiora Wańkowicza, Ksawerego Pruszyńskiego, Hanny Krall oraz Ryszarda Kapuścińskiego. Pisarze ci starali się sprostać wyzwaniu rzetelnego opisu Związku Radzieckiego, mimo że nieraz mierzyli się ze stereotypami, sowiecką propagandą i naciskami cenzury. Drugi tekst w tym dziale poświęcony jest przebywającemu od 1981 roku na emigracji i związanemu z paryską „Kulturą”, a zmarłemu w 2020 roku, Wojciechowi Karpińskiemu. Jego poszukiwanie własnej tożsamości zaowocowało niezwykle bogatą pracą redaktorską, w której badacz ten popularyzował utwory m.in.: Józefa Czapskiego, Czesława Miłosza i Aleksandra Wata.

Pierwszy tegoroczny numer tradycyjnie zamyka *Półka literacka* Agnieszki Nęckiej. Dokonany przez autorkę wybór dzieł wydanych w 2020 roku zawiera w większości (z dwoma wyjątkami) teksty napisane przez kobiety i tym samym wpisuje się w problematykę podjętą w niniejszym tomie.

Wiosną 2021 pandemia wirusa SARS-CoV-2 w dalszym ciągu redefiniuje ludzkie pragnienia i wyznacza granice możliwości, a cały świat zmaga się z jej bezpośrednimi lub pośrednimi konsekwencjami. Doszło do zahamowania globalnego przepływu ludzi i towarów, zatrzymania gospodarek, zamrożenia działalności kulturowej i ograniczenia aktywności społecznej. Po początkowych reakcjach na pandemię i swoistej ekscytacji powodowanej koniecznością pozostania w miejscu, przy za-

łożeniu, że zamknięcie może być całkiem przyjemne (pozwala bowiem nadrobić wszystkie zaległości i skoncentrować się na sprawach domowych), wydaje się, że w podróżowaniu i literaturze drogi zaczynają się pojawiać nowe trendy. Na skutek silnego ograniczenia przemieszczania się wiele osób – w akcie buntu – zwróciło się ku „podróżom domowym”, zamieniając egzotyczne wyprawy na lokalne przejażdżki, a niezwykle przygody na skromniejsze jednodniowe wycieczki. W niektórych przypadkach literatura podróżnicza, jako zapis tych doświadczeń, została zastąpiona przez nową alternatywną dla niej – literaturę miejsca, stanowiącą zjawisko, które zapewne będzie się domagać odrębnych opracowań. Jest to jednak zupełnie inna podróż, a odwzorowanie jej trasy, rzecz jasna, wymaga czasu. Tymczasem serdecznie zapraszamy na wyprawę z tomem *Z walizką w ręku – kobiety w podróży*, mając nadzieję, że wkrótce wszystkie drogi otworzą się na nowo.

NINA AUGUSTYNOWICZ – dr, Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska.

Anglistka, literaturoznawczyni, badaczka kulturowych i literackich aspektów jeźdzenia. Ukończyła pracę doktorską dotyczącą metafor pojęciowych związanych z jeźdzeniem w literaturze wiktoriańskiej. Autorka artykułów naukowych m.in. na temat znaczenia pożywienia w dziełach Charlotte Brontë, George Eliot i Charlotte Perkins Gilman oraz w kulturze popularnej. Jej obecne badania koncentrują się wokół zagadnień związanych z eksploracją przestrzeni konsumpcji, szczególnie w zakresie praktyk żywieniowych jako form reprodukcji kobiecości.

E-mail: nina.augustynowicz@us.edu.pl

MARIA CZEMPKA-WEWIÓRA – dr, Szkoła Języka i Kultury Polskiej, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska.

Jej zainteresowania koncentrują się wokół zagadnień kognitywno-kulturowych oraz glottodydaktycznych, a także możliwości wykorzystania wiedzy i praktyki logopedycznej w procesie nauczania języka polskiego jako obcego. Autorka ar-

tykułów naukowych poświęconych kategorii pamięci w języku i literaturze oraz nauczaniu obcokrajowców języka polskiego jako obcego. Prowadziła wykłady i zajęcia gościnne na uniwersytetach w Bułgarii, Niemczech, na Słowacji, Ukrainie oraz we Włoszech. Od 2017 roku wpisana na listę egzaminatorów prowadzoną przez Państwową Komisję do spraw Poświadczania Znajomości Języka Polskiego jako Obcego.

E-mail: maria.czempka-wewiora@us.edu.pl

Women's Travel Narratives
from the 19th
Century until Today

Kobiece narracje podróży
od XIX wieku do dziś



Sarah LeFanu

<https://orcid.org/0000-0002-4692-9267>

Independent Scholar and Writer
Bristol, Great Britain

The Art of Rambling: Journeys through Space and Time with Mary Kingsley, Rose Macaulay, Ursula Le Guin, Naomi Mitchison and Octavia Butler

Sztuka włóczęgi: podróże w czasie i przestrzeni z Mary Kingsley, Rose Macaulay, Ursulą Le Guin, Naomi Mitchison i Octavią Butler

Abstract: In “The Art of Rambling: Journeys Through Space and Time”, Sarah LeFanu will look at the travels and travel-writings of, predominantly, Mary Kingsley and Rose Macaulay, and will boldly suggest some connections with the science fictional spacewomen and time-travellers of the second wave of feminism. She will talk about five travelling women whose lives span over one hundred years, and look at some of the connections between them in their lives and in their writing. By focusing on the experience of the five authors in a larger socio-cultural and literary context, LeFanu will trace the implications of writing and travelling vis-à-vis the intersectionality of one’s personal commitments and motivations, with the aim to discovering how these are inflected by questions of gender and gender bias, consequently bearing upon the shape of modern discourses of women travel and travel writing. While each of the women travelled in different modes and to different places, for every one of them the imaginative worlds of their childhoods inspired them to engage with the world outside, an engagement that was not just personal but was also profoundly political.

Keywords: science fiction, time travel, feminism, women travellers

Abstrakt: W niniejszym tekście Sarah LeFanu analizuje podróże i podróżopisarstwo przede wszystkim Mary Kingsley i Rose Macaulay, ukazując oryginalne powiązania między wymienionymi autorkami a podróżniczkami w czasie i przestrzeni kosmicznej znanych z literatury science fiction drugiej fali feminizmu. LeFanu przygląda się również trzem innym podróżniczkom, poszukując wspólnego mianownika dla ich doświadczeń i pisarstwa w szerszym socjokulturowym kontekście. Autorka bada implikacje między podróżą a relacją z niej w kontekście interseksjonalności i różnych jej odmian, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii płci i uprzedzeń wynikających ze stereotypowego postrzegania i przedstawiania ról płciowych, także w dyskursach kobiecego podróżopisarstwa. Mimo że każda ze wspomnianych przez LeFanu autorek podróżowała w inny sposób i do różnych miejsc – to dla każdej z nich impulsem do kontaktów ze światem zewnętrznym były dziecięce krainy wyobraźni. Relacje te nie miały charakteru tylko osobistego, ale wyrażały się także w zaangażowaniu politycznym.

Słowa kluczowe: science fiction, podróże w czasie, feminizm, podróżniczki

In this present article I am going to talk about five travelling women whose lives span over one hundred years, and to look at some of the connections between them in their lives and in their writing. Two of my subjects – Mary Kingsley and Rose Macaulay – were travellers in the geographical sense. They left England to travel abroad and they sent back despatches, as it were, from the places they visited. Naomi Mitchison travelled abroad, too, but she was also, along with Ursula Le Guin and Octavia Butler, a traveller of the imagination. These last three, in other words, were writers of a particular form of travel literature that is more usually known as science fiction. Rather than crossing continents, although Mitchison did also do that, they journeyed through outer space, and through time.

What are the connections between these five women who were born into different times and different circumstances? Why and how did they travel? How important was the fact that they were women? How did their gender affect their travelling and inform their writing?

Mary Kingsley and Rose Macaulay were English writers and travellers. Kingsley was born in 1862, into the middle of the reign of Queen Victoria. She travelled in West Africa in the 1890s, and died in 1900, the year before Victoria's death. Macaulay was also born into the Victorian age, in 1881, but she lived well beyond it, through all the upheavals of the first half of the twentieth century. She set off on her last journey, to Turkey, in the 1950s. Both Mary Kingsley and Rose Macaulay identified strongly with their fathers. George Kingsley had trained as a physician, and he travelled the world as a private doctor to a series of wealthy English aristocrats, in whose company he reinvented himself as a gentleman naturalist and sportsman. Rose Macaulay's father – also George – was a schoolmaster and then for a time an independent classical scholar, during which period the family lived in Italy, before, at last, he got the university post at Cambridge he had long coveted.

From their father, the Macaulay children heard stories from the Greek myths; they listened spellbound to tales of heroes and their quests, of voyages across the seas to unknown lands. The travellers' tales that George Kingsley brought back with him created a hunger in his daughter that,

when he left home again, she assuaged by raiding his library. There she found a shelf of books about Africa: Richard Burton's and John Speke's narratives of their search for the source of the Nile, Burton's *Two Trips to Gorilla Land* (1876), an account of his journeys through the French Congo, and Henry Morton Stanley's story of meeting Dr Livingstone on the banks of the River Zambezi.

As a girl and young woman in late nineteenth-century England you could secretly identify as much as you liked with your father. You could let your imagination roam free in the foreign worlds he conjured up, and that later you read about for yourself. You could fantasize that you were as free as your father to travel and to study, and to experience the wider world in all its rich strangeness. But in the real world, when you became a grown-up woman, your fantasies would be revealed as precisely that: fantasies. In the real world women's lives were strictly circumscribed. Not only were Kingsley and Macaulay born into a society in which women did not have a vote, but Kingsley, born before the passing of the Married Women's Property Act of 1870, was brought up in a world in which married women were the property of their husbands. Unlike her father, Mary Kingsley would have had to overcome considerable obstacles had she wished to train as a doctor.¹ Rose Macaulay stood no chance of following in her father's Cambridge footsteps.²

I would like to turn for a moment to look at the mothers of these two young women. If Mary Kingsley and Rose Macaulay identified imaginatively with their fathers, how did they view the lives of their mothers? Mary Kingsley's mother, also Mary, had been George Kingsley's cook. He married her only a few days before their daughter was born, thus bestowing legitimacy on the child in the nick of time. Mrs Kingsley

¹ Elizabeth Garrett Anderson became the first British woman licensed to practice as a doctor in 1865. She achieved this through exploiting a loophole in the regulations of the Society of Apothecaries, a loophole that the Apothecaries promptly closed.

² Two women's colleges, Girton and Newnham, were founded in 1869 and 1871, but their students were not officially recognized as members of the University. Cambridge finally admitted women to full membership only in 1948.

promptly gave up cooking and housekeeping, moved out of the basement kitchen and up into the marital bedroom on the first floor, which, thereafter, she only rarely left. Her daughter Mary became nurse, companion and housekeeper; and starting as a voracious reader she went on to become almost entirely self-educated. Mary's father did dip his hand into his pocket on one occasion, to send her for a month or two to Germany to learn the language: he needed a translation of some German volumes for one of his never-completed projects. Meanwhile Mary's younger brother benefited from Arthur's Education Fund, the fund of money so named in Thackeray's great comic novel *Pendennis* to describe the amount set aside by English middle-class families – however impoverished their circumstances – in order to ensure their sons receive a gentleman's education. Arthur's Education Fund is one of the manifestations of patriarchal power and privilege interrogated by Virginia Woolf in her coruscating polemic *Three Guineas* (1938). During long nights at her sick, unhappy mother's bedside, Mary Kingsley, in her early twenties, expanded her reading to include the scholarly work of anthropologists such as James Frazer and E.B. Tylor. She read in the original the work of German ethnologists, and she taught herself Arabic.

When she was twenty-nine, Mary Kingsley's parents died within a few months of each other, and suddenly, at last, she was free. "It was in 1893," she wrote in her introduction to *Travels in West Africa*,

that for the first time in my life, I found myself in possession of five or six months which were not heavily forestalled, and feeling like a boy with a new half-crown, I lay about in my mind, as Mr Bunyan would say, as to what to do with them. 'Go and learn your tropics,' said Science. Where on earth am I to go? I wondered, for tropics are tropics, wherever found; so I got down an atlas and saw that either South America or West Africa must be my destination, for the Malayan region was too far off and too expensive (Kingsley 1897, 6).

If she had not been so quick to get down her atlas and to plan her first trip abroad, she would have found herself trapped at home as her

brother's housekeeper, a role which he viewed as his natural entitlement, and as her natural duty. Every trip abroad that Kingsley made thereafter would involve time-consuming, wearying work on her part to get rid of her brother, to pack him off somewhere else.

Travel abroad offered an escape route from the constraints and restrictions that circumscribed the lives of middle-class women in late Victorian England, a time when married women were expected to act as angels in the house, and when unmarried women filled subservient domestic roles as spinster aunts, or carers for elderly parents, or unpaid housekeepers for bachelor brothers.

Rose Macaulay also looked after an invalid mother, and took considerably longer than Mary Kingsley to make the break from home. She had tasted the joys and freedoms of abroad at an early age: she was seven when the family left England – ostensibly in search of a cure for Mrs Macaulay's tuberculosis – and moved to a small village on the Ligurian coast of Italy. Here Rose and her sisters and brothers listened eagerly to their father's stories of heroes and monsters from Greek mythology, and in between whiles they ran barelegged along the beach and put out to sea in a rowing boat they named the *Argo*, after Jason and the Argonauts. Rose, the most bookish of the children, spent long afternoons up a tree in the orchard, reading stories of travel and adventure, such as *The Swiss Family Robinson* (1812) and *The Coral Island* (1857), and writing her own. The return to late-Victorian England at the age of thirteen was an unpleasant shock: thick stockings, button boots, hats and gloves, and the dreary round of paying social calls with her mother. Her father vanished into the depths of the university library.

In her early fiction Rose Macaulay re-created Italy as a paradise that offered physical, social and emotional freedoms unavailable in class-bound, moralistic late-Victorian and Edwardian England. Her contemporary E.M. Forster was doing something similar. Two of Macaulay's early novels – *The Furnace* of 1907 and *The Lee Shore* of 1912 – published in the same few years as Forster's Italian novels *Where Angels Fear to Tread* (1905) and *A Room with a View* (1908) – are set on the Ligurian coast, which she represents, in *The Lee Shore*, as “an Eden, unimaginably

sweet, aflame with oleanders and pomegranate blossom, and white like snow with tall lilies” (Macaulay 1912, 284).

It was not until she was in her forties, by then a successful prize-winning novelist, that Rose Macaulay really started travelling abroad. She was conducting a love affair with a married man, Gerald O’Donovan: travelling through France and Italy allowed them, quite literally, an escape from ‘keeping up appearances’, which is the title of one of her 1920s novels. O’Donovan died in 1941, and Macaulay, grief-stricken, found herself unable to write fiction. She re-invented herself as a travel-writer; she went to Spain and Portugal in search of their classical pasts and their more recent histories. Abroad became an escape again for her, this time an escape from her own public persona as a dry, witty, spinster lady, and an escape too from a grief to which she was unable to publicly lay claim. Travelling helped heal the wounds of grief: she returned to fiction and fused it with travel-writing in the final work of her long writing life, the rich and glorious *The Towers of Trebizond*, with its now-famous opening line: “‘Take my camel, dear,’ said my aunt Dot, as she climbed down from this animal on her return from High Mass” (Macaulay 1956, 3).

Travel for these two women offered a soul-sustaining escape from home. Both were still girls when they first experienced its liberating qualities: Macaulay in actuality on the Ligurian shore, Kingsley through the pages of books. Their curiosity, both intellectual and imaginative, was kindled by fathers who were themselves sufficiently unconventional and broad-minded to let their daughters range freely through their libraries, but not quite sufficiently broad-minded or unconventional to do anything practical that would help them escape from the gender expectations that hemmed – or chained – them in.

Neither Mary Kingsley nor Rose Macaulay wrote directly about gender inequality – indeed Mary Kingsley spoke openly of her disapproval of the struggle for women’s rights – but in Rose Macaulay’s fiction we meet over and again girls and young women who chafe against the prison-bars of women’s social role: against domesticity and marriage and motherhood. Macaulay herself in her own life chafed at those prison-bars. By taking a married lover she escaped domesticity, the burden

of housekeeping, of bearing and rearing children, of pleasing a husband and looking after a home. Such freedom may have come at some emotional cost, but it gave her the freedom to travel, and to write.

Many of the characters in Macaulay's novels carry androgynous names: girls called Cecil or Alix, for example, and boys too, young men called Kay or 'Margery', which is the affectionate nickname given to Peter Margerison, who wanders up and down the Ligurian coast in *The Lee Shore*, trying for a glimpse of his lost paradise. Most famously perhaps, Macaulay teases her readers by giving an ambiguously-gendered name – Laurie – to the first-person narrator of *The Towers of Trebizond*, and another one – Vere – to Laurie's lover. On the shores of the Black Sea, Laurie dreams about Jason and the Argonauts, legendary characters Macaulay had known from early childhood:

I wondered which of the Argo heroes I was, but I could not remember, and I did not know if I was a hero or one of their mistresses, for they must have brought some of these, since the mistresses of heroes used to go everywhere about the world with them, and were in every army and every ship (...)
(Macaulay 1956, 169).

Macaulay was in her seventies when she travelled to Turkey. She had not forgotten the freedoms she had enjoyed on the Mediterranean shore, before she entered the gendered world of English womanhood. A hero or one of their mistresses: Laurie isn't sure whether she is male or female, which is perhaps a way of being neither.

Virginia Woolf, knowing nothing of Rose's longstanding secret love affair, said of her friend and rival: "Poor dear Rose, judging from her works, is a Eunuch" (1980, 497). Perhaps that was an impression that Rose was content to give, freeing her as a female man, to borrow a phrase from the science fiction writer and literary critic Joanna Russ, to step outside of gender.

Mary Kingsley, travelling in West Africa in the 1890s, came of course from a much more rigidly gendered world than did the Rose Macaulay of the 1940s and 50s. The few white women who lived in West Africa

were either missionaries or wives of colonial governors. Mary Kingsley was neither a missionary nor a wife. She allied herself with the white traders – all of them men. She travelled as a trader, and it was as a trader – someone to be negotiated with on an equal footing – that she met the chiefs and elders, both men and women, of the West African tribes. Sometimes she was trading for food, sometimes for artefacts or for the fishes and insects that she was collecting for the Natural History Museum in London; but most often, while her compatriots were trading for palm oil or rubber, she was trading for ethnographic knowledge, information on the traditional systems of belief and of law and justice that shaped West African lives.

Many of the West Africans she met and traded with, particularly amongst the tribes of the interior such as the Fang in French Congo, had never before seen a white woman. The men she employed to guide her through the forests and up and down the rivers of the interior called her ‘Sir’, or ‘Sar’. None of them had ever met a ‘Madam’.

In their travels both Mary Kingsley and Rose Macaulay positioned themselves ambiguously between or outside rigid notions of sexual difference. They recognized the freedom that such ambiguity offers, and how it sidesteps the question of the right to be a traveller (a right that was never questioned by George Kingsley). It sidesteps the question of authority.

In West Africa at the end of the 19th century white authority was vested in the missionaries seeking to ‘civilise’ the natives and to save their souls for Christianity, and in the colonial officials seeking to control the natives and ultimately to own their labour for the Empire. Mary Kingsley was critical of both endeavours, the civilising one and the controlling one. Far from being on official business, sanctioned by church or state, she *happened* to find herself in West Africa after the death of her parents. Or so she claimed to a friend who was one of those colonial officials. She wrote to him: “I went down to West Africa to die. West Africa amused me and was kind to me and was scientifically interesting and did not want to kill me just then – I am in no hurry. I don’t care one way or the other for a year or so” (Kingsley 1899, 133). Note the appar-

ently artless ‘and’, ‘and’, ‘and’. Note ‘I don’t care one way or the other (...)’. Often Kingsley would use the phrase ‘puddling about’ to describe what she was doing on the beaches and rivers of West Africa.

Fifty years later, and in a similarly apparently casual fashion, Rose Macaulay threw a handful of history books onto the back seat of her little car – her Morris Minor – and set off for Spain, with no grand itinerary nor great intentions, just to follow the coast, as Mary Kingsley followed the rivers, both of them taking to the water to swim when opportunity offered and no-one was around to watch. When the novelist Anthony Powell ran into Rose Macaulay in Italy a few years later – she was in her seventies by then – and asked, what on earth are you doing here?, she replied: “Oh, me? I’m just on my way to the Black Sea” (Powell 1972, 232–233), as if it were some kind of happenchance rather than a research trip for her next novel.

The Turkey of that novel, *The Towers of Trebizond*, is overrun by pushy young Englishmen busily gathering material for the ‘Turkey books’ they are going to get published. Meanwhile, the narrator Laurie is directionless, prone to feverish or drug-induced dreaming, caught up in a mosaic of cultural misunderstandings.

The apparently artless was something that both Mary Kingsley and Rose Macaulay developed with considerable skill, or artfulness, both in terms of how they presented themselves as travellers, and also how they wrote about their travels. They became skilled in what I would call the art of rambling.

In *Travels in West Africa* Kingsley is forever taking the reader off on a digression, for which she humbly apologises; she quotes from diary entries (or what she tells us are diary entries) and apologises for those, too: “I must pause here,” goes one example,

to explain my reasons for giving extracts from my diary, being informed on excellent authority that publishing a diary is a form of literary crime (...). Many pages in my journals that I will spare you display this crime to perfection. For example: ‘Awful turn up with crocodile about ten – Paraffin good for over-oiled boots – Evil spirits crawl on ground, hence high lin-

tel – Odeaka cheese is made thus (...)’ Then comes half a yard on Odeaka cheese-making (Kingsley 1897, 100).

Scatty, disorganized, humble, apologetic: Kingsley herself mocks and exploits these hallmarks of a feminine sensibility.

Travels in West Africa was hugely popular, as indeed were the public talks Mary Kingsley gave, feeding as they did into an appetite in England for exotic tales from distant parts of the Empire. Behind the disguise of a feminine structurelessness and amateurishness, behind the disguise of rambling traveller and rambling writer, she became an authority on West Africa. For Mary Kingsley travel abroad brought not only the life she had dreamed of and yearned for but also the opportunity to write and to be published. In a world where power lay firmly with the patriarchy, Mary Kingsley cunningly and obliquely assumed a position of authority while artfully denying she was doing so.

In *The Towers of Trebizond* Rose Macaulay breathlessly piles phrase on top of phrase with ‘and’ and ‘and’ and ‘and’, just as Mary Kingsley did in her letter to the colonial official. Here is Laurie describing her return to the Black Sea with her Turkish friend Halide, after Aunt Dot and Father Chantry-Pigg have disappeared over the border into Russia:

It was melancholy to turn our backs on the mountain lake, and on the mountains and lakes beyond it, and on all the Armenian places we had hoped to see, such as Kars and Ani and Ararat (...) and the splendours and islands and fishing and Armenian churches of Lake Van (Macaulay 1956, 127).

“I adopted for Laurie,” Macaulay wrote to a friend, “a rather goofy, rambling prose style” (1962, 232). In fact the goofy, rambling prose style was one that she would adopt for herself in her travel-writing, an artlessness that has often been associated with women’s writing, the apparent artlessness or goofiness of diary entries and letters to friends, for example. Is this a way of slipping beneath the radar? Of thinking, and writing, outside of the – often hostile – male gaze?

Rose Macaulay went to Spain and Portugal when she was in her sixties. Beneath the rambling chatty prose of the books she wrote about her Iberian travels – *Fabled Shore* (1949) and the two volumes of *They Went to Portugal* (1946) – lies a bedrock of research and scholarship that shows her to be as much an intellectual authority as was the father she had so looked up to.

My other three subjects, Ursula Le Guin, Naomi Mitchison and Octavia Butler, were practitioners of a different kind of travelling and travel-writing. Travel as a means of escape for women, and as a way to reinvent the female self in worlds where femaleness carries different meanings, has always been a central trope of feminist science fiction. All science fiction asks the question: what if? Some of the questions that feminist science fiction asks are: what if biological sex was fluid rather than polarised? What kind of society would develop? What kinds of individuals would live in that society?

I came across these questions for the first time when in the early 1970s I read Ursula Le Guin's *The Left Hand of Darkness* (1969), with its central question: what if people were hermaphrodites, sometimes male, sometimes female, otherwise sexless? In *The Left Hand of Darkness* an envoy from earth, a man called Genly Ai, is sent to the planet of Gethen. He arrives holding firmly to the belief that the binary gender system that prevails on planet earth is the universal norm, and so he is deeply unsettled by the people he meets on Gethen, the men – apparent men – who are unnervingly feminine – and the women – the apparent women – who seem to the envoy to be inappropriately masculine. He is deeply unsettled to hear that the king is pregnant. But by the time he leaves the planet it is his own rigid, narrow masculinity that is in doubt. From being a stranger in a strange land, he becomes a stranger on the old, familiar planet of earth, looking at the binaries of gender and sexuality with a fresh eye. He has adopted the perspective of the Gethenians.

Le Guin's novel opened my eyes to so many questions, about the position of women within our culture, about sexuality, about the power of the patriarchy. I discovered that in science fiction we travel not just to escape from the limitations of the real, mundane world, but also to be

able to look back at it from a distance, from that other place, and to see it afresh.³ I went on to work in a feminist publishing house in London called The Women's Press, where, just a few years later, we launched a feminist science fiction list with an anthology of short stories called *Despatches from the Frontiers of the Female Mind* (1985).

During the 1980s we published around forty titles in the science fiction list, some of them new books, some of them reprints from the 1960s and 1970s, and some, for example *Herland* (1915) by Charlotte Perkins Gilman, from much earlier. Looking back now, I realise that many of the titles could pass as titles of travel books: not only *Despatches from the Frontiers* and *Herland*, but also Sally Miller Gearhart's *The Wanderground* (1978), Joan Slonczewski's *A Door into Ocean* (1986), *The Hidden Side of the Moon* (1987) by Joanna Russ (author of the classic *The Female Man* (1975), to which I referred earlier), Suzette Haden Elgin's *Native Tongue* (1984), Suzy McKee Charnas's *Walk to the End of the World* (1974).⁴

I also realise, looking back at what I was working on in the 1970s and 1980s, that my interest in women travellers and their writing is something that began for me way back then, with those spacefaring and time-travelling women.

I am now going to look at two of those science fiction/travel books that we published at The Women's Press: *Memoirs of a Spacewoman* by Naomi Mitchison and *Kindred* by Octavia Butler, and consider some points of connection I believe they have with the travel-writing of Mary Kingsley and Rose Macaulay.

Like Mary Kingsley, the Scottish writer Naomi Mitchison, who was born in 1897 – the year in which Kingsley's *Travels in West Africa* was pub-

³ The first piece of writing I ever had published was an article on Le Guin's *The Left Hand of Darkness* and *The Dispossessed*, in the British feminist magazine *Spare Rib* (LeFanu 1975, 40–2).

⁴ Travel – in spaceships and before that in hot air balloons – has always been a staple of mainstream SF; feminist SF focuses on what it means to be a woman traveller. For another example of crossover in SF/travel titles, see the collection of essays on women and science fiction edited by Lucie Armitt: *Where No Man Has Gone Before* (1991).

lished – grew up with strong male role-models. Both her father and her elder brother (John Scott Haldane and J.B.S. Haldane) were well-known scientists. Although she was allowed to attend a boys' preparatory school up to the age of twelve, she then fell foul, as Mary Kingsley had done, of Arthur's Education Fund. She became home-taught and self-taught. Her first publication was a scientific paper on the genetics of mice, co-authored with her brother when she was only eighteen. During the course of her long life – she died in 1999, at the age of a hundred and one – she published ninety books or so, in all genres and on a wide range of subjects.

Naomi Mitchison also travelled widely, and built up a special relationship with the Bakgatla people of Botswana in southern Africa, who honoured her by making her a *Mmarona*, an honorary tribal mother. In Mitchison we meet yet another artful female Rambler. In her eighties she published a memoir of her travels under the title *Mucking Around* (1981); first cousin, surely, to Mary Kingsley's 'puddling about'.

The role of women scientists, and the question of whether women scientists approach their work differently from the way that men do, and if so in what way, interested Naomi Mitchison. She explored these questions in a number of her novels, and nowhere more directly than in her first science fiction novel, *Memoirs of a Spacewoman* (1962), which was written in the early 1960s and republished by us at The Women's Press twenty years later. *Memoirs* could stand as an example *par excellence* of science fiction as travel writing. Just as Mitchison gave the subtitle *Five Continents over 50 Years* to her travel book *Mucking Around*, so she could have given to her science fiction novel *Memoirs of a Spacewoman* the subtitle *Five Planets over 50 Light Years*. The spacewoman memoirist, Mary, is a linguist and an expert in communicating with strange and often unnerving alien life forms. Human forays to other worlds are underpinned by a strict code of non-interference, but emotional and erotic entanglements cannot always be avoided. And if Mary and her female colleagues seem better at communicating with other cultures and other life forms than are the male scientists, so perhaps their empathy for others – and is this a female trait? is a question that Mary asks herself – undermines or weakens their scientific detachment.

Martians use their sexual organs not just for sex but also for non-sexual communication. Thus, after a near fatal crash on one of their trips, when one of Mary's Martian counterparts communicates closely with her to help her recover from her injuries, Mary becomes pregnant. She gives birth to a half-Martian, half-human daughter.

Hybridity – sexual, racial, or between species – interests many feminist science fiction writers: it is as if their travels through space and time inspire them to challenge not just the old familiar binaries of male and female, but also the binaries of human and other, or alien. Mary the spacewoman's relationship with Vly the Martian is just one of a number of her experiments in sexuality and indeed in motherhood that she recounts in her memoirs. Not all of these experiments are with aliens. Sex with humans brings its own problems, not least because of the time distortions experienced by space travellers. You start a relationship on planet earth with someone your own age and when you return from your next tour you may find yourself only a few months older than when you left, but he is now old enough to be your grandfather.

While her children are babies the spacewoman spends time on earth growing old at a normal rate. But the pull of elsewhere is strong. Soon she climbs aboard her spaceship again to escape the remorseless march of earthbound chronology, and also to have adventures and to enjoy – as does the envoy from earth in Le Guin's *The Left Hand of Darkness* – the liberating effects of travelling amongst other cultures, amongst other species.

The distortions, and paradoxes, thrown up by time travel are central to Octavia Butler's 1979 novel *Kindred*. Butler was born on the west coast of America in 1947, into a society that she saw at an early age as profoundly racially divided. As a small child she would accompany her mother to the houses where she worked as a housemaid: the quiet and observant girl noticed that white people employed black servants, and that those black servants always came and went by the back door. She found her wider world, just as Mary Kingsley and Rose Macaulay had done, through books; but where Kingsley and Macaulay, as middle-class English girls, came to reading through books belonging to their fathers,

Butler, poor and black, found her reading in public libraries. She knew early on that she wanted and needed to write. Unlike other aspirational black girls of her generation who saw training as a teacher or a nurse as a path to autonomy, Butler bravely chose to work at casual labouring jobs that would give her the freedom to carry on thinking, imagining and writing.

Octavia Butler found her way on to writing courses where she met and was encouraged by some of the older, male, science fiction writers (Harlan Ellison and Samuel R Delany in particular) and she went on to win a number of literary prizes. She became best-known for her two series of novels, the *Patternmaster* series and the *Xenogenesis* trilogy. The latter grew from her award-winning 1984 story *Bloodchild*, her “pregnant man story” (Butler 1995, 30).⁵ Themes of cross-over, of inter-breeding, of hybridity, recur in Butler’s fiction. She saw her own career as a writer in terms of hybridity, or what is more commonly called intersectionality, claiming she could always count on three loyal audiences: black readers, science fiction fans, and feminists (Kilgore and Samantrai 2010).

The narrative form of *Kindred* is very different from that of Mary Kingsley’s and Rose Macaulay’s travellers’ tales, and also from that of Mitchison’s *Memoirs of a Spacewoman*. There is no rambling in it, either artless or artful. The story of *Kindred* is shaped by necessity, rather than by the chance encounters that appear to shape Mitchison’s *Memoirs of a Spacewoman*. *Kindred*’s protagonist Dana is a time-traveller rather than a space-traveller. Although Dana has no control over when she travels back through time, she travels with an explicit purpose. Butler constructs the novel around an intriguingly paradoxical premise, one that has been explored over the years by a number of science fiction writers. If her protagonist does not return to the past and ensure that certain events do or do not occur, then she herself will never be born. Dana travels back through time because she has to. Therein lies the necessity. It becomes a question of survival, of very existence.

⁵ Butler does not say so, but I take this to be a nod to Le Guin’s pregnant king in *The Left Hand of Darkness*.

Dana travels back to the days of slavery in the Deep South of America in order to save, over and over again, the life of her great-grandfather, and thus ensure her own birth three generations later. She is the descendant, she discovers, of a black slave and a white slave-owner. This latter is the man whose life she must save in order to come into existence herself. Time travellers, like physical travellers, enter and leave a place, and like physical travellers, they often return, again and again. Like physical travellers, too, they leave traces of themselves. They change the places and the people they encounter, and they themselves are changed.

Dana's journeys become for her, and for us the readers of the novel, an investigation into what African Americans had to do in order to survive slavery, and an investigation into the legacy of slavery. The travel undertaken in this novel offers no escape for its heroine, Dana, but it does offer her the opportunity to meditate on racial politics, then and now, and to challenge the status quo by raising questions about power and powerlessness, and about oppression and the possibilities of resistance. "I began writing about power," Octavia Butler once explained, referring to her whole *oeuvre* and not just this one novel, "because I had so little" (Goodreads n.d.).⁶

To conclude, I would like to cast a line – a rope-bridge perhaps – from Octavia Butler back to Mary Kingsley. "I had so little power," (Goodreads n.d.) said Butler, and the same was true of Mary Kingsley when she was a girl. Yet both of them became widely-read writers, writers who exercised a considerable power. What they also had in common in their girlhoods, besides a feeling of powerlessness, was a hungry curiosity and a rich imagination; they may have travelled in different modes and to different places, but for both of them the imaginative worlds of their childhoods inspired them to engage with the world outside, an engagement that was not just personal but was also profoundly political. I salute the courage of all five of these travelling women – Kingsley, Macaulay, Le Guin, Mitchison, Butler – and thank them for the despatches that they send back to us earthlings from the frontiers, wherever those frontiers may be.

⁶Widely quoted, rarely referenced.

References

- Armitt L., ed., 1991, *Where no man has gone before*, London: Routledge.
- Babington Smith C., ed., 1962, *Last letters to a friend from Rose Macaulay, 1952–1958*, London: Collins.
- Babington Smith C., 1972, *Rose Macaulay*, London: Collins.
- Ballantyne, R.M., 1858, *The coral island*, London: T. Nelson & Sons.
- Burton, R., 1876, *Two trips to gorilla land*, London: Sampson & Low.
- Butler O., 1979, *Kindred*, New York: Doubleday.
- Butler O., 1995, *Bloodchild and other stories*, New York: Four Walls Eight Windows.
- Charnas S.M., 1974, *Walk to the end of the world*, New York: Ballantine.
- Elgin S.H., 1984, *Native tongue*, New York: Daw.
- Forster E.M., 1905, *Where angels fear to tread*, Edinburgh: William Blackwood & Sons.
- Forster E.M., 1908, *A room with a view*, London: Edward Arnold.
- Gearhart S.M., 1978, *The wanderground*, London: Persephone.
- Gilman C.P., 1915, *Herland*, London: The Women's Press.
- Goodreads, n.d., *Octavia Butler quotes*, <https://www.goodreads.com/quotes/8703112-i-began-writing-about-power-because-i-had-so-little> [accessed on: 24 August 2020].
- Green J., LeFanu S., eds., 1985, *Despatches from the frontiers of the female mind*, London: The Women's Press.
- Kilgore D.W.D., Samantrai R., 2010, *A memorial to Octavia E. Butler*, "Science Fiction Studies", no 37/3, 353–361.
- Kingsley M., 1897, *Travels in West Africa*, London: Macmillan.
- Kingsley M., 1899, Letter to Matthew Nathan, 12 March 1899, Bodleian Library, Ms Nathan.
- Le Guin U.K., 1969, *The left hand of darkness*, New York: McDonald.
- Macaulay R., 1907, *The furnace*, London: John Murray.
- Macaulay R., 1912, *The lee shore*, London: Hodder & Stoughton.
- Macaulay R., 1946, *They went to Portugal*, London: Jonathan Cape.
- Macaulay R., 1949, *Fabled shore*, London: Hamish Hamilton.
- Macaulay R., 1956, *The Towers of Trebizond*, New York: Collins.
- Macaulay R., 1962, Letter to Hamilton Johnson, in: Babington Smith C., ed., *Last letters to a friend from Rose Macaulay, 1952–1958*, London: Collins.

- Mitchison N., 1962, *Memoirs of a spacewoman*, London: Gollancz.
- Mitchison N., 1981, *Mucking around: Five continents over 50 years*, Littlehampton: Littlehampton Book Services.
- Powell A., 1972, *The pleasures of knowing Rose Macaulay*, in: Babington Smith C., *Rose Macaulay: A Biography*, London: Collins.
- Russ J., 1975, *The female man*, New York: Bantam.
- Russ J., 1987, *The hidden side of the moon*, New York: St Martin's.
- Slonczewski J., 1986, *A door into ocean*, Westminster, Maryland, USA: Arbor House.
- Woolf V., 1938, *Three Guineas*, London: Hogarth Press.
- Woolf V., 1980, Letter to Hope Mirrlees, in: Nicolson N., Trautmann J., eds., *The letters of Virginia Woolf, Vol. 6, 1934–1941*, London: Hogarth Press.
- Wyss J., 2021, *The Swiss Family Robinson*, Portland: Mint Editions.

SARAH LEFANU – PhD, independent scholar and writer, Bristol, Great Britain.

Sarah LeFanu is a British writer and biographer, whose books include *Despatches from the Frontiers of the Female Mind* (1986), *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction* (1988), *Rose Macaulay: A Biography* (2003) and its companion volume, *Dreaming of Rose: A Biographer's Journal* (2013) and *S is for Samora: A Lexical Biography of Samora Machel and the Mozambican Dream* (2012). Her latest work – *Something of Themselves: Kipling, Kingsley, Conan Doyle and the Anglo-Boer War* was published in 2020 by Hurst Publishers. Throughout the 1980s Sarah was an editor at The Women's Press, and was responsible for their ground-breaking feminist science fiction list. For many years she was a part-time tutor in the University of Bristol's Department for Continuing Education, and for the last five years has been a part-time tutor in the English Department, teaching English Literature and Community Engagement.

Brytyjska pisarka i biografka, autorka m.in.: *Despatches from the Frontiers of the Female Mind* (1986), *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction* (1988), *Rose Macaulay: A Biography* (2003) i drugiej części biografii Macaulay, *Dreaming of Rose: A Biographer's Journal* (2013) oraz *S is for Samora: A Lexical Biography of Samora Machel and the Mozambican Dream* (2012). Jej najnowsze dzieło pt. *Something of Themselves: Kipling, Kingsley, Conan Doyle and the Anglo-Boer War* zostało wydane w 2020 przez Hurst Publishers. W latach 80. XX w. LeFanu

była redaktorką w The Women's Press, gdzie opracowała przełomową listę feministycznych pozycji science fiction. Przez wiele lat wykładała literaturę brytyjską i wiedzę o społeczeństwie na Uniwersytecie Brytyjskim.

E-mail: sarah.lefanu@gmail.com



Gillian Beattie-Smith

<https://orcid.org/0000-0001-5909-1400>

The Open University
Milton Keynes, Great Britain

Dorothy Wordsworth's Journals of Scotland: The Creation of the Romantic Author

Dzienniki szkockie Dorothy Wordsworth:
kreatcja autorki romantycznej

Abstract: The increase in popularity of the Home Tour in the 19th century and the publication of many journals, diaries, and guides of tours of Scotland by, such as, Samuel Johnson and James Boswell, led to the perception of Scotland as a literary tour destination. The tour of Scotland invariably resulted in a journal in which identities such as writer, traveller, observer, were created. The text became a location for the pursuit of a sense of place and identity. For women in particular, the text offered opportunities to be accepted as a writer and commentator. Dorothy Wordsworth made two journeys to Scotland: the first, in 1803, with William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, and the second, in 1822 with Joanna Hutchinson, the sister of Mary, her brother's wife. This paper considers Dorothy's identity constructed in those Scottish journals. Discussions of Dorothy Wordsworth have tended to consider her identity through familial relationship, and those of her writing by what is lacking in her work. Indeed, her work and her writing are frequently subsumed into the plural of 'the Wordsworths'. This paper considers the creation of individual self in her work, and discusses the social and spatial construction of identity in Dorothy's discourse in her journals about Scotland.

Keywords: Dorothy Wordsworth, women's travel writing, walking, identity, Scotland

Abstrakt: Wzrost popularności „Home Tour” w XIX w. i publikacje wielu dzienników, wspomnień czy przewodników turystycznych po Szkocji (np. autorstwa Samuela Johnsona i Jamesa Boswella) sprawiły, że Szkocja zaczęła być uznawana za ciekawy cel podróży literackich. Wojaże po Szkocji coraz częściej owocowały dziennikami z drogi, w których kształtowała się tożsamość pisarza, podróżnika, obserwatora czy świadka. Tekst stawał się przestrzenią dla poszukiwań sensu, miejsca i tożsamości, a dla kobiet-podróżników dodatkowo stanowił okazję, by stać się uznaną pisarką i komentatorką. Dorothy Wordsworth odbyła dwie podróże do Szkocji: pierwszą w roku 1803 z Williamem Wordsworthem i Samulem Taylorem Coleridge’em oraz drugą w 1822 r. z Joanną Hutchinson, siostrą Mary i żoną jej brata. W niniejszym tekście dokonano analizy konstrukcji tożsamości Dorothy Wordsworth zawartej w dziennikach z obu podróży. Rozważania na temat Dorothy Wordsworth najczęściej skupiają się na badaniu tożsamości autorki przez pryzmat jej relacji rodzinnych, a w krytycznych ocenach twórczości pisarki kładzie się nacisk na pewne niedostatki widoczne w jej pracach. Zazwyczaj pisarstwo i teksty Dorothy są odczytywane równoległe z twórczością jej brata, jako „dzieła Wordsworthów”; w niniejszy szkicu „rozdzielono” twórczość obojga rodzeństwa i ukazano kreację indywidualnej tożsamości Dorothy Wordsworth w kontekście społecznej i przestrzennej architektury tożsamości zaprezentowanej w jej szkockich dziennikach.

Słowa kluczowe: Dorothy Wordsworth, podróżopisarstwo kobiece, wędrówka, tożsamość, Szkocja

Dorothy Wordsworth was a Romantic author whose work was published. However, discussions of Dorothy Wordsworth have tended to consider the author, her work, and her life as relational to, and for the purpose of discussing, the work and life of her brother, the Romantic poet, William Wordsworth. Dorothy is frequently identified as ‘sister’, or her life, and her writing are subsumed into the plural of ‘the Wordsworths’, and those relational identities of the familial, and of gender, and the lower status of women’s writing, have raised to uncertainties about her autonomous identity as an author. This article considers Dorothy Wordsworth’s writing about Scotland, and considers the two texts written as reflections on her travels. She travelled to Scotland in 1803 with William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, and wrote the first of her work to be published, *Recollections of a Tour of Scotland, 1803*. She returned to Scotland in 1822, travelling with her sister-in-law, Joanna Hutchinson, and wrote *Journal of My Second Tour of Scotland* (1822).

Dorothy wrote poetry, but the greater part of her work and the most significant is her journals, of which nine are published. Her journals were both a concretisation of her thoughts – that conversation with self which relates us to our environments – and a continuing conversation with William, and with her close circle of friends, the readers of her journals and the audience for whom she wrote. My focus in this article is on the features in her writing which identify and locate her a Romantic author, with “imagination for the view of poetry, nature for the view of the world, and symbol and myth for poetic style” (Wellek 1963, 326). But my attention is also on her identity as a woman writer, and with a locus relational to her brother. Her identity was created to retain her propriety in the cultural and social norms of the period.

Until her 1803 tour of Scotland, Dorothy had not considered herself to be an author, that is a writer with a public readership and a public place, but, in 1822, Samuel Rogers enquired about publishing *Recollections*. Dorothy was said to be “favourably disposed to profit by them,” if “an adequate sum could be procured” (Clayden 1889, 343–344). She was, she said, “flattered by [Roger] thinking so well of [her] Journal,” but she

“fear[ed] (...) that a work of such slight pretensions will be wholly overlooked in this writing and publishing (especially *tour*-writing and *tour* publishing) age” (Clayden 1889, 347). The first appearance of *Recollections* was in 1851 as *Tour in Scotland*, published by her nephew, Christopher Wordsworth, in *Memoirs of William Wordsworth* (1851, 207–257). In 1875, John Campbell Shairp edited *Recollections*, publishing it with Dorothy identified as the author. Shairp argued that Dorothy’s text was not meant for ‘the general reader’ but for “a small family circle gathered round the winter fire” (1981, xxxiv), and this was indeed the case. Dorothy knew her readers, and such an intimate relationship meant Dorothy had no need to explain herself in her writing. Her everyday domestic life and her character were known and understood, but that also meant the performance of identity as author, a person of singular authority, was not appropriate, and she retained her relational identity.

Dorothy’s aims were to remain the proper, domestic self her audience knew, but to draw on the imagination of the reader in her writing by showing them what she saw, without giving opinion. For example, she commands her reader to ‘conceive’:

Conceive what a busy house it was – all our wet clothes to be dried, dinner prepared and set out for us four strangers, and a second cooking for the family; add to this, two rough ‘callans,’ as they called them, boys about eight years old, were playing beside us; the poor baby was fretful all the while; the old woman sang doleful Erse songs, rocking it in its cradle the more violently the more it cried; then there were a dozen cookings of porridge, and it could never be fed without the assistance of all three (Wordsworth 1941, 1: 282).

She urges her readers to ‘conceive’, not simply to imagine the scene. She requires her readers to use their imaginations and to conceive the atmosphere. She urges them to conceive the lives of the people, which she enables by the use of detail. She lists. She points her readers to the objects and people. Her use of detail has the effect of turning the reader’s gaze away from herself. By redirecting them towards the detail, to the

objects and, to what has been described by her editors as ‘trivialities’, she deflects attention from herself as subject (Boswell 1791). This ensures her performance of place, and her retention of her female modesty. She is not the subject.

Susan Wolfson argues that “across the nineteenth century the mode of minute particulars would be identified more closely with domestic female chronicling” (2010, 196–7). M.A. Stodart has also suggested that women’s “mental faculties” consist in “closeness of observation and the power of entering into minute details” (1842, 21). The arguments which support women’s writing as a genre are not ones I support. However, women’s writing may be discussed as a critical category, as there are features of identity performance in women’s writing of the nineteenth century which are drawn upon to create and to establish a performance of the ‘proper lady’, that is, a performance of gender appropriate to the social and cultural norms of the period. There are many examples of the performance of appropriacy in Dorothy’s work. One technique which achieves this is Dorothy’s use of hyperbole. She lists and hyperbolises details. She names the objects around her and, by doing so, takes the readers’ gaze and attention to a distant focus, which diverts attention away from herself as subject and towards the scene and the people around her. Susan Levin has argued that Dorothy “often appears a mere catalogue of irrelevant detail, a person strangely fixated on the minutiae around her” (2009, 5). Levin wonders whether such fixation “may indicate a fear of being absorbed and thus annihilated” (2009, 5). The detail, I would argue, is a means of reassuring herself that she has place. Dorothy places and surrounds herself in the familiar and in locations of pleasure – in nature, in the domestic, with local people – and identifies the minutiae of place as a cumulative of tenure of that location. The detail, the lists, the descriptions are collections of objects and images which represent her place in her world. Their accumulation in lists and detail strengthen her security of place.

However, a focus on minutiae of life serves also to distance the self from its greater realities, and from existential questions. One example of this evasion can be found in the *Journal* of 1822. Dorothy and Joan-

na shelter from the rain in a house where, Joanna tells her, “There is a corpse within” (Wordsworth 1941, 2: 366). Dorothy’s gaze takes in all she sees.

A cheerful fire was in the centre of the small black apartment, and at one end lay the body of a child covered with a clean linen cloth. The mother of the child (the mistress’s sister) seated at the head of the bier. The house was very small, yet *another* woman, nursing *her* child, was of the family, and there were at least *four* belonging to the mistress herself. Cakes were baking on a girdle – a little bare-footed girl came and cowered over the smoke and flame; and the sorrowing mother, seeing no one else at liberty, suspends her last duties to the dead to turn the cakes, and goes back to her place (Wordsworth 1941, 2: 366).

Dorothy’s focus is on the detail of the woman’s domestic duty: the woman’s duty to her dead child, and “to turn the cakes.” Dorothy appears not to acknowledge the realism and seems to show little respect for the circumstances. Although she recalls being “seated by this humble fire-side, musing on poverty and peace, on death and the grave,” she deflects from life and returns to the minutiae of detail and duty and gender relational place and roles. She records, “I begged some of her warm bread and would fain have kept my seat; but the smoke was not to be endured (...) I asked for a spoon, and (...) as if to give her spoons an extra cleaning, brought me two” (Wordsworth 1941, 2: 366).

Dorothy’s focus gives her dominion over the domestic space, and interiors, but it also offers her personal distance, and she is able to retain her own privacy within her writing. She does not expose her own interiority and, although she shows her reader what might be seen, what might be felt, and what might be heard, she does not explain her feelings or provide detailed analysis or explanation of how those feelings have been reached. She states what she sees, not how she is affected. That is deflected. The sensitivities are left for Dorothy’s audience to take up in the reading of her descriptions, by means of their understanding of Dorothy’s character and her emotional engagement with her environments.

It is not necessary for Dorothy to explain her personal point of view. She illustrates the scene for the reader to ‘conceive’.

Another effect created by the focus on the detail is for Dorothy to be sutured to a subject position, and this enables her to show what she sees, yet not to give opinion. The evasion and avoidance of opinion further creates a performance of the ‘proper lady’, gender hierarchically relational to her brother and to her readers. By suturing herself to subject positions, she draws no conclusions to her observations, and leaves her readers to ‘conceive’ and to reach their own conclusions. She does not tell them what her conclusions are, or describe her emotional engagement, but because of the intimate relationship with her known readers, there is an understanding that they will share her perspective. Such “fragmentary form of the genre” (Zimmerman 1999, 136) of journal writing, enables a structure in her writing which does not require conclusions. Dorothy’s choice of genre enables a deflection from conclusions of the singular self, an authoritative self – the author.

Poovey has argued that

writing for publication (...) cultivates and calls attention to the woman as subject, as indicator of action, as person deserving notice for her own sake (...) to write is to assume the initiative of creator, to imitate the Creator; and as Sandra Gilbert and Susan Gubar have pointed out, it is ‘to usurp the male instrument of power, the phallus that the pen may symbolize’ (1984, 35–36).

Dorothy’s journals do not feature her as an active subject.

However, Dorothy’s ability to paint pictures of scenes, and her poetic technique of foregrounding aesthetic perspective is exceptional, and there are many examples of this in *Recollections* and the *Second Tour*. The poetic nature of her work was taken up by Hyman Eigerman, who produced an edition of what he entitled *The Poetry of Dorothy Wordsworth*. He produced 84 poems of free verse from her prose by structuring it into poetic form. Eigerman argues that he has tried to fulfil the executorship of Dorothy who, in her own words, “tried to write verse – alas!” (Wordsworth 1940, ii). He claims that he did this by “lifting

out of the content those passages of her journals which have seemed to [him] to rise into poetry (...) only marshalling them within the free-verse form which was unknown to their author” (Wordsworth 1940, ii). Poem number 64 in Eigerman’s reworking is taken from *Recollections*, and is an example which illustrates Dorothy’s skill to engage observations with sensibilities. It also highlights her use of aphorism to express the truth of her own subjectivity:

The beauties of a brook or river
Must be sought,
And that pleasure is
In going in search of them.
Those of a lake
Or of the sea
Come to you of themselves
Wordsworth 1924, 207¹

Eigerman’s technique of line creation foregrounds the poetic language in Dorothy’s work by defamiliarisation of the journal form, and emphasises the poetic in her writing. The expression of truth through aphorism in this second ‘poem’ demonstrates Dorothy’s analytical depth of understanding of engagement with nature and a Romantic subjectivity.

Dorothy does not construct an authorial or authoritative identity for herself; however, there is an identity Dorothy creates throughout her writing about Scotland which, like all human identity, is relational to the people in her life and to her surroundings, and which shows she is very much aware of the social and cultural location she retains (Homans 1980, 41–103). She is aware of how her gender and her social location create her

¹The full image is: “I thought that for close confinement I should prefer the banks of a lake or the sea-side. The greatest charm of a brook or river is in the liberty to pursue it through its windings; you can then take it in whatever mood you like; silent or noisy, sportive or quiet. The beauties of a brook or river must be sought, and the pleasure is in going in search of them; those of a lake or of the sea come to you of themselves”.

subjectivity, but she does not reject it. Susan Levin argues that Dorothy's "writing exists as a positive articulation of a negative situation" (2009, 5). There is an inner Romantic eye which is rational, but which also perceives the soul of nature, and there is a writer's craft, which can provide the lightest image for the reader to share her engagement and the passions she experienced and to 'conceive' as Dorothy directs (Brownstein 1973, 48).

Dorothy's journals were written, as she claims, for her brother as her main reader. Dorothy's personal emotions are expressed in her correspondence and not in her journals. In her journals, she asks her readers to 'conceive' the feelings she suggests: she does not prescribe them. In her correspondence, she explains her feelings; in her journals, those explanations are not there. There is a difference between the self performed in the Scottish journals and the self performed in her personal correspondence. The person in her journals is the one writing about her encounters with nature, and is the one writing for her brother as part of their continuing discourse. The person in her personal correspondence refers to friends, family, and the people around her, and is the one writing about and for other relationships. It has been observed by critics that Dorothy's journals frequently demonstrated a lack of sympathy for others (Ketcham 1978, 3–16; de Selincourt 1933). In *Recollections*, her lack of expression of personal emotion is evident. One example of this can be seen in her correspondence with Lady Beaumont about her brother John's death and Dorothy's management of writing *Recollections*. *Recollections of a Tour Made in Scotland* was written in three parts. The first part of the journal was written before the end of 1803, the second was resumed in February 1804, and she began the third part of the journal in April 1805, and finished, as she records, on 31 May, 1805. In a letter of 11 June 1805 to Lady Beaumont, Dorothy writes:

I have been engaged in finishing a copy of a journal of our tour in Scotland – this was at the first beginning a very painful office. I had written it for the sake of Friends who could not be with us at the time, and my brother John had been always in my thoughts, for we wished him to know everything that befell us. The task of re-copying this journal, which at first when it was

proposed to me after his death, I thought I could never do, I performed at last, and found it a tranquillizing employment (de Selincourt 1933, 193).

Dorothy's brother, Captain John Wordsworth, to whom she refers in the letter, was drowned in his ship, the *Abergavenny*, on 5th February 1805. His loss not only affected her emotions as someone deeply connected to family, but it must also have had an effect on her sense of audience for her *Recollections*, as John had been in her mind as one of her readers. In the closing pages of *Recollections*, Dorothy records a conversation with the landlady of the inn at Jedburgh, who was from Cumberland (Wordsworth 1941, 1: 268). She records "they knew Captain and Mrs Wordsworth, who had frequently been at Jedburgh, Mrs Wordsworth's sister having married a gentleman of that neighbourhood. They spoke of them with great pleasure" (Wordsworth 1941, 1: 268). This section of the *Recollections* was written only weeks after John's death, and yet her recollection shows no indication of emotion or of loss. Only his presence as someone remembered is recorded.

Dorothy's personal feelings are expressed in her correspondence, but they are not in her *Recollections*. She alludes to feelings which are her inner solitude, however. In *Recollections*, she makes the position clear, and she explains that as she, Coleridge, and William Wordsworth walked the moors to Crawfordjohn, they were "each of us alone" (Wordsworth 1941, 1: 214). Each finds their own peace of mind in the solitary landscape, but yet in the company of each other, and further, she expands, "we had always one feeling" (Wordsworth 1941, 1: 214). This expression of an inner self which experiences and which is at one with surroundings is essentially Romantic. It is the inner eye, or 'I' which perceives, and the emotions remain internal. Dorothy reflects that she, Coleridge, and William each shared the same thoughts and responses to what they encountered. But later, she writes, "I can impart little of what we felt" (Wordsworth 1941, 1: 98). As Susan Wolfson argues, the 'I' in Dorothy's work "represents a plural" (2010, 196–7). It is the 'we' of Dorothy and William, but also the 'we' of community and her circle of readers. Dorothy's writing is not an exploration of personal self in which she attempts

to address the exigencies of her life. The self of Dorothy is in the relational being in dialogue, but more especially the dialogue relational to William and Coleridge. Moreover, there is an inner self, who is not explained and who does not require to explain herself to those she knows will read her journal but whose own understanding of her engagement with nature is secure.

Anne Mellor argues that “masculine Romanticism has traditionally been identified with the assertion of a self that is unified, unique, enduring, capable of initiating activity, and above all aware of itself as a self” (1993, 145). In contrast, the female Romantic struggles to overcome ideologies, such as those of Rousseau, which defined the place of women (Rousseau 1963, 328).² The domestic location of women, outside of the public domain, suggested their gaze and their experience, and therefore the subjectivity in their writing, should be domestic. Mellor argues that Dorothy conforms to that norm and that she “systematically *domesticates* the sublime” by naming places she visited frequently in the Lakes (1993, 164). But in *Recollections* and *Second Tour*, she turns the gaze away from her self and towards all the detail, the objects which she names, and, to what has been described as ‘trivialities’ that her eye can see in order to deflect attention from herself as subject (Boswell 1791). The hyperbole of the detail and naming of the objects takes the reader’s gaze and attention, not always to a clear focus, but always away from Dorothy as subject.

However, Mellor’s arguments, like those of many critics of Dorothy Wordsworth, are based on the author’s correspondence and her journals of home, the *Alfoxden* and *Grasmere Journals*. My study of her relational self is drawn from *Recollections* and her *Journal of My Second Tour in Scotland*, when Dorothy was not at home and when she

² Rousseau argued that “a woman’s education must (...) be planned in relation to man. To be pleasing in his sight, to win his respect and love, to train him in childhood, to attend him in manhood, to counsel and console, to make his life pleasant and happy, these are the duties of woman for all time, and this is what she should be taught while she is young” (1963, 328).

was not her every day domestic self. The self in Scottish texts is not dependent on the virtuous self of domestic duty, those daily and seasonal labours of the female georgic in the home. In the Scottish texts, Dorothy's self is relational to the women and the domestic settings she observes and on which her gaze is focused in order to perform a self which is culturally different, socially different, and domestically virtuous and distanced from the poor she encounters. Dorothy does not "domesticate the sublime" (Mellor 1993, 164) in the Scottish texts; rather she makes the domestic sublime. Dorothy's sublime is that which is terrifying and which is not beautiful. The extent of what she sees that is horrific compared with her own domestic experience also contributes to the sense of the sublime. Her description of the Inn at Tarbert is an example:

[I]t is a melancholy place buried in larch plantations. Looking about the spot, I detected (...) mathematical papers that had been thrown out of the window; and the servant, when I enquired, told me they had had six Cambridge gentleman in the summer. Probably the papers will remain till winter's rains and snows have decayed every scrap; for nothing is redded away belonging to the Inn at Tarbert. I entered this desolate house; for the doors wide open, though no one was there. Bedrooms on the ground floor, beds unmade, bare plastered walls, damp, dirt, dust. They sweep the stairs, parlours and passages at Tarbert with little hearth brush. After breakfast the Waiter blew the dust off the table with his breath (Wordsworth 1941, 2: 357).

Dorothy writes to create the domestic as sublime. Features of the Gothic illustrate desolation and decay, isolation and abandonment, strangers unseen, bleakness of climate. The Scottish domestic is, for Dorothy, frequently *unheimlich*. The domestic domain, which to Dorothy is familiar and feminine, becomes uncanny, strange, and disturbing through the differences she perceives, and which she urges her readers to 'conceive'. Her use of detail, listing, and hyperbole exaggerate the distancing she seeks to establish between herself in her identity as the 'proper lady' of

a well-maintained domestic location, and an interior domestic scene without order, despite the many staff:

The Father has been lamed, the Mother is a whisky drinker. Everything is disorder, and children ill-managed (...). Two or three black, big-faced servant maids trail, or slash about without caps, one barefoot, another too lazy, or too careless, to tie up *her* stockings – ceilings fallen down – windows that endanger the fingers, and only to be kept open by props – and what crowds in the kitchen! all in another's way (Wordsworth 1941, 2: 357).

The hyperbole extends her horror of the scene before her. The people are physically damaged; they are lame and damaged by their own choice of drinking whisky; the 'servants' are slaves; and the accumulation of her lists creates a scene in which the people lack the care of domestic duty, care of the people on whom it is their duty to wait, care for their own appearance, and care for their own safety (Williams 1994; Whyte 2006; Devine 2011, 40–64; Williams 2016).

The domestic in both *Recollections* and the *Second Tour* is rarely a scene of comfort, and there is little that Dorothy offers her readers as familiar. The domestic is *unheimlich* and sublime, a place of extreme difference and of horror. But the *unheimlich* nature of the domestic serves to distance Dorothy and to elevate Dorothy's own sense of self-worth, as she may cast judgement on the lack of work and familial duty of women she encounters in Scotland in order to objectify them and make herself the virtuous subject.

Dorothy's conception of self emerges from her perspective that writing was a duty in as much as she also believed it was her duty to manage the household. Cooking, cleaning, sewing, mending shirts, writing out William's poetry and maintaining her own journal all feature equally in Dorothy's life. However, Dorothy's two journals of her tours in Scotland present a different self from the one in the *Alfoxden* and *Grasmere Journals*, where Dorothy was at home and in her domain of duty and virtue. That she focuses on the duties and virtuous nature of the women she meets and observes is a relational performance of her identity in alterity

to the women encountered. Her hyperbole of the dirt and of what she perceives as laziness as well as lack of care and duty of the women whom she describes serves to reduce their worth and to increase Dorothy's self-worth in relation to them.

There can be no doubt about Dorothy's ability to describe nature and to capture the moment, and Dorothy herself can have no doubt, as it is inscribed by the authority she acknowledges, her brother. In *Recollections*, however, Dorothy frequently exclaims her inability to describe, to write, to convey the moment, but, I would argue, this is an establishment of an objectivity. It is an agency of distancing self. One of the techniques which serve to perform the proper is her deferment to William, and there is evidence to argue that the performance is a conscious one. For example, at the location they had taken to be Rob Roy's grave, Dorothy writes, "You will remember the description I have given of the spot. I have nothing here to add, except the following poem which it suggested to William" (Wordsworth 1941, 1: 373). Dorothy then copies out William's poem *Rob Roy*.

Dorothy defers to what she is presenting as William's ability, as a writer and a poet, to illuminate the scene. She deflects attention away from herself, by copying in William's poem; however, she ensures that she reminds her reader, addressed directly as 'you' and so brought into her perspective in a rhetorical device, that she has already described the scene, more than adequately, as she has "nothing to add" (Wordsworth 1941, 1: 373). However, by adding William's poem, she gives him the last word. As such, she conforms not only to social norms of the period, but she also defers to the man's authority as a writer, which in propriety she may not assume. She defers to his authoritative subject position, in which he is able to have the last word, and therefore to have judgement. Further, considering Locke's arguments that rhetoric is feminine because it "insinuate[s] the wrong ideas" (Locke 1975, 508), Dorothy offers no further opinion, and in a performance of feminine duty to William, as the head of her family, she demurs. William is given subject position, agency, and the writer nominal. And yet, William's work is dialogically incorporated

into Dorothy's writing. It is her agency which enables his words to be contained within hers. Although she copies – an occupation deemed proper for a woman of her time – she is the author of her own journal, and the inclusion of William is no more than what is appropriate for a performance of the female self.

Dorothy is reticent to be the subject of her *Recollections*. Through her use of the first person plural, not singular, she deflects herself as the writing subject away from the singular 'I' to the conversation and discourse her journals extend and to the shared subject position with William. The uncertainties of herself as an independent writer are expressed in that use of the first person plural. The genre of journal and prose writing also link to subject position. Poetry would determine her to be the Romantic subject in lyric poetry and would have meant assuming a literary identity (Homans 1980, 57). But Dorothy's refusal to take up the masculine Romantic subject in her writing exemplifies "the female response to the call of Romanticism" (Alexander 1989, 12). Dorothy's subject is plural throughout *Recollections*, and there is a consciousness of that plural self in the *Second Tour*, in which she has to explain that 'we' is either Dorothy and William or Dorothy and Joanna. In *Recollections*, there is no doubt that the first person plural is Dorothy and William, whose memories and places locate them together. They are the one subject. As Lucy Newlyn has discussed, the original voice in the writing of sister and brother is hardly decipherable. The intimate dialogue is reflected in both their work. They were "all in each other" (Newlyn 2013, iii).

It was William who encouraged Dorothy to write, but her position as a writer from William's perspective is not so certain. Her observations are valued, and she is encouraged to write those observations in her journals, but her work is part of a discourse relational to and dependent on her place in William's life and her identity as a member of his household. Dorothy's identity as a writer can never be fully asserted, while her location as a woman is socially and culturally hierarchically relational.

Dorothy's subject matter and domain are nature, the feminine subject appropriate to women's visual and verbal sketches, and her gaze

is internal and domestic. She remains within the proper confines. However, in domestic settings, Dorothy uses distancing to establish objectivity to perform her own propriety. Indeed, she takes propriety to the literal and turns her gaze on dirt, establishing herself as far removed from what she observes, and, in contrast, as clean and pure. She objectifies the other women as lacking propriety and herself as the proper lady. Thus, Dorothy becomes the subject of her text, unstated and unasserted, as would be proper. However, the distancing of other, and the comments which identify the failings in propriety, create a self who is knowledgeable, who is confidently able to make judgements in her own domain, and who is rational as a result of her ability to identify what is improper and what is expected of a woman in a domestic location – her proper place.

References

- Alexander M., 1989, *Women in Romanticism: Mary Wollstonecraft, Dorothy Wordsworth and Mary Shelley*, Savage: Barnes and Noble Books.
- Boswell J., 1791, *Life of Johnson*, abridged and edited, with an introduction by Grosvenor Osgood C, <http://www.gutenberg.org/files/1564/1564-h/1564-h.htm> [accessed on: 28 February 2019].
- Brownstein R.M., 1973, *The private life of Dorothy Wordsworth's journals*, "Modern Language Quarterly", no 34/1, 48–63.
- Clayden P.W., 1889, *Samuel Rogers and his contemporaries*, 2 vols., London: Smith, Elder and Co.
- de Selincourt E., 1933, *Dorothy Wordsworth: A biography*, Oxford: Clarendon Press.
- Devine T.M., 2011, *Did slavery make Scotia great?*, "Britain and the World", no 4/1, 40–64.
- Homans M., 1980, *Women writers and poetic identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson*, Princeton: Princeton University Press.
- Ketcham C.H., 1978, *Dorothy Wordsworth's journals, 1824–1835*, "The Wordsworth Circle", no 9/1, 3–16.
- Levin S., 2009, *Dorothy Wordsworth and Romanticism*, London: McFarland & Co.

- Locke J., 1975, *Essay Concerning Human Understanding*, Nidditch P., ed., Oxford: Clarendon.
- Mellor A.K., 1993, *Romanticism and gender*, New York and London: Routledge.
- Newlyn L., 2013, *Dorothy and William Wordsworth: "All in each other"*, Oxford: Oxford University Press.
- Poovey M., 1984, *The proper lady and the woman writer: Ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, Chicago: University of Chicago Press.
- Rousseau J.-J., 1963, *Emile*, Foxley B., trans., New York: Everyman.
- Shairp J.C., 1981, preface to *Recollections of a tour made in Scotland, AD 1803* by Dorothy Wordsworth, Shairp J.C., ed., Edinburgh: The Mercat Press.
- Stodart M.A., 1842, *Female writers: Thoughts on their proper sphere, and on their powers of usefulness*, London: R.B. Seeley and W. Burnside.
- Wellek R., 1963, *Concepts of criticism*, Nichols Jr. S.G., ed., New Haven: Yale University Press.
- Whyte I., 2006, *Scotland and the abolition of Black slavery, 1756–1838*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Williams E., 1994, *Capitalism and slavery*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Williams N., 2016, *The Scottish slavery map: Plotting out Scotland's past*, <https://www.commonspace.scot/articles/8980/scottish-slavery-map-plotting-out-scotlands-past> [accessed on: 29 August 2016].
- Wolfson S.J., 2010, *Romantic interactions: Social being and the turns of literary action*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Wordsworth C., ed., 1851, *Memoirs of William Wordsworth*, London: Moxon.
- Wordsworth D., 1941, *Journals of Dorothy Wordsworth*, de Selincourt E., ed., 2 vols., London: Macmillan.
- Wordsworth D., 1981, *Recollections of a tour made in Scotland, AD 1803*, Shairp J.C., ed., Edinburgh: The Mercat Press.
- Wordsworth D., 1924, *Recollections of a tour in Scotland, A.D. 1803*, in: Knight W., ed., *Journals of Dorothy Wordsworth*, London: Macmillan.
- Wordsworth D., 1940, *The poetry of Dorothy Wordsworth*, Eigerman H., ed., New York: Columbia University Press.
- Zimmerman S., 1999, *Romanticism, lyricism, and history*, New York: State University of New York Press.

GILLIAN BEATTIE-SMITH – PhD, The Open University, Milton Keynes, Great Britain.

Gillian Beattie-Smith lectures in English, in the School of Languages and Applied Linguistics, at The Open University, where she has taught for nine years. Her research focuses on women's creation of identity in their travel writing of the nineteenth century. She lives in the Scottish Borders.

Badaczka, literaturoznawczyni wykłada literaturę brytyjską w Szkole Języków Współczesnych i Językoznawstwa Stosowanego The Open University. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na kwestiach budowania tożsamości przez kobiety w XIX-wiecznym podróżopisarstwie. Beattie-Smith mieszka w rejonie Scottish Borders.

E-mail: g.l.beattie-smith@open.ac.uk



Julia Szofłysek

<https://orcid.org/0000-0001-7487-7807>

University of Silesia in Katowice
Katowice, Poland

Between ‘the me that leaves and the me that returns’: Gertrude Bell’s Persian Gateways and Walls

„Ja, która wyruszam a ja, która wracam”
– perskie pasaże Gertrude Bell

Abstract: *Persian Pictures*, Gertrude Bell’s first published collection, differs substantially from her later works; critics have accused it of sentimentality, lack of substance – a mere ‘folly’ incommensurable with Bell’s later writings. In the present article, I intend to advocate for Bell, though, proposing to see the supposed faults of *Persian Pictures* as the work’s greatest strengths which in fact reveal the author’s other, more lyrical and less ‘business-like’, side. With special emphasis placed on the concept of gateways and walls I will attempt to shed light on how, by traversing and/or transgressing borders of various types and putting herself to a series of identity-forming tests, *Persian Pictures* – to the contemporary reader – offer insight into the broader apparatus of British (and Western) colonialism.

By linking each of the selected essays with one of John Frederick Lewis’s orientalist paintings, I hope to further strengthen my argument that aspects of *Persian Pictures*, originally seen as the work’s weaknesses, have the potential to actually enrich discussions of Western mis/representations of the Orient, without compromising its author, and should thus be approached as instances of powerful and vivid responses to the ‘shock of the new,’ as experienced by Gertrude Bell – and, in fact, many other travellers, male and female alike, who ventured into these realms.

Keywords: Gertrude Bell, colonialism, Orientalism, Persia, Victorian travellers

Abstrakt: *Persian Pictures*, pierwsze opublikowane dzieło Gertrude Bell, znacznie różni się od jej późniejszych prac. Krytycy zarzucali jej, że jest to kolekcja sentymentalnych anegdot, niewspółmiernych z jej dojrzałą twórczością. W niniejszym artykule podejmę próbę „rehabilitowania” Gertrude Bell, proponując uznać przywoływane wady tekstu za najmocniejsze strony zbioru, które pozwalają ujrzeć inną – młodszą, mniej doświadczoną – Bell, ale już wtedy oddaną „sprawie wschodniej”. Kładąc nacisk na kwestie przekraczania granic i transgresyjnych pasaży, przyjrzę się wybranym esejom z kolekcji *Persian Pictures* pod kątem ukazania ewolucji tożsamości Bell i rozwoju jej twórczości w kontekście szczytu brytyjskiej ekspansji kolonialnej na Bliskim Wschodzie. Dzięki porównaniu poszczególnych anegdot Bell z orientalistycznym malarstwem Johna Fredericka Lewisa, pragnę dowieść, że pewne aspekty *Persian Pictures*, pierwotnie uznawane za ich najsłabsze punkty, stanowią tak naprawdę o sile i świeżości wczesnego pisarstwa Bell i są asumptem do prowadzenia dyskusji na temat reprezentacji Orientu w twórczości zachodnich badaczy i artystów.

Słowa kluczowe: Gertrude Bell, kolonializm, orientalizm, Persja, wiktoriańscy podróżnicy

The East and the West have long been engaged in a peculiar type of camaraderie which has come to constitute perhaps one of the most over-analysed and over-criticised dilemmas to generations of intellectuals, scholars, academics, authors and artists, as well as politicians, economists and world leaders. So far, though, no clear-cut consensus has been reached – and perhaps never will be, with opinions and attitudes ranging from the openly hostile, mildly pejorative, benignly patronising; to overly enthusiastic and all-embracing. Kipling, Conrad, Disraeli, Said, Rushdie – this is just a random selection of the ‘giants’ of opinion-making, whose voices have penetrated deep into the fabric of the East/West bond. Whether we accept – following Kipling’s perhaps most often misquoted and misappropriated line – that “East is East, and West is West, and never the twain shall meet” (1889); whether we subscribe to Disraeli’s statement that “The East is a career” (1847); or finally, whether we allow Rushdie’s more striking view on the Occident and Orient as “sexually incompatible pandas” (1991, 61), it clearly follows that anyone pursuing any kind of personal and/or professional involvement with the East should have at least a modest try at capturing the ‘essence’ of the East, in order to define and enclose all the East’s idiosyncrasies and ambiguities in relatively straightforward terms, in this way subscribing to the series of debates, not to say battles, which only perpetuate the viciousness of the East/West circle.

Gertrude Bell, too, contributed to these discussions:

Many, many years have passed since the ingenious Shahrazad beguiled the sleepless hours of the Sultan Shahriyar with her deftly-woven stories, and still for us they are as entrancing, as delightful, as they were for him when they first flowed from her lips. Still those exciting volumes keep generations of English children on wakeful pillows, still they throw the first glamour of mystery and wonder over the unknown East. By the light of our earliest readings we look upon that other world as upon a fairy region full of wild and magical possibilities; imprisoned efreets and obedient djinns, luckless princesses and fortunate fishermen, fall into their appointed places as naturally as policemen and engine-drivers, female orators and members of the

Stock Exchange with us; flying carpets await them instead of railway trains
(2014, 123).

By referring to the shared British, or even universal, experience of being read *The Arabian Nights* as bedtime stories in childhood, she highlights the intertwining threads of what I shall call the 'Occident/Orient discourse,' i.e. tropes of temptation, promise and threat, all to be discovered and imagined, felt and experienced in one's encounters with the East.¹ What can also be deduced from this fragment is the implied sense of excitement and bewilderment at the Eastern 'magic' and 'witch-craft' which at once enchant and deceive the susceptible Western mind. The Western susceptibility and bewilderment are exactly what I wish to 'field back' at Gertrude Bell in the following article, in which I will focus almost entirely on Bell's first published work, deriving directly from her first 'brush' with the East – her 1894 *Persian Pictures*, or, as I like to see it, her vivid, somewhat sentimental, series of sketches, vignettes, if you wish, of her 1892–93 initial encounter with the East.

Persian Pictures, published somewhat against herself at the bidding of her parents, did not merit particular attention, and the work was soon forgotten, which perhaps after all pleased Bell who remained adamant in her conviction that she did not wish them to be read. However, maybe going against this wish of Bell's, what I am after in the present endeavour is to 'resuscitate' both a general and a more scholarly interest in *Persian Pictures*, seeing the work as an important prologue to Bell's subsequent achievements and her later, surely more mature and more academic, texts and works. In a way, I am permitting myself to treat *Persian Pictures* as a kind of a 'rite of passage' for Bell, depicting her complex evolution from a highly educated, intelligent, if somewhat bookish, maybe a bit naïve, maybe a bit snobbish, girl of the Victorian era, to a full-fledged

¹ By using the term 'East', I am adhering mostly to the geographical region ascribed within the bounds of the 'Middle East/North Africa' (MENA) concept, at times substituting the more nuanced "Orient" for further cultural exploration.

expert in her own right and an experienced woman with a fair share of tragedy to her name, as well as substantial psychological burden. I am thinking here specifically of her relationship to her parents, her father in particular, and how throughout her life she never ceased to act as the dutiful and obedient daughter, even if it meant compromising her personal happiness. For the purposes of the present article, I have decided to concentrate in depth on a single chapter of *Persian Pictures* – “In Praise of Gardens” – albeit with frequent excursions to other essays, as well as other texts and works.

Close to the beginning of the first essay in the collection, Gertrude Bell says: “The East looks to itself; it knows nothing of the greater world of which you are a citizen, asks nothing of you and your civilisation” (2014, 11). This rather radical statement resonates throughout *Persian Pictures*, especially with regards to the allusions to the timelessness of the Orient or in fact its location outside of time altogether. In “In Praise of Gardens”, though, Bell appears to be adopting a somewhat milder, less confrontational perhaps, tone, that is, one of admiration for, enchantment with and awe of the unmatched beauty of the East:

The East is full of secrets – no one understands their value better than the Oriental; and because she is full of secrets she is full of entrancing surprises. (...) The East sweeps aside her curtains, flashes a facet of her jewels into your dazzled eyes, and disappears again with a mocking little laugh at your bewilderment; then for a moment it seems to you that you are looking her in the face, but while you are wondering whether she be angel or devil, she is gone.

She will not stay – she prefers the unexpected; she will keep her secrets and her tantalizing charm with them, and when you think you have caught at last some of her illusive grace, she will send you back to shrouded figures and blank house-fronts.

You must be content to wait, and perhaps some day, when you find her walking in her gardens in the cool of the evening, she will take a whim to stop and speak to you and you will go away fascinated by her courteous words and her exquisite hospitality (2014, 19–20).

Hearing – or reading – Bell's almost synesthetic description one cannot help but yield to the charm which has provided many a fine artist with a prime subject for their work. Visual arts have understandably taken the lead here, especially the school of Western Orientalist painting, brilliantly represented by John Frederick Lewis. Two images especially come to mind – *In the Bey's Garden, Asia Minor* (1865), and *Lilium Auratum* (1871).

Indeed, looking at these two paintings seems to bring about a similar wave of emotion as reading Gertrude Bell's descriptions of the East. One issue which emerges, though, is that on a closer scrutiny one is bound to discover that Lewis gives his 'Oriental' beauties quite Western features, especially considering for instance the lines of their faces, their complexions. In fact, Lewis, although he lived for over a decade in Cairo, could not enter any of the Egyptian harems, for obvious reasons, and many of his most famous paintings, including these two, were created only after his return to England, in his studio, with his wife being a frequent model for the 'odalisques' or haremites. In the passages describing the beauty of the East, Gertrude Bell is personifying the East as a woman, and not just any woman, but a temptress, seductive, charming, flirtatious, which actually is quite in line with the general image of the East, with one crucial difference, though – the one doing the personification is a woman herself. Could it then be stipulated that Gertrude Bell, by allowing this 'mysterious temptress' to seduce her, is adopting a thoroughly male perspective and, in effect, performing a kind of 'self-masculinisation' on herself? Of course, one should tread very carefully when attempting to apply contemporary sensibilities and theories to texts and works so firmly based in the climate of their geopolitical, historical and social era as Bell's; still, allowing ourselves a foray into post-postmodern feminist discourses, the question which we may wish to pose is whether there is something more to that than just 'a sign of the times'.

While naturally, building an overreaching argument on this premise is rather an exaggeration, it still offers some potentially 'exciting' outlets through which one might ponder on the rather problematic issue of Gertrude Bell's opposition to the Suffrage Movement, or – from a

less direct and immediate stance – on the indeed very gendered and male-oriented language which in equal measure was used by Bell in her works and by others in their references to her. A good example of that is her obituary by David George Hogarth published in *The Geographical Journal*:

Her masculine vigour, hard common sense and practical efficiency – all tempered by a feminine charm and most romantic spirit (...). Not given to any sort of self-advertisement, she escaped, thanks to a lifelong indifference to what are called Feminist Movements, that advertisement by others which some distinguished members of her sex have suffered (1926, 363).

Yet another interesting illustration of this – call it ‘trend’ – comes from Anthony Minghella’s 1996 film *The English Patient* – in one of the scenes Maddox and Almasy pore over some old maps, discussing possible routes across the desert:

Maddox: You can’t get through there, it’s impossible.

Almasy: I was looking again at Bell’s old map. (...)

Maddox: So on Thursday you don’t trust Bell’s map, Bell was a fool, Bell couldn’t draw a map, and on Friday he’s suddenly infallible? (Minghella 1996, 1: 36).

In Ondaatje’s novel, however, the reference to a “Mr. Bell” is not present, so obviously this must have been the director’s intervention; after all, Anthony Minghella had an extensive background knowledge of the East and the Orient, given that he was also the director of probably one of the best productions of Puccini’s *Madama Butterfly* staged at the English National Opera in London in 2005. It is worth mentioning, too, that Bell made several quite explicit references to opera and staged performances, linking their qualities of ‘wonderful artificiality’ to the ‘fantasy’ and ‘exoticism’ of the East itself, or herself, as she would probably rather have it. In none other than *Persian Pictures* she says:

The garden, with its tents and its water, was like some fantastic opera stage, and the women, in their strange bright garments, the masqueraders, who would begin to dance a pas de trois before us as soon as the orchestra should strike up (Bell 2014, 72).

It is indeed interesting to try to imagine what Bell herself would say to these instances of 'masculinisation', whether she would dismiss them out of hand or perhaps give them a bit more thought? Indeed, *Persian Pictures* offer a curious insight into these broadly understood 'gender issues', all the more valid today in that they address the question of women's rights and their position in Eastern societies, with the unavoidable motif of the harem confronted very straightforwardly. In "In Praise of Gardens" Bell relates a visit she made to the harem of the Zil, one of the sons of the Shah of Isfahan. Her comment runs as follows:

Behind the house in which we were received lay the women's dwelling, a long, low, verandaed building standing round a deep tank, on whose edge solemn children carry on their dignified games, and veiled women flit backwards and forwards. Shaded by trees somewhat desolate, arid, uncare-for in appearance, washed up at the further end of the garden beyond the reach of flowers, the sight of the andarun and its inhabitants knocks at the heart with a weary sense of discontent, of purposeless, vapid lives – a wailing, endless minor (Bell 2014, 26).

Writing these words at the close of the 19th century, she situates herself within the ranks of women such as, to name but one, Florence Nightingale, a staunch critic of Eastern, in particular Turkish, harems; here, her sympathies cannot be called otherwise than purely 'feminist' and very much in line with what contemporary commentators notice, too. Not only does she perceive the endemic, virtually – innate, inferiority of women in Eastern communities, she also sensitizes the reader to the stark contrast between the vitality and abundance of the place and the sad, helpless, not to say – hopeless, condition of its silent, muted inhabitants. How come, then, that the East continues to be perceived as a

flirtatious and seductive woman if – to echo the words of Sara Suleri – “there are no women in the Third World” (2013, 20), of course provided that we accept the term ‘Third World’ in this context.

It is all the more surprising to recall here yet another Englishwoman’s opinion on the harem and the ladies of the *zenana*. Lady Mary Wortley Montagu, accompanying her husband on an embassy to Constantinople in 1718, saw in the harem and its inhabitants “the only free people in the Empire” (2012, 72), blessed with the ‘liberating concealment’ of the veil which allowed them to pursue many an escapade, including, too – at least according to Lady Mary – not infrequent illicit affairs. That is not to say we can really draw a direct line of comparison between accounts thus removed, at least temporally; what we do achieve, though, is a partial ‘demolition’ of the argument over Gertrude Bell’s masculinisation, whether arbitrarily inflected upon her or self-imposed – when confronted with

a life so monotonous, so unvaried from age to age that it does not present any feature marked enough to create an impression other than that of vague picturesqueness, of dullness inexpressible, of repose that has turned to lethargy, and tranquillity carried beyond the point of virtue (Bell 2014, 26–27),

she by no means allows herself to be ‘captured,’ captivated by fancy and thrill at the imaginary sensual pleasures the harem is supposed to offer, reflecting bitterly at lives thus ruined and pre-empted.

“In Praise of Gardens” ends on a somewhat wistful note, acknowledging the unsurpassed power of the desert which consigns everything – even the opulent mansions and their lush gardens – to oblivion, a sentiment expressed somewhat in the like of the Biblical “*Vanitas vanitatum*” motif. The melancholic, rueful mood is revisited in Chapter XIV, “Two Palaces”, in which Gertrude Bell recalls a longer horse ride she undertook with Henry Cadogan – when night fell, they were forced to seek accommodation for the couple of hours before dawn, an adventure she thus relates:

At any rate you will search in vain for the welcoming sign which hangs in English cottage windows (...). Fortunately palaces are many in this land where inns are few, and if the hospitality of a king will satisfy you, you may still be tolerably at ease. But luxury will not be yours. The palaces, too, have changed since the fairy-tale days; they are empty now, unfurnished, neglected, the rose-gardens have run wild, the plaster is dropping from the walls, and the Shah himself, when he visits them, is obliged to carry the necessaries of life with him. Take, therefore, your own chicken if you would dine, and your own bed if you have a mind to sleep, and send your servants before you to sweep out the dusty rooms (Bell 2014, 125).

Again, the association with the 'Vanitas' motif comes to mind – all is gone, turned to ruin, empty, desolate, and cold.

Naturally, Gertrude Bell was not the first woman to penetrate the 'mysterious' realms of the Middle East; it was probably the already mentioned Lady Mary Wortley Montagu who had been – if not the pioneer, then surely one of the pioneers – paving the way for quite a procession of women to follow. Despite the time lapse, it proves particularly noteworthy to compare, or confront, the 18th century British aristocrat and Gertrude Bell on at least two issues, each of a special interest – and allure – to the Western traveller. One of these is of course the harem, which I have already briefly mentioned and over which the two women would in all probability not see eye to eye; the other – and just as 'symptomatic' in the context of Western mis/representations of the East – the hamam. In 1718, Lady Mary offered the following description of the baths:

I went to the bagnio about 10 o'clock. It was already full of women. It is built of stone in the shape of a dome with no windows but in the roof, which gives light enough. [There was an] outer hall where the portress stood at the door. Ladies of quality generally give this woman a crown or ten shillings, and I did not forget that ceremony. I was in my travelling habit, which is a riding dress, and certainly appeared very extraordinary to them. Yet there was not one of them that showed the least surprise or impertinent curiosity, but received me with all the obliging civility possible. there was

not the least wanton smile or immodest gesture amongst them. So many fine women naked, in different postures, some in conversation, some working, others drinking coffee or sherbet, and many negligently lying on their cushions while their slaves. The lady that seemed the most considerable amongst them entreated me to sit by her and would have fain undressed me for the bath. I excused myself with some difficulty, they being all so earnest in persuading me. I was at last forced to open my shirt, and show them my stays, which satisfied them very well, for I saw they believed I was so locked up in that machine, that it was not in my own power to open it, which contrivance they attributed to my husband. It is the women's coffee-house, where all the news of the town is told, scandal invented, etcetera. They generally take this diversion once a week, and stay without getting cold by coming immediately out of the hot bath into the cool room, which was very surprising to me (Wortley Montagu 2012, 59–60).

Visiting a 'bagnio' in the present-day city of Bursa some 170 years later, Bell wrote of the baths as follows:

They lie a little to the east of the town, in fields which vine and olive share with irises and great scarlet poppies. You enter, and find yourself under the dome of a large hall, round the walls of which are railed off compartments where, upon piles of cushions, the bathers rest after the exertion of the bath, smoking a nargileh and drinking a cup of coffee. Beyond this is another and smaller hall, with a fountain of clear cold water in the midst of it, and through various chambers of different temperatures you reach the farthest and hottest of all. The air is thick and heavy with the steam which rises from the blue-tiled basin, where, when the process of washing is over, the Turkish youths swim in the hot water of the sulphur spring, while through the mist the sunlight glimmers down on them from the windows in the dome (Bell 2014, 159).

Gertrude Bell's description is significantly more 'matter-of-fact' in tone than Lady Mary's, and quite meticulous in recalling many of the technical details regarding the functioning of the baths, in contrast to

Lady Mary who focused much more on the bathers and their appearance and appeal. After all, Bell was an ironmaster's daughter what perhaps did have some bearing on her mode of perceiving the scene. Technical accuracy notwithstanding, Bell – with her immaculate schooling, her natural curiosity of the world – easily fell under the spell of the East, what her musings on various Eastern matters testify to. Importantly, though, Gertrude Bell discerned much more in this 'Oriental spectacle' that she was just familiarising herself with – following the footsteps of many a great mind before her, Bell looked at the Orient as the "Ur-source" of Western culture and civilisation, ancient traces of which she would later in her life be quite literally uncovering. When in *Persian Pictures* she describes the region around the city of Brusa (today's Bursa in the Marmara region in north-western Anatolia), she touches upon very similar tropes, motifs and myths as her 18th century predecessor Lady Mary, thus grounding her observations in a tradition of discourse at once ennobling and patronising towards the Orient. Both Lady Mary and Gertrude Bell recognized the beauty and significance of the Orient, especially insofar as it provided the West with its 'foundational' histories and myths. Where Lady Mary speaks of Theocritus and the epithalamium of Helen of Troy, Bell imagines that

Homer may have had the slopes of the Bithynian mountain in the eye of his mind when he wandered singing through the Troad. The beech coppices whispered graceful legends in our ears, the glades, thickset with flowers, seemed to us to be marked with the impress of divine feet – it was the Huntress and her train who had stirred the fritillary bells, Pan's pregnant footing had called the golden crocuses to life, the voices of nymphs who charmed away Hylas the Argonaut still floated on the air, and through the undergrowth what glimpse was that of flying robe and unloosed shining locks? (Bell 2014, 163).

To take all this in, one needs to place Bursa, or the City of King Prusias, properly on the map, because only upon realizing that it is located nearly perfectly opposite to Troy, or Truva, does the town's historical

significance fully emerge. Troy, Canakkale, Galipoli – names heavily marked with the burden of Western history; tragically meaningful for Bell, too, after the 1915 Galipoli campaign. In 1892, though, as yet unsuspecting of any personal drama about to ensue, Bell scans the landscape and writes:

The mountain-top was all bare and silent; no clash of battle rises now above the plain of Troy; in the blue peaks of Ida, Aenone's cries are hushed; Paris is dead, of Helen's beauty there is nothing but the name; Zeus no longer watches the tide of war from the summit of the Bithynian Olympus, and the nymphs have fled (Bell 2014, 162).

Just how powerful an image – and a symbol – Troy/Canakkale is for the West is made acutely evident in a 2015 collection of poems *This Intimate War: Galipoli/Canakkale 1915* by the Irish-Australian author Robyn Rowland (2015). In one of the poems – published in a bilingual, English-Turkish edition – “The Folly of Myth” Rowland points to the sad historical continuity which she traces all the way back to Troy, opening it with a quote from Patrick Shaw-Stewart, poet and soldier at Gallipoli, exclaiming: “Think of fighting (...) on the plains of Troy itself! I am going to take my Herodotus as a guidebook” (Rowland 2015, 20). Just how misguided such voices were was soon to be proven through deadly confrontations with Ataturk's armies, doing their commander's bidding, as he made plain in his instruction to the troops under his command – “I don't order you to fight, I order you to die.” Rowland comments, rather wistfully:

When the British came they sailed in the wash of Agamemnon.
Every English Officer and Gentleman grew up with
Homer in his hand, unruined Troy on his horizon.
Greek history was furrowed ground where skeletons of immortal
Dreams sprout to life. From a country where the rich built
Fake ruins for their 'follies,' they longed for ancient valour.
Bred on the classics, lusting for another Troy, they camped

In castle grounds on Tenedos and dreamed at night
Of sending their ships up the straits to the city of gold.
Straddling present and past above the cove in which the Greeks
Waited for a signal that the Trojans had accepted the horse,
Modern pride swelled to think they would follow in their wake.

Rowland 2015, 20–22

Even though in the 1890s Bell was still a relative fledgling in Oriental affairs, her exquisite observation skills and her ability to penetrate surfaces and reach deeper meanings were already quite evident. Nevertheless, there can be little denying that her sympathies at the time lay entirely with what she called “the swift current of Western life” (Bell 2014, 176), against which – throughout her Persian vignettes – she juxtaposes the idiosyncrasies of Eastern existence, highlighting its unchangeability, resistance to modernisation, exclaiming with dismay at “such hoar conservative antiquity” (Bell 2014, 176). Her statements in the like of “You may journey here with the latest guidebook in one hand and Strabo in the other, and the Murray of the first century will furnish you with more minute information than he of the nineteenth” (Bell 2014, 177–178) might easily make some contemporary readers frown, especially given our post-postmodern schooling in politeness, gentleness, and the widely advocated overarching respect for all that is different from what we know. Surely such ‘immobilization’ and ‘freezing’ of a region so vast and diverse as the Middle East exposes a very particular Eurocentric attitude, one we could say is overridden with a sense of superiority verging on hubris. But then, perhaps, one may wonder whether – if we set aside our somewhat arbitrarily inculcated notion of propriety – we would not arrive at conclusions more rather than less similar to those of Gertrude Bell.

Certainly the question of the geopolitical, historical and sociocultural context should not be overlooked when attempting to offer a critique of Gertrude Bell’s attitudes. As a young woman of an exceptional education, of substantial material means due to her father’s position and wealth, but a woman nevertheless, living and working in the late Victo-

rian era, she cannot be seen otherwise than as a brave and extraordinary person, challenging the time-honoured and tradition-sanctioned norms and expectations. Importantly, all of these, too, contributed to making Gertrude Bell an outstanding scholar and critic, and at a very young age. What strikes in many passages of *Persian Pictures* is the quality and validity of her observations and judgments which, though oftentimes bold even by our present-day standards, give testimony to the impressive breadth of her mind, equipped (or armed) with skills and qualities which later on would perplex and amaze even Winston Churchill.

The Gertrude Bell which emerges from *Persian Pictures* sometimes appears to the reader as a young and ebullient girl who gives in totally to the charm of her surroundings, allowing herself even to fall in love, quite in line with the good old 'desert romance' formula; at other moments she voices her views and opinions in a steadfast, if somewhat stubborn or unrelenting manner; finally, there are numerous passages when she assumes a truly analytical or philosophical tone to treat about timely social and cultural phenomena, with a poignancy which lacks nothing when revisited today.

Such indeed are her musings on travel, travellers and the various motivations for travel that they profess. She does not mince her words, speaking with a panache and briskness that is often woefully missing from many of today's reportages and travel accounts. Her observations could well match those of Dean MacCanell's from his seminal work *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (1999) first published in 1976, and by all means merit being treated as Gertrude Bell's original theory of travel:

All the earth is seamed with roads, and all the sea is furrowed with the tracks of ships, and over all the roads and all the waters a continuous stream of people passes up and down – travelling, as they say, for their pleasure. What is it, I wonder, that they go out to see? Some, it is very certain, are hunting the whole world over for the best hotels; they will mention with enthusiasm their recent journey through Russia, but when you come to question them, you will find that they have nothing to tell

except that in Moscow they were really comfortable as if they had been at home, and even more luxurious (...). Some have an eye fixed on the peculiarities of foreign modes of life, that may gratify their patriotic hearts by condemning them when they differ (as they not infrequently do) from the English customs which they have left, and to which their thoughts turn regretfully; as I have heard the whole French nation summarily dismissed from the pale of civilisation because they failed to perceive that boiled potatoes were an essential component to the roast. To some travelling is merely the traversing of so many hundred miles; no matter whether not an inch of the country, not an object of interest, remains in the eye of the mind – they crossed a continent, they are travellers. These bring back with them only the names of the places they have visited, but are much concerned that the list be a long one (MacCanell 2014, 185–186).

In an era when the tourist industry boom was just around the corner, though travel still remained rather a privilege for a few than an inalienable right of all, Gertrude Bell goes all the way and puts forward a definition of the traveller (as opposed to the tourist or the hanger-on), through this securing herself a place right at the roots of a long – and predominantly male – genealogy of intellectuals, artists and authors trying to resolve the 'traveller vs. tourist dilemma'.

The impression that the readers of *Persian Pictures* are left with is one of 'beautiful ambivalence.' Concluding a comment on the miserable fate of Turkish and Persian families crossing hostile seas "when storms sweep the crowded deck, and the wind blows through the tattered blankets, and the snow is bedfellow on the hard mattresses" (Bell 2014, 196), Gertrude Bell eventually says, as if sighing with relief:

but for us the pleasant summer weather lies for ever on those inland seas, sun and clear starlight bathe coasts beautiful and desolate sloping down to green water, the playground of porpoises, the evening meals are eaten under the clear skies we knew, and morning breaks fresh and cool through the soft mists to light mysterious lands and wonderful (Bell 2014, 196).

The contrast in the conditions of the less ‘fortunate’ travellers and ones like herself – Western, well-off, frequently travelling for pleasure, and hardly ever short on at least those most ‘basic’ creature comforts – could not be greater. We may wonder whether she is speaking in earnest here or whether she is being ironic and critical of the Westerners with all their privileges. Is this the voice of a cynic, of a somewhat embittered and smirking critic? Or is she drawing on her own experience of a privileged and comfortable life, without any thought whatsoever of denouncing it? If so, should we condemn her and accuse of being an ‘Orientalist’ in the worst sense of the word, exercising her authority over the objectified – or worse, ‘abject-ified’ – Eastern masses? Or would we then be allowing the apologetic discourse of ‘white guilt’ to blind us and cloud our discernibility?

References

- Bell G., 2014, *Persian pictures: From the mountains to the sea*, London: IB Tauris.
- Disraeli B., 1847, *Tancred, or, the new crusade*, <https://www.gutenberg.org/files/20004/20004-h/20004-h.htm> [accessed on: 30 October 2020].
- Hogarth D., 1926, *Obituary of Gertrude Bell*, “The Geographical Journal”, no 68/4, 363–368.
- Kipling R., 1889, *The ballad of East and West*, <https://www.bartleby.com/246/1129.html> [accessed on: 30 October 2020].
- MacCannell D., 1999, *The tourist: A new theory of the leisure class*, Berkeley: University of California Press.
- Minghella A., 1996, *The English patient*, DVD, Miramax.
- Rowland R., 2015, *This intimate war: Gallipoli/Canakkale 1915*, Istanbul: Bilge Kultur Sanat.
- Rushdie S., 1991, ‘Commonwealth literature’ does not exist, in: *Imaginary homelands: Essays and criticism 1981–1991*, London: Granta, 61–71.
- Suleri S., 2013, *Meatless days*, Chicago: University of Chicago Press.
- Wortley Montagu M., 2012, *The Turkish embassy letters*, Jack, M., ed., London: Virago.

JULIA SZOŁTYSEK – PhD, Institute of Literary Studies, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland.

Dr. Julia Szoltysek is an Assistant Professor at the University of Silesia in Katowice, Poland. Her academic interests include literary and artistic representations of the Middle East, travel writing, queer theory, and opera studies. She is the recipient of the 2016 Peter Lang Young Scholars Award. Her monograph *A Mosaic of Misunderstanding: Occident, Orient, and Facets of Mutual Mis/Construal* was published in 2016 by Peter Lang.

Adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół literackich i artystycznych reprezentacji Bliskiego Wschodu, podróżopisarstwa, teorii queerowych i studiów operowych. Szoltysek jest laureatką 2016 Peter Lang Young Scholars Award. Jej monografia pt. *A Mosaic of Misunderstanding: Occident, Orient, and Facets of Mutual Mis/Construal* została wydana w 2016 przez Wydawnictwo Naukowe Peter Lang.

E-mail: julia.szoltysek@us.edu.pl



Zbigniew Białaś

<https://orcid.org/0000-0003-2100-1726>

University of Silesia in Katowice
Katowice, Poland

“Passengeriality”: Vita Sackville-West’s *Passenger to Teheran* and the May Coup in Poland

„Pasażerskość”: *A Passenger to Teheran* Vita Sackville-West
a przewrót majowy w Polsce

Abstract: Travellers’ discourses thrive on anecdotes. According to Stephen Greenblatt, they interpose between a series of similar, narrow experiences and a wider pattern they may indicate. This analysis deciphers how an anecdote from *Passenger to Teheran* (1926), the travelogue written by Vita Sackville-West, is not just an isolated flash but can indicate larger representational strategies. In her epic journey Vita Sackville-West travelled from London to Egypt, India, Persia, and then back to England, through Russia, Poland and Prussia; by boat, train and car. In the episode which is subject to a detailed analysis, the travellers were stopped at the Polish–East Prussian border and forced to leave the train. The consequences of what could be just an anecdote about an “unwelcome incident”, reverberate – as it turns out – far beyond the incidental because what is at stake at almost every border incident is a socio–political, geo–political, military and ideological reality. No matter whether such events are presented as adventures or in all seriousness, each border trouble has consequences beyond any “local moment”. To disclose some of the less obvious implications of the Polish–Prussian passage in Vita Sackville-West’s book is the aim of this essay.

Keywords: border crossing, Eastern Europe, Grajewo, May Coup, “passengeriality”, travelogue, Vita Sackville-West

Abstrakt: Dyskursy podróżnicze obfitują w różnego rodzaju anegdoty. Zdaniem Stephena Greenblatt’a pośredniczą one pomiędzy sekwencją podobnych do siebie chwil, a ogólniejszym schematem, na którego istnienie wskazują. Niniejsza analiza dowodzi, że anegdota zawarta w dzienniku podróży *Passenger to Teheran* Vity Sackville-West (1926) stanowi nie tyle odosobniony przypadek, ile wpisuje się w szersze ramy strategii dotyczących reprezentacji podróży. Vita Sackville-West odbyła podróż z Londynu do Egiptu, Indii, Persji, a następnie wróciła do Anglii przez Rosję, Polskę i Prusy. Autor szczegółowo analizuje tę część relacji, kiedy podróżni zostali zatrzymani na polsko-pruskiej granicy i zmuszeni do opuszczenia pociągu. Konsekwencje tego, co mogłoby być wyłącznie anegdotą o „nieprzyjemnym incydencie”, są dalekosiężne. Do zajęć granicznych dochodzi bowiem zawsze na tle rzeczywistości społeczno-politycznej, geopolitycznej, militarnej i ideologicznej. Bez względu na to, czy tego typu wydarzenia przedstawia się jako przygody czy poważne incydenty, mają one konsekwencje wykraczające poza „lokalny moment”. Celem eseju jest ukazanie niektórych mniej oczywistych implikacji polsko-pruskiego fragmentu książki Vity Sackville-West.

Słowa kluczowe: podróżopisarstwo, Grajewo, „pasażerskość”, Vita Sackville-West, przewrót majowy

|

The word “passenger” in the title of a travelogue is rather uncommon. Not because travel writers were not passengers – of course they were, almost all of them, at least occasionally – but they did not boast of this fact in titles of their accounts. Not only didn’t they boast, as a matter of fact their “passengeriality” was usually bashfully concealed. Seen against this context, Vita Sackville-West’s choice of the title – *Passenger to Teheran* – is both striking and loaded with interpretative possibilities.

The very noun “passenger” is etymologically derived from Middle English *passager* from Anglo-French: *passage* – path, way, passage (Merriam-Webster Dictionary, passenger entry), and when used today, it retains the idea of transitoriness, suggesting at the same time a form of passivity. To be a passenger does not mean to actively and arduously pursue the toil of moving through space. The passenger’s toil, usually bracketed by acts of embarkation and disembarkation, is minimalized. Since responsibility is delegated into someone else’s hands, a passenger’s agency is, in a way, partially suspended. Admitting openly to being a passenger, to adopting, temporarily, this specifically passive role may be an act of honest reckoning of one’s situation: in the case of Vita Sackville-West the author/narrator is (1) a woman and (2) an aristocrat.¹

This is not to say that confessing to being a “passenger” necessarily suggests that the author is assuming an inferior role when compared to that of a “traveller”. Rather, Vita Sackville-West demonstrates that she feels no qualms in admitting somebody else is doing the necessary labour. Moreover, passengers have, at least potentially, the privilege of

¹ Of course, this is not an absolute rule and there are exceptions. It is worth mentioning here, for example, the novel by Zofia Posmysz, *The Passenger* (1962), as well as the film by Andrzej Munk of the same title (1963), or the opera *Пассажи́рка* Op. 97 by Mieczysław Weinberg (1968). Posmysz’s novel is not a travel book. Although set on a luxurious ocean liner, it is mostly devoted to reminiscences of concentration camp experiences. Cf. Zofia Posmysz, *Pasażerka* (2019).

implementing a Wordsworthian postulate of "tranquility". A passenger can be more introspective and perhaps more observant than an active traveller negotiating space (e.g.: a driver, a rider, a walker) who has fewer opportunities to indulge in contemplation or to study during the journey.

In my analysis I am using the 1990 edition of *Passenger to Teheran* with the introduction by Nigel Nicolson (Sackville-West 1990). The original was published, unsurprisingly, by Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press in 1926 and dedicated to Vita Sackville-West's husband, Harold Nicolson, who was at the time a member of British diplomatic mission in Persia (Sackville-West 1926). The abundance of the Nicols in the whole enterprise is not surprising to anybody who grapples with the emotional entanglements of the Bloomsbury Group, members of which notoriously "lived in squares and loved in triangles" (Licence 2016). When Vita undertook the epic journey to visit her husband, she was in a liaison with Virginia Woolf, who subsequently became the publisher of the travelogue. The course of events is well documented both in Virginia Woolf's diaries and in extensive critical and biographical literature (Licence 2016; Briggs 2006; Caws 1990; Curtis 2002; Glendinning 1983), so there is no need to elaborate on details here.

There exist two editions of *Passenger to Teheran* and their covers are strikingly different. In the first edition the dustjacket presents a photograph of the entrance to the madrasseh in Isfahan, according to Lord Curzon "one of the stateliest ruins in Persia" (Sackville-West 1990, 116). In other words, it shows a standard oriental architectural element. It is in the second edition that the photograph on the cover refers directly to "passengerality". It introduces Vita Sackville-West sitting in a studied pose on the ship's railing. Wearing a fashionable hat and with a lady's purse on her lap, she is looking into the distance (Sackville-West 1990, dustjacket). This is the author, conscious and confident in her passenger mode: well to do, moving but remaining motionless; looking out; and – quite obviously – ready for an exotic adventure.²

² Cf. Sackville-West (1990, 49). The photograph was taken on board S.S. Rajputana, on which she sailed from Port Said to Bombay.

What kind of a travelling persona Vita Sackville-West was adopting immediately after her return to England becomes clear when one reads Virginia Woolf's notes in her diaries:

So Vita came: & I register the shock of meeting after absence; how shy one is; how disillusioned by the actual body; how sensitive to new shades of tone – something “womanly” I detected, more mature; & she was shabbier, come straight off in her travelling clothes; & not so beautiful, as sometimes perhaps; & so we sat talking on the sofa by the window, she rather silent, I chattering, partly to divert her attention from me; & to prevent her thinking “Well, is this all?” as she was bound to think, having declared herself so openly in writing. So that we each registered some disillusionment; & perhaps also acquired some grains of additional solidity. This may well be more lasting than the first rhapsody. But I compared her state, justly, to a flock of birds flying hither thither, escaped, confused: returning, after a long journey, to the middle of things again. She was quieter, shyer, awkwarder than usual even. She has no ready talk – confronted by Nelly or Mrs. Cartwright she stands like a schoolgirl (Woolf 1981, 88).

On the one hand, it is easy to sense that Vita Sackville-West attempts to appear as a seasoned traveller rather than a seasoned passenger (more mature, shabbier, and in her travelling clothes – the image that comes to mind is that of Lawrence of Arabia parading over London in Arab costume or that of Freya Stark in Arab dress in many photographic portraits³). On the other hand, the confrontation between Virginia Woolf

³Lawrence of Arabia began to dress in Arab costume around 1907 and that remained his trademark for years to come. During the Arabian campaign Lawrence claimed that that he was invited by Feisal (the future king of Iraq) to wear an Arab dress again (Lawrence 1997, 113), but biographers suggest it was Lawrence's own idea (Asher 1999, 193). Lawrence James likewise concludes the whole gear was simply “fancy dress” because of T.E. Lawrence's exhibitionist streak (James 1995, 153). Lawrence of Arabia's biographies often employ “Lawrence-as-Arab” images (either photographs or paintings) on their covers (James 1995; Asher 1999; Sattin 2015).

and Vita Sackville-West is sketched in a romantic fashion, in a manner of a gentleman’s visit in a Jane Austen novel: a weary, wealthy globetrotter, not too impressively eloquent and rather withdrawn, as if unable to easily fit again into “polite society”. Sackville-West’s parading in her Turkish garments, which was creatively and facetiously used by Virginia Woolf in the climactic gender-bending episode of *Orlando* (Woolf 1993, 95–98), does indeed blend, as Joanna Grant notices “the masculine and the feminine, the domestic and the exotic” (2008, 49), and we might add – in this festival of blending activities – the active and the passive. We do not know and we never will to what extent Vita Sackville-West’s masquerade in London was serious and to what extent just playful.

||

Although *Passenger to Teheran* is most frequently interpreted by critics as one of numerous “Near Eastern travel narratives” (Grant 2008, 83),⁴ typical of Modernist times and sensibilities, such a description is not entirely accurate if one takes into account the massive, geographical scope of the journey. Of course Vita Sackville-West was not the sort of highly accomplished and respected traveller that we do have in the persons of Gertrude Bell, Freya Stark, or Rebecca West of more or less the same period of time. Nor does she intend to present herself as a scholar, archaeologist, politician or historian, though it must be admitted that her general knowledge is very impressive.⁵ To dismiss Vita Sackville-West

⁴There are photographs of Freya Stark in Arab dress taken e.g. in 1928 after her first “Oriental trip” when she visited the forbidden territory of the Druze (Geniesse 2001, 66). The same photograph is reprinted on the cover of Geniesse’s book (2001). That Vita Sackville-West admired Freya Stark is well documented (Glendinning 1983, 272, 298, 371 and 397).

⁵Vita Sackville-West was a prolific writer and her literary output is enormous, spanning from privately printed verse dramas in 1909, when she was a teenager, until 1960s when she published profiles of dogs. Predominant among some fifty titles she produced

as just a “passenger to Teheran” would be imprecise and unfair. The epic, slow journey took her from London to Egypt, India and then to Persia, and after that back to England via communist Russia, Poland and Prussia; by boat, by train and by road. The return to England, i.e., the last part of the book, is frequently neglected probably because it is considered to be an anecdotal embellishment and a post-script to the main text. However, anecdotes should not be disregarded, especially in travellers’ discourses which, in fact, thrive on them. Anecdotes are “mediators between the undifferentiated succession of local moments and a larger strategy toward which they can only gesture” (Greenblatt 1991, 3; Gallop 2002).⁶ In what follows I will try to decipher how a minor incident, contained in the concluding pages of *Passenger to Teheran* and referring to Vita Sackville-West’s brief “passengerial transit” through Poland, can be seen not just as an isolated flash but, indeed, an indicator, along Greenblatt’s lines, of larger representational strategies.

It is easy to identify the exact date when Vita Sackville-West entered Poland. It was 14th May 1926, the day Józef Piłsudski took power over Warsaw, the last day of the “May Coup”, or, as the author says, “Revolution”.

Not surprisingly, Vita Sackville-West was at a loss as to the intricacies of the coup:

Revolution in Poland; Warsaw in the hands of the rebels; the telegraph wires cut; the line blown up; no trains able to proceed to Warsaw. The dismayed passengers crowded round the phlegmatic officials in the customs shed. No, they could tell us nothing more; the train would go on as far as it could, perhaps to within twenty, perhaps fifteen miles of Warsaw; there we

are novels, biographies, stories, books on gardening and collections of poems. Books of travel are, in fact, an exception. Apart from *Passenger to Teheran* she wrote only one more: *Twelve Days: Across the Mountains with the Bakhtiari Tribe* (1928), a result of her second visit to Persia, in 1927. This latter volume is an account of an arduous (i.e. “non-passengerial”) journey across remote Persian mountains.

⁶ Similarly, and more recently, Jane Gallop (2002) urges theoreticians of culture and literature to pay closer attention to the “trivial” narratives.

should be turned out and left to our own devices; people were being shot down in the streets of Warsaw; how many? perhaps three hundred, perhaps three thousand; who could tell? No news was coming through. Would they advise us to go on or not? They shrugged, they could not advise; if we liked to risk it... (Sackville-West 1990, 150).

The tone of the account verges on the mock heroic: "I was not afraid of being shot, but I *was* afraid of being indefinitely delayed" (Sackville-West 1990, 150).

This was not Vita's initiation to Poland. In the autumn of 1909 she had visited Count Joseph Potocki's palace in Antoniny, far east of Warsaw, in the present territory of Ukraine. (At that time, it was, from the point of view of political realities, the territory of tsarist Russia, because Poland was under partitions). The luxury that seventeen-year-old Vita witnessed in the neo-baroque palace and the incredible social inequalities that she saw made her "unsurprised when the Russian Revolution came nine years later" (Glendinning 1983, 32).⁷ Vita Sackville-West saw Count Potocki again in the south of France early in 1911 when the Polish aristocrat came with a visit, directly from Warsaw, especially to see her, or so he claimed (Glendinning 1983, 40). Victoria Glendinning maintains in her biography of Vita Sackville-West that on her way back from the Persian journey she planned to see Potocki, who was greatly impoverished as a result of the Soviet Revolution and the loss of Antoniny palace (Glendinning 1983, 160). However, these intentions are not articulated in the travelogue. The reader is certainly justified to form an impression that Sackville-West was just trying to get out of Poland as fast as possible, and she does not mention any plans whatsoever concerning Count Potocki. Perhaps they did not fit the tone of the last chapter of the book or perhaps such plans simply did not exist. Nigel Nicolson writes in the introduction to the 1990 edition that "[the author] is reticent to the point of obscurity about her own identity, her companions (...) and her mo-

⁷ Just ten years after Sackville-West's visit the palace was burnt to the ground during the Polish-Soviet War.

tives” (1990, 18). And further: “[i]t is striking how much she omits from her narrative” (Nicolson 1990, 19). The very beginning of the travelogue offers perhaps another clue to Potocki’s absence in the text: “Travel is the most private of pleasures. There is no greater bore than the travel bore. We do not in the least want to hear what he has seen in Hong-Kong” (Sackville-West 1990, 151).

Coming back to the transit through Poland, the reader learns that – objective obstacles notwithstanding – the priority was to cross the Polish-East Prussian border as fast as possible:

A time-table was produced from somewhere; assuming that it still held good for the unaffected parts of Poland, we calculated that we should be able to reach the German frontier that night. The Germans had but one idea in their heads, and that was to sleep that night in their own country. Considering the rumours that were current – the whole of Poland under military rule within twenty-four hours, railways and bridges destroyed, communication with the rest of Europe interrupted – I could scarcely blame them; indeed, I shared their determination. My difficulty was that I had no money. I had my ticket through from Moscow to London, and only enough cash to pay for my food on the way: how was I to buy new tickets, however “hard” I might be prepared to travel? (Sackville-West 1990, 151).

Incidentally, the frank admission concerning lack of funds makes one additionally question Vita’s determination to visit Count Potocki during this particular journey.

The train takes the travellers as far as Białystok; then a local train takes them to the border town of Grajewo. Vita Sackville-West reports she sees no sign of revolution “except a few troops standing about at country stations, and a few sentries posted near bridges and signal-boxes” (Sackville-West, 151). Suddenly the report changes into a bucolic account:

It was warm, and the corn was growing; the farms and homesteads looked prosperous, not unlike English farms; it was pleasant to come back to

spring, after Russia where the spring had not yet broken, and to see rural Poland thus unexpectedly, instead of keeping to the beaten track. It was a rolling landscape, with clumps of dark firs on the sky-line, well-kept roads, gates painted a clean white; after Persia and Russia, I felt that I was really back in Europe (Sackville-West 1990, 151–152).

Interestingly, although so obviously aware of immense differences between the two countries, Sackville-West does not dedicate a separate chapter to her transit through Poland. Instead, she inserts the Polish episode into the last section of the last chapter, entitled "Russia".

At eight in the evening the passengers reach Grajewo and they learn that the train will not go farther. "My Germans were in consternation," the author remarks. "Sleep on Polish soil they would not" (Sackville-West, 152). With the only motor in Grajewo broken down, the travellers are forced to wait until one o'clock at night to cross the border in a side-engine.

|||

The subsequent report of the events in Grajewo over the next few hours continues the mock-heroic mode. The travellers – much as they are determined to leave Poland and cross the border to East-Prussia – end up drunk and, to mark the occasion, sign a commemorative postcard.

The inscriptions on the back of the postcard first of all confirm the date of the incident as 14th May 1926. The name of the town is spelled properly (I shall presently explain why this is significant). There are eleven signatures, the only one missing is that of Vita Sackville-West; therefore, one can presume this postcard belonged to her. Had it been otherwise, she would have been asked to sign it too.

The front side of the postcard is extremely interesting. Its old-fashioned look, even by the standards of the 1920s, results from the fact that its origin goes back to the time of the First World War. Grajewo was

captured by the Germans in October 1914, then it passed from hand to hand (between Germans and Russians) until February 1915, when it was re-captured by the Germans. During the siege of the nearby Osowiec, stronghold soldiers took photographs of the surrounding area and sent makeshift, amateur “photographic postcards” to their families and friends. Among the local population, the art of photography was not yet known, but it was introduced by the Germans who photographed the inhabitants of the area in official, bureaucratic capacity for the purpose of issuing passports. The postcard signed by Vita Sackville-West’s co-travellers shows soldiers in German uniforms; the name of the town and the street is printed in German and Russian while the more recent Polish stamp is placed below.

There was no Polish name on the original 1915 postcard. After all, postal services were as a rule in the hands of the official administration (in this case interchangeably Russian and Prussian).

Vita Sackville-West purchased the postcard eleven years later, when Poland regained its independence. It is quite astonishing that in Polish Grajewo, almost a decade after colossal political changes and the fall of two empires, postcards which were sold in this border outpost still used the photographs with German soldiers, as well as with German and Russian street names. Polish amateurish-looking stamp is added as if it was an afterthought or a nonchalantly applied palimpsest.

There is no visible attempt to eradicate the past; perhaps on the contrary, one witnesses a somewhat condescending statement that no matter what uniforms the soldiers are wearing, no matter how many names in foreign languages were printed prior to the Polish stamp, and – finally – no matter in what circumstances the photograph was taken, Grajewo is *so* Polish that it does not need to hide its complex history which, if anything, testifies to the previous victimization of the nation. Such attitudes are, perhaps, legitimate today; it is, however, hard to think they were acceptable in the aftermath of the Great War.

Of course, there could be other valid interpretations: (a) for many years after the departure of the Germans and the Russians nobody in



Figure 1. The original postcard of 1915, available from https://grajewiak.pl/images/galerie/pocztowki/1914/postcard_20.jpg [accessed on: 7 January 2021].



Figure 2. Vita Sackville-West's postcard of 1926 (Sackville-West 1990, 152).

Poland was interested in manufacturing new postcards in Grajewo, or (b) Vita Sackville-West chose the strangest among the many postcards available in Grajewo in 1926.⁸ Of course, the likelihood of the last option is relatively small.

IV

When eventually Sackville-West managed to leave Poland, her journey proceeded swiftly:

That day passed in a haze: Königsberg; a long wait there, drinking coffee out of thick cups and looking at photographs in the German papers of the scenes in Warsaw; then another train; the Polish Corridor; East Prussia; Berlin (Sackville-West 1990, 152).

The author got her geography almost right. The exception is her use of “East Prussia” by which she means eastern part of Germany “proper”. This can be misleading and indeed it could explain partly why the 1990 edition manages to make a total geographical mess out of this fragment of the story.

There are two issues at stake. One is editorial carelessness. Although the name of the town is not really a tongue-twister, and the author spelled it correctly in her text (and in the postcard, as I mentioned before), in the 1990 edition Grajewo becomes “Gravejo”, both in the map and in the description of the postcard (Sackville-West 1990, 14–15 and 152). One could be willing to assume that this is a trivial and isolated anecdotal issue of no great importance. However, if one notices the fact that in the Vita Sackville-West’s biography the

⁸ By means of a coincidence that the English author could not have predicted, this street was to become the centre of Grajewo ghetto in August 1941. The ghetto extended across Dolna, Rudzka and Łazienna streets.

name of the town is even more tortuously distorted – it functions as “Graceivo” – the well intentioned assumption turns into another one: about disrespect with regard to ground realities in Eastern Europe (Glendinning 1983, 160).

Lord Byron famously admitted in *Don Juan*'s Canto VII that the Western poet is helpless in confrontation with Eastern Europe because of “unpronounceable” Slavonic names.⁹ But, as I signalled in the beginning of this article, the issue is not merely anecdotal, or, if it is, it points to larger strategies.

If close attention is now paid to the map that the editors included in the 1990 version of *Passenger to Teheran*, it becomes evident that either Vita Sackville-West's transit through Poland was senseless or the publisher was unconcerned with the geographical accuracy of this part of the travelogue.¹⁰ Even if the author's reference to “East Prussia” in the fragment which I quoted was misleading, it does not justify blatant errors in basic facts.

The editors placed “Gravejo” not where it actually was, i.e., at the eastern border of East Prussia and Poland, a little west of Białystok. They placed the town at a completely different border, between Poland and Germany, about four hundred kilometers further west. If what the map suggests were correct, the succession of stations and legs of the journey that Vita Sackville-West writes about: “Königsberg (...) then another train; the Polish Corridor; East Prussia; Berlin,” would be very hard to imagine. If the faulty placement of Grajewo could be

⁹ But oh, ye goddesses of war and glory!

How shall I spell the name of each Cossacque

Who were immortal, could one tell their story?

Alas! what to their memory can lack?

Achilles' self was not more grim and gory

Than thousands of this new and polish'd nation,

Whose names want nothing but – pronunciation (Byron 1988, 325).

¹⁰ In the first edition of *Passenger to Teheran* the map was not included (neither was the postcard).



Figure 3. Fragment of a map: V. Sackville-West, *Passenger to Teheran* (1990, 14).

explained by Sackville-West's imprecise use of the term "East Prussia", it is much harder to understand what made the editors locate Königsberg near Berlin (again an error of about five hundred kilometers). If one studies this map, it is clear that to reach Berlin from "Gravejo", one does not have to cross the border with East Prussia or make a detour towards Königsberg, not to mention the crossing of the Polish Corridor in order to continue travelling through eastern part of Germany. A short, direct trip to Berlin would suffice. If this map were to be taken seriously, Vita Sackville-West travelled in inexplicable zigzags. To conclude: the map of the part of Europe which contains the last leg of Vita Sackville-West's journey was prepared with utter disregard for cartographic and narrative sense.

The number of "anecdotes" prompts one to answer the initial question: what larger strategies do these accumulated incidents point to? First, unwelcome border incidents have a broader significance because what is at stake at almost every such adventure results from a socio-political, geo-political, military and/or ideological tension. No matter whether these events are presented as adventures or not, border trouble usually has consequences far beyond any "local moment".

Secondly, the European metropolis had of course its frontier, its own lands of incivility and barbarity. Enlightenment philosophers, like Rousseau and Voltaire, who introduced the conceptual division of Europe between the civilised West and unpronounceable lands of incivility in the East needed this dualism because without barbarism one cannot praise one's own culture.¹¹ What the accumulated misprints and mis-edits in the 1990 version of *Passenger to Teheran* point to is that (1) the modes of eighteenth-century European representation and (2) Western Europe's conceptual map of Eastern Europe remain largely unchanged. In contemporary times reckless orientalism is being radically eradicated when it comes to the Middle East or the Far East but it is not being eradicated with equal enthusiasm when it comes to Eastern Europe. Poland is still "readable equally from Europe and Asia," as even major postcolonial critics awkwardly asserted (Ashcroft, Griffith, and Tiffin 1989, 159). Perhaps this is the reason why small places like Grajewo in Poland and a big city of Königsberg in East Prussia cannot be given a fixed place in the map. As long as they are close to ever-changing borders in Eastern Europe, nobody seems to care too obsessively about historical, geographical, linguistic and contextual details.

References

- Ashcroft B., Griffith B., Tiffin H., 1989, *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*, London: Routledge.
- Asher M., 1999, *Lawrence: The uncrowned king of Arabia*, Harmondsworth: Penguin.
- Briggs J., 2006, *Virginia Woolf: An inner life*, Harmondsworth: Penguin.
- Byron G.G., 1988, *Poems*, Glover A.S.B., ed., Harmondsworth: Penguin Books.
- Caws M.A., 1990, *Women of Bloomsbury*, London: Routledge.
- Curtis V., 2002, *Virginia Woolf's women*, London: Robert Hale.
- Gallop J., 2002, *Anecdotal theory*, Durham: Duke University Press.

¹¹ On the invention of Eastern Europe see: Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilisation On the Mind of the Enlightenment* (1994).

- Geniesse J.F., 2001, *Passionate nomad: The life of Freya Stark*, New York: The Modern Library.
- Glendinning V., 1983, *Vita: The life of V. Sackville-West*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- Grant J., 2008, *Modernism's Middle East: Journeys to Barbary*, London: Palgrave/Macmillan.
- Greenblatt S., 1991, *Marvellous possessions: The wonder of the New World*, London: Clarendon Press.
- James L., 1995, *The golden warrior: The life and legend of Lawrence of Arabia*, London: Abacus.
- Lawrence T.E., 1997, *Seven pillars of wisdom*, Ware: Wordsworth Classics.
- Licence A., 2016, *Living in squares, loving in triangles: The lives and loves of Virginia Woolf and the Bloomsbury Group*, Stroud: Amberley Publishing.
- Nicolson N., 1990, *New introduction*, in: Sackville-West V., *Passenger to Teheran*, London.
- Posmysz Z., 2019, *Pasażerka*, Warszawa: Axis Mundi.
- Sackville-West V., 1926, *Passenger to Teheran*, London: The Hogarth Press.
- Sackville-West V., 1928, *Twelve days: Across the mountains with the Bakhtiari tribe*, London: Hogarth Press.
- Sackville-West V., 1990, *Passenger to Teheran*, Heathfield: Cockbird Press.
- Sattin A., 2015, *Young Lawrence: A portrait of the legend as a young man*, London: John Murray.
- Woolf V., 1981, *The diary of Virginia Woolf*, vol. 3: 1925–30, Bell A.O., ed., Boston: Mariner Books.
- Woolf V., 1993, *Orlando: A biography*, London: Penguin Books.
- Wolff L., 1994, *Inventing Eastern Europe: The map of civilisation on the mind of the Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press.

Illustrations

Figure 1. The original postcard of 1915, available from https://grajewiak.pl/images/galerie/pocztowki/1914/postcard_20.jpg [accessed on: 7 January 2021].

Figure 2. Vita Sackville West's postcard of 1926 (Sackville-West 1990, 152).

Figure 3. Fragment of a map: V. Sackville–West, *Passenger to Teheran* (1990, 14).

ZBIGNIEW BIAŁAS – prof., Institute of Literary Studies, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland.

Zbigniew Białas is Professor of English in the Institute of Literary Studies at the University of Silesia in Katowice (Poland) and author of five novels. He was Humboldt Research Fellow in Germany, Rockefeller Fellow in Italy and Fulbright Senior Fellow in the USA. His academic books include *Post-Tribal Ethos in African Literature* (1993), *Mapping Wild Gardens* (1997) and *The Body Wall* (2006). His first novel, *Korzeniec*, was awarded Silesian Literary Laurels, won the title of Best Polish Prose of 2011 and was turned into a successful theatrical play. Białas edited/co-edited twelve academic volumes, wrote over sixty academic essays and translated English, American and Nigerian literature into Polish.

Anglista, profesor nauk humanistycznych i autor pięciu powieści. Stypendysta Fundacji Humboldta, Rockefellera i Fulbrighta. Autor trzech anglojęzycznych monografii poświęconych literaturze afrykańskiej i podróżopisarstwu. Jego pierwsza powieść *Korzeniec* została nagrodzona Śląskim Wawrzynem Literackim i przeniesiona na deski teatralne. Zbigniew Białas tłumaczył na język polski literaturę angielską, amerykańską i nigeryjską.

E-mail: zbigniew.bialas@us.edu.pl



Rose Simpson

<https://orcid.org/0000-0001-6040-8110>Aberystwyth University
Aberystwyth, Great Britain

Packing up the Past: Vicki Baum's Quest for Heimat

Zapakować przeszłość – Vicki Baum w poszukiwaniu „Heimatu”

Abstract: The best-selling Austrian novelist Vicki Baum took ship alone for America in 1932 but emigration soon became exile for the Jewish author. The feeling of 'Heimatlosigkeit', or rootlessness, which oppressed Baum at that time was emotional and spiritual rather than physical. Child of a Jewish immigrant family in the anti-Semitic society of nineteenth-century Vienna, Vicki Baum had long questioned the loci and the politics of Heimat, a German term whose significance far exceeds the simple definition of home or homeland. Cut loose from Heimat, she began her travels to far-away destinations, seeking to identify a common humanity and the universal moralities which could guide Europe to a better future. She wrote her travel experiences into novels which allowed her to narrate the landscapes and customs but also the inner lives of the people she encountered. A long-standing belief in the inauthenticity of verbal communication encouraged her to transcend linguistic barriers with confidence but it was her gender, she believed, which enabled her to share and interpret other cultures. Commonality rather than difference is the focus of her travel-letters and their fictional transpositions. Focusing on Baum's experiences on Bali seen in a postcolonial perspective, the article argues that the island was for the novelist a space of transcendence, where the inhabitants held on to values already lost in Western societies.

Keywords: Heimat in exile, transcendental homelessness, therapeutic journeys, travel letters

Abstrakt: W 1932 roku bestsellerowa austriacka pisarka Vicki Baum wyruszyła w podróż statkiem do Ameryki; dla żydowskiej autorki emigracja szybko jednak przyjęła postać wygnania. Świadomość utraty ojczyzny – „Heimatlosigkeit” – oraz poczucie wykorzenienia, które prześladowały wówczas Vicki Baum, były jednak bardziej emocjonalne i duchowe niż czysto fizyczne. Jako dziecko żydowskich imigrantów w antysemitkim społeczeństwie dziewiętnastowiecznego Wiednia Baum wcześniej zaczęła dociekać, co tak naprawdę znaczy „Heimat”, który pojmowała jako znacznie wykraczający poza ramy prostej definicji domu czy ojczyzny. Odcięta od Heimatu wyruszała w dalekie podróże w poszukiwaniu wartości i moralno-etycznych wskazówek, które pomogłyby międzywojennej Europie zbudować lepszą przyszłość. Spisywała swoje doświadczenia w powieściach, w których przedstawiała zarówno krajobrazy i zwyczaje, jak i wewnętrzne dylematy społeczności, z którymi się stykała. Wieloletnia nieufność wobec komunikacji werbalnej popychała ją ku przekraczaniu barier językowych, choć w jej własnym mniemaniu to jej płeć najbardziej pomogła jej w interpretowaniu i zrozumieniu innych kultur. W listach i tworzonych na podstawie doświadczeń z podróży dziełach skupia się bardziej na cechach wspólnych dla wielu obcych sobie kultur niż na różnicach. Analizując balijskie przygody Baum z perspektywy postkolonialnej, w artykule pokazano, że wyspa stała się dla autorki miejscem transcendencji, w którym mieszkańcy posługiwali się wartościami nieobecnymi już w kulturze zachodniej.

Słowa kluczowe: Heimat na wygnaniu, transcendentalna bezdomność, podróże terapeutyczne, listy z podróży

I am absolutely certain that I will travel as long as my legs, heart, head and eyes still allow me to do it (Baum 1949a).¹

Introduction

In 1931, the Austrian novelist Vicki Baum (1888–1960) took a break from her editorial position at the Ullstein Press in Berlin, attracted to the USA by the prospect of commercial success. Observing the increasing power of National Socialism in Germany, and already a hit-author in Hollywood, she chose to stay. By 1935, as a writer of Jewish ethnicity writing novels of modern urban life and liberated women, she could no longer return to her homeland. She had become one among increasing numbers of German artists and writers seeking sanctuary and employment around the film studios of Hollywood. Despite her attempts at conformity and assimilation, she was identified with the German Exile Community. After the attack on Pearl Harbour in 1941, she was officially classified as “Enemy Alien” despite having gained American citizenship at the earliest opportunity in 1938.

Heimat

The feeling of ‘Heimatlosigkeit’, or rootlessness, which oppressed Baum at that time was emotional and spiritual rather than physical. Child of a Jewish immigrant family in the anti-Semitic society of nineteenth-century Vienna, Vicki Baum had long questioned the loci and the politics of Heimat, a German term whose significance far exceeds the simple definition of home or homeland.

¹ Translated. All translations of Baum’s correspondence from the original German are by R. Simpson.

The word had been tension-ridden since conflicts between regional and national identity arose following German unification in 1871. In the 1890s, rejection of the perceived evils of modernisation and urbanisation encouraged the artistic ‘Heimatkunst’ movement, rooting the German spirit firmly within pastoral landscapes of the past. The First World War asserted patriotic concepts of a national Heimat and, following Germany’s defeat, popular Spiritualism, esoteric philosophies and religions, proposed a Heimat beyond the grave in which the millions of recent dead could find peace. Under National Socialism, novels like those Baum characterised as “Blood and Soil, Fatherland and cow-dung” (1987, 353), elaborated a pseudo-historical definition of a German-speaking Heimat based on selection and exclusion of all whose racial, political, cultural or sexual orientations were deemed unsuitable. The word became tainted by association but, as the century progressed and turned, the concept was continually revived, de-politicised, re-politicised, linked to immigration debates and claimed by environmental movements.

Blickle’s definition of Heimat as a cultural trope, where “language, identity, geography, politics, and notions of self (...) intermingle” (2002, 8), attempts to unite the many threads of analysis. Eichmanns concludes that the “multilayered connotations seem to defy any comprehensive explanation” (2013, 1). Nevertheless, the prominent role of Heimat in German-speaking cultures of the last centuries makes it central to any discussion of the work of exiled writers. Baum’s definitions of Heimat are contradictory, ranging from sentimental descriptions of Christmas past (Baum 1941) to esoteric concepts of a spiritual home (Baum 1965). They reflect what Sebald suggests is a common experience of Austrian Jewish writers in delineating Heimat – “a complex state of illusion which is aware of its own untenability” (2016, 5).

Working in the Hollywood film industry from 1935 onwards, Baum was in a position to both investigate and indulge visions of Heimat. Her own life on the paradisaical California coast was, however, set in a context of exclusion on both sides of the Atlantic. Her former European Heimat was destroyed by persecution and war and her dissatisfaction with the

ethos of Hollywood increased as she observed and experienced its ruthless workings. Despite her determined efforts to maintain the culture of an Austrian home in California, the exile's ambivalence towards a domicile which was both her salvation and her adversary was for Vicki Baum, as for many other notable escapees from Nazism, not negated by present prosperity. While fully committed to a stable home and family, a state of emotional homelessness shadowed her present life, and she sought consolation in voyages abroad.

Although the epitome of Modern Woman, according to popular cliché, she considered American modernity as philistine and superficial, bringing an ethnocentric European viewpoint with her to the New World. She wrote to her husband, Richard Lert, on her American portable typewriter, explaining her longings for the culture she recognised as home:

The constant feeling of standing on the ground of ancient cultures that have shaped not only objects but also the people themselves and their faces. The lack of this emotion often makes America feel very empty. North American Indians have hardly developed beyond the Stone Age and the colonists were also (...) Philistines (Baum 1949b).

She chose to counter current unease by taking advantage of American ease of travel to reach remoter and wilder destinations which, she believed, offered alternatives to Western civilisation. She was driven by a deep dissatisfaction with the industrial capitalism which she interpreted as dominating American cultural attitudes. In Europe also, it had recently exposed its ugly face in a World War waged on a preternatural scale.

The immediate reasons for her voyages were various: escape from the oppressive demands of family and work, extra-marital liaisons, and a vigorous restlessness, "gipsy-like and restless" (Baum 1959). In the USA and Europe, she had a public reputation to maintain and travel allowed her to explore unconventional outlets for her energies. Her frequent correspondence with husband and sons, left back at home as she made her way around the world, expresses the tension between her will for escape and her attachment to home and family:

My Dear, I am often homesick for the violets. This homesickness is of course not great enough to destroy my taste for travel. I would like to tell you, however, how thankful I am that you let me tootle around the world so much (Baum 1959).

Travel as therapy

Travel to faraway places where she could act according to what she construed as her own identity was therapeutic, freeing her from definitions of home and nationhood with which she had little sympathy. The isolation which she had experienced since childhood and considered an inevitable adjunct of the creative literary mind, found consolation in foreign environments where she could experience social engagement without commitment.

She travelled extensively, usually alone but meeting resident friends and acquaintances at her destinations. Their greater local knowledge allowed her to experience far more than a tourist's view and in very little time. In 1935, she briefly visited Shanghai. Notelmann notes that the visit lasted only three days, but in that time, she achieved an in-depth picture of the city which allowed her to write the lengthy and detailed descriptions of its mores, manners and history that appear in her novel *Shanghai* 37 (Notelmann 2002, 223).

Journalistic travel-writing

There is a clear distinction between the explicit accounts of Baum's travels, whether written by herself or by journalists, and the transposition of her travel-experiences into the fictional contexts of her novels. Her publishers made sure that opportunities were presented for positive publicity for their best-selling author. "Baum the world-tourist" became part

of a public image which asserted Baum's authoritative status as one who knew and understood the modern world and could thus interpret it for a popular readership.

Visiting other lands widened the reference-points of her fiction beyond the urban world of European capitals, which was the subject of her popular novels. Having always been convinced that it was important to ground her writing in direct personal experience, she sought to live the lives she wrote about. The title *Vicki Baum: Student of Life* heads a newspaper article which proclaims:

she spends hours behind the scenes in a department store. She waltzes and fox-trots in the dance-halls where the window-dresser's newest assistant might dance with the junior clerk from the ribbon department. She visits cheap boarding houses under the pretext of renting a room (n.a., 1930).

The same curiosity to experience how others lived drove her into the paddy fields of Bali, the brothels of Shanghai, the formal gardens of Japan and the wilds of Mexico. In Paris, she remarks, "As long as one goes around as a tourist and gazes at attractions and looks for experiences, one never really lives there" (Baum 1949c).

Despite her concern for publicity, Baum complained frequently about press reports which she considered trivialised her work. The captions for newspaper photographs of Baum on Hawaii claim, "Vicki Baum is learning Hula on visit here" (Allen, n.d., file 104) and, "[s]he tried to learn the poi dance of the New Zealand Maoris during her short visit there" (n.a., n.d., Newspaper cutting, file 104) Baum's predilection for dance as both observer and participant was well-known, but her professional background in music and general unwillingness to discuss it in such journalistic contexts casts in doubt the authenticity of a further report: "Miss Baum thinks she sees resemblances between the music of Hawaii and that of her native Austria" (n.a., n.d., Newspaper cutting, file 104).

She was not, however, averse to taking a popular stance which she later rejected in more serious writing. Her own magazine article *Aus der Sahara mitgebracht* is written in a tone of sentimental kitsch, utterly unlike

the clear-eyed sardonic analysis of her autobiographical writing. It records a trip to Fez in Morocco and is accompanied by a current publicity photograph of a coy Baum, suitably made-up and coiffed, holding a desert fox (Baum 1930c). The article describes how she bought the small animal from a street-vendor then smuggled it home to the USA, hidden in her large muff. Despite a genuine concern for animal life, which she mentions in other contexts (Baum 1987, 156), this article, written ostensibly for the women's magazine *Die Dame*, describes the wild creature as a soft toy and fashion accessory, “[l]ast year, Desert Foxes were all the rage in London’s most exclusive circles” (Baum 1930c).

Another article on her travels in North Africa is more humorous, making fun of her own desire to see what life was really like behind the tourist attractions (Baum n.d., *Ein einfaches Butterbrot in der Sahara*). Local guides promised her a totally authentic camel trip into the desert, as experienced by its nomadic inhabitants, ending with a night in a Bedouin tent. As a wealthy woman, she paid their exorbitant fee for what she believed to be a unique experience. In the event, she finally realised that her camel was being led repeatedly around a desert circuit which never went far from the town, and her night under canvas was furnished with all conveniences which were considered appropriate for a European lady. She ruefully accepted that on this occasion she had been outwitted and exploited.

She persisted in the attempt to make her journey more than a holiday. A letter to her husband from Fez is accompanied by a sketch of town, showing the layout of its districts. Even in this very personal correspondence, she insists on the authenticity and reliability of her narrative. The strange tumultuous life of the town’s ancient streets and markets and the vibrant humanity which inhabited them held her attention. She felt that this time she had achieved her aim, considering herself to be a rare European visitor gaining privileged access to a virtually-unknown area, “[Fez is] an incredible, bewildering, seething, colourful, noisy, stinking old Arabian town in which no European ever sets foot” (Baum 1930a).

The frequent letters home to husband and sons from all her trips abroad describe the places and the people she was visiting in some detail.

It can be assumed that these letters, honest, spontaneous and thoughtful, are a more thorough record of her travelling days than those articles published in the popular press and mediated by reporters and editors. Close textual similarities between the family letters and key passages of description in the novels confirm the authenticity of the travel-writing which she presents in fictional form. Choosing to write her travel impressions and reflections upon them into novels allowed her further scope. She could then investigate and develop the insights gained from what she thought of as her singular experiences of varied cultures. It also assured her of publication for a large and avid readership. The ‘real life’ experience of a travel-writer underlies the fictional adventures of her protagonists.

Travel-writing as social critique

Her novels are peopled with characters who, despite nationality, appearance and language, are identifiable by her varied readership as sharing the emotions and dispositions of their friends and neighbours. She never stayed in one place long enough to free herself from interpretive prejudices, nor was she interested in doing so, believing that her plots reflected essential human traits beneath their culture-specific manifestations. In seeking to define the forces which motivate her protagonists, her writing also exposes the greater influences which mould their lives. In *Shanghai 37* (1939), she investigates the progress of China from a feudal system of aristocracies and war-lords to the rise of Chiang Kai-Shek and the later move to a communist system. She complains bitterly that her publishers and reviewers chose rather to emphasise the ‘Hotel’ elements of its plot, rather than giving her any credit for more serious analysis:

As a matter of fact, it has nothing to do with a hotel and the title only cheapens it. The extract which published in “TODAY” has, in addition, left out all of the more important and better first section, in which the whole develop-

ment of East Asian politics was outlined. This, by its very nature, must have led to present-day Communist China (Baum n.d., *Autobiographical sketch*).

The novel *Kautschuk / Cahuchu, Strom der Tränen* (1943) was similarly publicised as a popular story despite its critique of the rubber industry's destructive effects on ethnic populations. She claimed to value this novel, with its powerful and emotional portrayal of abused workers, more highly than all her other work (Baum n.d., *Autobiographical sketch*). A later novel *Flut und Flamme* (1956) continues the theme of exploitation as the arrival of fishing and canning industries attracts, then disrupts, the lives of Mexican coast-dwellers.

The natural resources sought and exported by the industrial powers are, in themselves, objects of interest to Baum. Both *Kautschuk* and *Flut und Flamme* show Baum's fascination with the landscapes, flora and fauna of the lands she visited. The interactions between human and natural worlds frequently focus her attention and, as an enthusiastic and experienced gardener, she brings an informed eye to her investigations. The processes through which rubber is tapped, the growing of rice and the commercial fishing industry all become the subject of her scrutiny and detailed descriptions. Her fiction is firmly grounded in sensual observations. The squelching sounds of feet and hooves as they walk in the paddy fields, the iridescence of beetle wings in the sunlight, the weight of a flower-head as it bends on the stem, are described with an accuracy and simplicity originating in the author's direct experience of the landscape and its vegetation.

Travel as research

She wrote and kept copious research notes and sketches for all her "travel" novels. For *Flut und Flamme*, she enquired about the layout of a sea-going yacht and its fittings from a sailing friend, who also explained

the details of game-fishing.² The geographical location, the buildings and the artefacts in use are far more significant than simply a colourful backdrop for Baum's plot-lines. The interaction of the human population with its environment revealed, she believed, universal truths about human nature which overcame the accidents of geography.

Baum made thorough photographic records of her journeys and, whenever possible, personal films. She took advice from Hollywood friends on cameras and techniques and chose carefully which photographs should be enlarged beyond the very small size of the originals. Photography suited her mode of apprehension, as she confirms in a letter to her husband, "The first fleeting impression in the strongest and then one must either stay there a year and gain more insights or go back home" (Baum 1949b).

She also bought the mass-produced sets of tourist photos as mementos of the natural and built environments in which her fictional characters would act out their lives, widening the accuracy of geographical reference beyond the limitations of her own journeys. The photographs she chose to enlarge were, more frequently, scenes with people and similar characters often appear in the descriptive passages of her fiction. She always emphasised in autobiographical statements that her novels told the genuine experience of humanity, and that she refused to sacrifice veracity to her publishers' commercial intent (Baum 1987).

Liebe und Tod auf Bali

The determination to balance popular appeal with a travel-writer's account of a foreign land is particularly evident in her Bali writings. The

² "Through Bill Berggreen I found here the man who is the only, the best and the most experienced shark fisher of all Mexico and who was also first officer on that yacht where my captain Hofmann and Countess de Frasso had their shooting bout. Today I had him here for hours and wormed every shed of information out of his good simple Irish soul" (Baum 1930b).

novel *Liebe und Tod auf Bali* (1937) was published when the island was becoming a holiday destination for the rich and famous as well as the focus of serious academic research. The successful film *Legong, Dance of the Virgins* (de la Falaise 1935) had been shot on location in Bali and featured an all-Balinese cast. The visual extravaganza with very little plot is primarily designed to excite audiences by pictures of half-naked young girls performing a traditional Balinese dance.

Baum's story, by contrast, centres on events leading up to the massacre of the Badung royal family, its courtiers and feudal retainers by Dutch colonial troops in 1906. Her personal research, including obtaining and keeping an original report of the event written in Dutch by a military official (n.a. n.d., *Hollaendische Berichte*), indicates a serious attempt to gain a balanced vision of the slaughter. She names the resulting novel as one of her "greater, more important and, incidentally, in terms of editions, even more saleable novels" (Baum n.d., Letter to Richard Lert). It was her voyage to Bali in 1937 which, she claims, rescued her career from the comparative doldrums into which it had fallen when the excitement over her hit novel *Menschen im Hotel* and its filmic version *Grand Hotel* had waned. She writes to her husband, "Dearest, If I had not gone to Bali then I would be sitting here today a ruined, jobless screenwriter and had I not gone to America then we would all have gone down the drain" (Baum n.d., Letter to Richard Lert).

The acknowledgement of her vulnerable position as a Jewish writer whose origins lay in an Austria about to be annexed by the Third Reich lends particular poignancy to a novel based on large-scale massacre. Her investigations of Bali were guided by an introduction from her old friend Salka Viertel to Walter Spies, "who gave me the wisdom of having lived there 12 years" (Baum 19?). Spies could offer an "insiders" access to the island and its inhabitants and, as she writes, "So I get to see things that otherwise nobody sees" (Baum n.d., Letter to Richard Lert). He was the source not only of Hollywood's fantasies of an island paradise, as he became the guide for its star-visitors, but also for the anthropological work of Margaret Mead and Gregory Bateson, leading anthropologists of the day. In addition, Baum pursued her own researches, visiting a

leper colony on Bali and speaking to its inhabitants, trying to “form a picture of their state of mind” (Baum n.d., *He was not exactly a dwarf*) for the outcasts of her novel.

On arrival in Bali, Baum had been charmed to find a life which she found largely free from European influences. She remarks on the young men’s preference for Western shirts and attachment to bicycles but considers that, since the Badung massacre, “the mode of life has changed very little in the Islands” (Baum 1935a). She writes, “I don’t intend to play up the period between 1910–1920, but rather, the strong atmosphere and color of the Islands” (Baum n.d., Excerpt from a letter) In light of Bali’s colonial history, she is surprised by contemporary attitudes to the colonising Dutch. She found the island in a state of utmost celebration for a Dutch official visit. All roads were garlanded with flowers, flags were flying, and local lance-carriers were ready to play their part in the welcoming ceremony. The islanders’ easy and unquestioning acceptance of what the day brought forth was, for Baum, an enviable position, “When one has knocked around in the South Seas then one recognises how wise these lazy people here are. People like us can never be as happy” (Baum 1935a).

The Balinese ability to ignore the time-scales of their Western colonisers and visitors is recounted through the limited contacts between Balinese and Europeans which thread through the novel. Balinese patience and their tolerance for lengthy discussions and interminable waiting frustrates the busy Dutch officials. The sequence of the narrative, however, is set against the natural time-markers of day and night and the recurring cycles of the agricultural year. Baum is stressing the eternal context of an island life, whose rhythms are regulated by seasonal and cosmic movements rather than the mechanical measures of Europeans. On Bali, even the definitive periods of a human life, beginning with birth and terminating in death are regarded as uncertain and flexible. The infant is born into a continuum of past reincarnations and dies only to become a present, if inanimate, member of the family until the relatives have saved, perhaps years, for funeral festivities. Baum prefaces and punctuates her novel with quotations from the *Bhagavad*

Gita which presume the transubstantiation and migration of souls. Her characters embody its beliefs. Having redeemed the faults of their narrated lives, some finally reappear in new child-bodies which carry the distinguishable features of an ancestral heritage beyond physical appearance or genetic transfer.

Pre-dating the anthropological researches of Margaret Mead, Baum describes a culture where “Bachofen’s vision of a trinity of the erotic, death and religion” (Dörr 2007, 56) dominated daily lives which followed, in their essential features, the same ancestral paths, which, she implies, European culture had long ago abandoned. She shows the rational, technological society of European colonists, driven by trade and expansionism but ideologically adrift, dismantling the superior, intuitive and imaginative order of the old Bali. Contemporary observations in Germany were confirming the genocidal potential of European civilization, and Baum, whose family and friends were among the victims, wrote colonial brutality with conviction. Dutch colonial representatives on Bali, symbolically trapped in their formal and excruciatingly uncomfortable tropical uniforms, become increasingly uneasy as European culture is outraged by local customs. Their discomfort is set dramatically against Balinese contentment, to embody the gulf between the harmony of the traditional life and the fractious misery of modernity.

The failure of words

Baum’s willingness to immerse herself in the esoteric aspects of Balinese society was accompanied by a long-standing belief in the inauthenticity of verbal communication. She was convinced that life forms communicated most truthfully on instinctive physical levels, for which words were inadequate and possibly traitorous. This conviction allowed her to transcend linguistic barriers with confidence and form relationships with foreign others which she, at least, understood as insightful. On Bali

she was, she claims, usually accompanied by a local child who adopted her and led her around like a long-lost relative despite the lack of a common language. Her novel shows the author's familiarity with the games and interests of a Balinese childhood apparently gained from the relationship.

Women's lives

Baum regarded gender as a defining feature of her writing. Biological commonality overwhelms the differences of language, culture and religion, she asserts, and an instinctive female communicative capacity enabled her to understand and interpret other women's lives. Writing male characters of all races with the tolerant disdain she extends to her own family in autobiographical accounts, she views women as the bearers and protectors of life, carrying a biological, but also cultural, past into the future. Her fictional Balinese women, who maintain all aspects of the island's physical welfare, also tend its household shrines, supporting the belief systems which structure island life.

The unity of life on Bali

Baum writes the non-verbal communication she observes between the Balinese and the life-forms which surround them in symbolic as well as explicit terms. In the natural landscapes of Baum's fictional Bali, women bloom, ripen and die like flowers, merging into the animal and vegetable lives alongside which they live so closely (Baum 1964, 134). The leprosy which inflicts her dancer manifests first in his ear, which becomes like a heavy rotten bloom as the illness brings the human towards dissolution and return to the common resting place of earth.

The peasant family of her novel treat the family buffalo as one of themselves, considering and respecting its feelings: “the cow was being difficult so Pak coaxed her with the names of Sister and Mother” (Baum 1964, 23). In Baum’s letters she writes her own relationship to her garden in the same terms, assigning personalities and individual lives to her flowers, particularly a Frangipani tree, whose struggles for life and constant demands for care are frequently mentioned (Baum 1958). She records talks to her own trees and plants, encouraging them to survive and flourish despite being transplanted, like herself, into a foreign soil and hostile climate. Her statements and images transcend species-barriers, making fluid the rigid human/animal distinctions of first Christianity then scientific rationalism, to stress relatedness with the natural world rather than difference. The sense of being at home in Nature which she mentions from her childhood memories (Baum 1987, 23) alleviates her personal isolation.

It was Walter Spies who organised the performance of the Barong dance, a climactic event in the novel. The fictional description follows, in an almost word-for word account, a letter written to her husband following the event (Baum 1935b). Baum’s fictional narrator is describing the dance as seen through the author’s eyes and voicing the responses of Baum herself. The Barong dance exemplified for her the bringing together of human, natural and spiritual worlds, which she understood as a defining feature of Balinese daily life. The dance describes the triumph of good over evil in the terms of a conflict between human hero and monster. Baum points out the comic detail of the dancers’ trousered legs emerging from the animal costume, but she also stresses the beliefs which force the performance beyond pantomime. Baum’s letter, and the fictional account which transposes it, leave no doubt that Baum observed what she believed to be an extraordinary occurrence and which she interpreted as transcending rational explanations. She describes the scene in which dancers, in a trance-like state, stab themselves with sharp ritual daggers, drawing blood. Baum attributes their immediate recovery from their wounds to their ability to access subconscious physical powers lost to the Western world. Writing her fictional account from

the standpoints of both observer and dancer, she describes the process through which the dancer falls into in the ecstatic state, moving beyond the normal limitations of a human body to share the conditions of being with the mythical beast of the dance and the spirit world it commands.

Unlike the frivolity of previous press reports of her Hawaiian dancing, the Bali novel reveals Baum's more serious view of dance as a primary ritual which expressed the essential values of Balinese society. The moral equilibrium of the island society is asserted and maintained through myth and physically expressed through the forms of its dance. In her letter, she compares the enactment of the ritual originating in an ancient culture with contemporary Expressionist dance. The best dancers of the day, she writes, fail to achieve the skills of the untutored and illiterate performers of Bali, who believe utterly in the spirit world they re-enact:

This is the complete realisation of everything that Wigman and Niedecken dreamed of but didn't achieve. No Director, only an infinite tension in every finger of these village lads, the rhythms of a primeval culture, an authenticity. [In the West], months of rehearsals only create Art. It made a great impression on me (Baum n.d., Letter to Richard Lert).

In her travels round the island she observed the traditional work of artisans whose skills and techniques were derived from personal transmission as generation succeeded generation in the same trade. She writes them also into her novel in the character of a carpenter whose wood-carvings achieve the status of art for his European observers. Like the dancers, the skills of Balinese craftsmen transcend the utilitarian as they acknowledge their relationship to the material of their work and recognise a spirit shared with the natural forms they depict "all these villagers are also artists" (Baum n.d., Letter to Richard Lert) she writes. She finds in their work the confirmation of her views that Balinese society derived its enviable continuity from the transmission of shared systems of transcendental belief lost to the European interlopers.

Solace in exile

Baum's novel suggests that it is the enduring stability of Balinese society and its beliefs which enables her characters to overcome the tragedies of their individual lives. They remain conscious of their place within an immutable cosmic order, overlooked by the spirits propitiated in the daily rituals of their lives. It was within this greater context that she aimed to place her own exiled life. Back in Hollywood, she cherished mementoes of her trips abroad. She set great store by the healing properties of a Balinese priestly ring and made offerings over a period of 25 years to a "bloodthirsty" wooden fetish brought back from her travels to New Zealand. Standing on the California shoreline, she writes of looking over the sea and imagining her Balinese friends waving greetings from their beaches collapsing temporal and geographical distance in her belief in an eternal and universal home. She maintained the convictions acquired through her travelling life in dealing with the circumstances of her own terminal illness and death. Insights gained from her experiences in environments which were entirely alien to her in ethnic, linguistic and cultural terms informed her later writing as she identified for herself a Heimat which was spiritual rather than geographical.

References

- Allen, G., n.d., Newspaper cutting, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 104: Bio-bibliographisches Material.
- Baum V., 1930a, Letter to Richard Lert, 16 March 1930, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 125.
- Baum V., 1930b, Untitled letter, 11 October 1930, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 104: Bio-bibliographisches Material.
- Baum V., 1930c, *Aus der Sahara mitgebracht*, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 128.

- Baum V., 1935a, Letter to Richard Lert, 5 March 1935, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 4.
- Baum V., 1935b, Letter to Richard Lert, 11 April 1935, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 104: Bio-bibliographisches Material.
- Baum V., 1939, *Shanghai 37/Hotel Shanghai*, Gütersloh.
- Baum V., 1941, *The Christmas Carp*, New York.
- Baum V., 1943, *Cahuchu, Strom der Tränen*, Berlin.
- Baum V., 1949a, Letter to Richard Lert, 4 March 1949, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 104: Bio-bibliographisches Material.
- Baum V., 1949b, Letter to Richard Lert, 21 May 1949, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 4.
- Baum V., 1949c, Letter to Richard Lert, 22 May 1949, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 4.
- Baum V., 1956, *Flut und Flamme*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Baum V., 1958, Letter to Elizabeth Lyons, 16 June 1958, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 5.
- Baum V., 1959, Letter to Richard Lert, 18 February 1959, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 4.
- Baum V., 1964, *Liebe und Tod auf Bali*, Berlin: Ullstein.
- Baum V., 1965, *Flight of Fate*, London: Michael Joseph.
- Baum V., 1987, *Es war alles ganz anders: Erinnerungen*, Darmstadt: Kiepenheuer & Witsch.
- Baum V., n.d., *Bali* (OC-94.18.1: BALI), video, Smithsonian Museum of Natural History, Human Studies Film Archives (HSFA).
- Baum V., n.d., Letters to Carl Ostertag, Leo Baeck Institute Archives, http://archive.org/stream/vickibaumf001/vickibaumf001_djvu.txt [accessed on: 22 June 2018].
- Baum V., 19?, Letter to Richard Lert, 11.4.19?, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 104: Bio-bibliographisches Material.
- Baum V., n.d., *Autobiographical sketch*, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 104: Abschrift des Vertrages.
- Baum V., n.d., *Ein einfaches Butterbrot in der Sahara*, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 127.
- Baum V., n.d., *He was not exactly a dwarf*, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file: 125.

- Baum V., n.d., Letter to Richard Lert, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 104: Bio-bibliographisches Material.
- Baum V., n.d., Excerpt from a letter, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 104: Bio-bibliographisches Material.
- Blickle P., 2002, *Heimat: A critical theory of the German idea of homeland*, Suffolk: Camden House.
- de la Falaise H., 1935, *Legong, Dance of the virgins*, Bennett Pictures Corporation.
- Dörr G., 2007, *Muttermythos und Herrschaftsmythos: Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Eichmanns G., 2013, *Introduction: Heimat in the age of globalization*, in: Eichmanns, G., Franke, Y., eds., *Heimat goes mobile: Hybrid forms of home in literature and film*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- n.a., 1930, "From our Berlin correspondent", *John O'London's Weekly*, 10 November 1930, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 104: Bio-bibliographisches Material.
- n.a., n.d., *Hollaendische Berichte*, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin.
- n.a., n.d., Newspaper cutting, Vicki Baum Archive, Akademie der Künste, Berlin, file 104: Bio-bibliographisches Material.
- Nottelmann N., 2002, *Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sebald, W.G., 2016, *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*, Berlin: Fischer Verlag.

ROSE SIMPSON – PhD, Aberystwyth University, Great Britain.

Rose Simpson's first degree in English from York University was followed by a career in popular music (as the bassist and occasional singer in The Incredible String Band), teaching, arts administration and other sidelines. Following another first degree in French and German from Aberystwyth University, Simpson recently completed a PhD on the popular novels of Vicki Baum and Ina Seidel, considering the dilemmas of women caught in the conflict between modernity and the radical anti-modernism of National Socialism. In February 2021 her memoir *Muse, Odalisque, Handmaiden: A Girl's Life in the Incredible String Band* was published by The Strange Attractor Press.

Po uzyskaniu dyplomu z filologii angielskiej na Uniwersytecie w Yorku Rose Simpson rozpoczęła karierę w showbiznesie (jako basistka i wokalistka punkowej grupy The Incredible String Band), po czym powróciła na uczelnię i przez wiele lat pracowała jako wykładowczyni literatury brytyjskiej i historii sztuki. Użyła magisterium z filologii francuskiej i niemieckiej na Uniwersytecie w Aberystwyth, gdzie później obroniła doktorat poświęcony powieściom Vicki Baum i Iny Seidel w kontekście konfliktu między modernizmem a radykalnym antymodernizmem narodowego socjalizmu. W lutym 2021 nakładem niezależnego londyńskiego wydawnictwa The Strange Attractor Press ukazały się jej wspomnienia z czasów spędzonych z The Incredible String Band pt. *Muse, Odalisque, Handmaiden: A Girl's Life in the Incredible String Band*.

E-mail: rosepenbanc@gmail.com



Anna Kisiel

<https://orcid.org/0000-0002-8803-0145>

WSB University
Dąbrowa Górnicza, Poland

“We have an origin like water”: The Path towards Femininity in Eavan Boland’s *The Journey*

„Mamy początek tam, gdzie woda”: droga ku kobiecości
w *The Journey* Eavan Boland

Abstract: Eavan Boland’s poem “The Journey” depicts the dream of a woman, who – just like Inanna, a Sumerian goddess – embarks on the eponymous journey into the underworld, guided by Sappho. At first, she sees nothing in the darkness, yet, having accustomed to it, she observes mothers and children in loving embraces: the image which is immediately disturbed by the female’s guide, who makes the persona realise that these people are the victims of an unspecified plague. At this moment, the woman, stricken with terror, notices the signs of sickness and death; among others, she sees infants being poisoned during breast feeding. Sappho stresses that the watched mothers have a lot in common with the speaker – they are all loving and caring, despite their occupation or status, but also despite the tragedy they participate in. In this feminine transfiguration of *The Aeneid*, the terrified lyrical subject expresses the wish to provide a testimony on their behalf; however, Sappho assures her that she is here precisely in order to gain this knowledge of her genesis. When the woman finally returns to reality, everything remains as it was, but she feels the difference nonetheless; she is deeply affected by the events she has seen.

The aim of my paper is to analyse Eavan Boland’s take on the path towards femininity in the context of Bracha L. Ettinger’s matrixial theory. What Ettinger proposes is a supplement to Freudian-Lacanian approach, which makes it possible to conceive of a new, feminine-based, non-binary matrixial difference, grounded upon proximity, hospitality, and exchange instead of a set of separations and the male/female opposition. I will endeavour to prove that Ettingerian psychoanalysis and Boland’s piece, when combined, can unfold the potential of a matrixial journey towards becoming a woman, grounded upon such notions as compassion, fragility, wit(h)nessing, exchange, connectivity, and transsubjective experience, unthinkable from the Oedipal perspective.

Keywords: Bracha L. Ettinger, matrixial theory, Eavan Boland, motherhood, becoming a woman, subjectivity-as-encounter

Abstrakt: Wiersz Eavan Boland „The Journey” przedstawia sen kobiety, która – podobnie jak Inanna, sumeryjska bogini – prowadzona przez Safoń wyrusza w tytułową podróż do podziemi. Początkowo nic nie widzi w ciemnościach, jednak oswoiwszy się z nimi, dostrzega matki i dzieci w czułych objęciach. Obraz ten zostaje natychmiast zakłócony przez przewodniczkę kobiety, która uświadamia jej, że ludzie ci są ofiarami bliżej nieokreślonej zarazy. W tym momencie kobieta, ogarnięta przerażeniem, dostrzega oznaki choroby i śmierci, między innymi widzi niemowlęta zatrwane podczas karmienia piersią.

Safona podkreśla, że obserwowane matki mają wiele wspólnego z osobą mówiącą w wierszu – wszystkie są kochające i opiekuńcze, niezależnie od wykonywanego zawodu czy statusu oraz mimo tragedii, która stała się ich udziałem. W tej kobiecej transfiguracji *Eneidy* przerażony podmiot liryczny wyraża chęć złożenia świadectwa w imieniu cierpiących kobiet, jednak Safona zapewnia ją, że jest tu właśnie po to, by zdobyć wiedzę o swoich przopczętkach. Kiedy kobieta w końcu wraca do rzeczywistości, wszystko jest takie, jakie było, ale mimo to odczuwa ona różnicę; jest głęboko dotknięta wydarzeniami, których była świadkiem.

Celem artykułu jest analiza ujęcia drogi ku kobiecości przez Eavan Boland w kontekście teorii matrycowej Bracha L. Ettinger. To, co proponuje Ettinger, jest uzupełnieniem freudowsko-lacanowskiego podejścia, które pozwala wyobrazić sobie nową, kobiecą, nie-binarną różnicę matrycową opartą na bliskości, gościnności i wymianie, a nie na separacji i opozycji mężczyzna/kobieta. Artykuł stara się dowieść, że psychoanaliza Ettinger i dzieło Boland mogą w połączeniu rozwinąć potencjał matrycowej podróży ku stawianiu się kobietą, opartej na takich pojęciach, jak: współczucie, kruchość, współbycie (wit(h)nessing), wymiana, łączność i transsubiektywne doświadczenie, które są nie do pomyślenia z perspektywy edypalnej.

Słowa kluczowe: Bracha L. Ettinger, teoria matrycowa, Eavan Boland, macierzyństwo, stawianie się kobietą, podmiotowość jako konfrontacja

|

Eavan Boland's "The Journey" (2005) depicts the dream of a woman, who is approached by Sappho and – just like Inanna, a Sumerian goddess – descends into the Underworld. At first, she sees nothing in the darkness; yet, having accustomed to it, she observes mothers and children in loving embraces. This image is immediately disturbed by the woman's guide, who makes her realise that these people are the victims of an unspecified plague. Stricken with terror, the woman suddenly notices the signs of sickness and death: among others, she sees infants being poisoned during breast-feeding. Sappho stresses that the watched mothers have a lot in common with the speaker – they are all tender and caring, regardless of their occupation or status, but also of the tragedy they participate in. In this feminine transfiguration of *The Aeneid*, the terrified lyrical subject expresses the wish to provide a testimony on their behalf; however, Sappho assures her that she is here precisely in order to gain the knowledge of her own genesis. When the woman finally returns to reality, "nothing [is] changed" (Boland 2005, 150), but she feels the difference, nonetheless; she is deeply touched by the events she has seen.

The aim of this article is to read Eavan Boland's take on the path towards femininity in the context of Bracha L. Ettinger's matrixial the-

ory. Ettinger proposes to expand the scope of the Freudian-Lacanian approach, making it possible to conceive of a new, feminine-based, non-binary matrixial difference, grounded upon proximity, hospitality, and exchange instead of a sequence of separations and the male/female opposition. I do not wish to use the matrixial theory as a methodology and Boland’s “The Journey” as a static object of study. Rather, I intend to treat them as partners, since both parties can open each other up in an inspiring way. This article will begin with a short introduction to Ettinger’s thought; in order to map the necessary context, I will refer to her notions of the *matrix* and *subjectivity-as-encounter*, and I will briefly delineate her distance from Freudian-Lacanian psychoanalysis. Then I will proceed to the analysis of Boland’s poem along with such matrixial notions as *wit(h)nessing* and *communicaring*. In the course of this article, I will endeavour to prove that Ettingerian psychoanalysis and Boland’s piece, when combined, can unfold the potential of a matrixial, *transsubjective* journey towards becoming a woman, conditioned by compassion, activated by means of *wit(h)nessing*, and accompanied by exchange, fragility, and connectivity. While such an experience would be unthinkable from the Oedipal perspective, I argue that the matrixial theory provides us with this possibility.

||

Bracha L. Ettinger is a painter, psychoanalyst, matrixial theorist, feminist, and member of the Second Generation after the Holocaust. The matrixial theory she proposes – concerned with such issues as femininity, encounter, fragility, transmission of trauma, and the body – provides a supplement to the psychoanalysis of Sigmund Freud and Jacques Lacan.¹ Basing on the prenatal period and the experiences of pregnancy

¹ What this article offers is a condensed introduction to Ettinger’s complex theoretical apparatus. For more on the relation between Bracha L. Ettinger and the founding fathers

and motherhood, Ettinger introduces the notion of the *matrix*, inspired by the womb (as revealed in the Latin root of the word²) yet distant from it; namely, in the matrixial psychoanalysis, the features of the womb are de-essentialised as they are transferred “from nature to culture” (Ettinger 2006b, 181), and in this sense the relation between the womb and the matrix mirrors that between the penis and the phallus in classical psychoanalysis.³ The matrix is defined as a prenatal signifier of the feminine sexual difference, which is non-binary, non-Oedipal, and yet it should not be understood as an antithesis for the phallic model of difference or its rejection.⁴ Rather, Ettinger questions the supposed lack of sense beyond binarised structures and the dominant position of the phallus in psychoanalysis, finding a place for the “dark continent” of femininity in this male-oriented system.

Regarding subjectivity formation, Ettinger notes that before and beyond the chain of cuts and splits one has to undergo in the phallic paradigm (including the birth, the mirror stage, the separation from the mother, and the entrance into language), an intimate encounter between two becoming-subjects occurs. Ettinger’s proposition of *subjectivity-as-encounter* is grounded upon the originary meeting between the mother and the infant that takes place in the womb. For the theorist, it becomes the primary instance of subjectivity, which precedes the privileged position of separation and makes it possible for the *I* and the *non-I* to exchange traces of experiences. Within the matrixial paradigm, the subject’s individuality, integrity, and independence are therefore challenged. We read:

of psychoanalysis in the context of her theory and art, see: Kisiel (2017). For a more detailed analysis of the matrixial theory in reference to trauma studies, see: Kisiel (2016).

² See: Ettinger (2006a, 64).

³ Ettinger claims: “The womb and the prenatal phase are the referents to the Real to which the imaginary Matrix corresponds. But as a concept, the Matrix is no more – but no less – related to the womb than the Phallus is related to the penis. That is, Matrix is a symbolic concept” (Ettinger 1993, in: Pollock 2006, 17).

⁴ For the matrix as a signifier, see, for instance: Pollock (2006, 6–7, 21); Ettinger (2006b, 184).

In subjectivity-as-encounter – where an-other is not an absolute separate Other – [relations-without-relating] turn both of us into partial-subjects, still uncognized, thoughtlessly known to each other, matrixially knowing each other, in painful fragility (Ettinger 2006c, 144).

As we can see, subjectivity-as-encounter involves almost-borderless closeness between the *I* and the *non-I*, who may be anonymous to each other and yet partake in the act of sharing certain knowledge. The meeting between these becoming subjects cannot be grasped by means of binarised language; rather, it is based on affective exchange of partial information. Still, if they are capable of engaging in the encounter despite its inherent threats, the mentioned exchange ceases to be overwhelming. Instead, it begins to carry the quasi-paradoxical promise of “hurting while healing” (Ettinger 2002, 236); challenging the subject’s borders, the transfer is necessarily traumatic and difficult to handle, but it is simultaneously responsible for creating the radical form of proximity with the Other. This leads to another promise – that of transmitting the knowledge further and processing it. For these reasons, subjectivity-as-encounter becomes Ettinger’s most significant intervention in the field of Freudian-Lacanian psychoanalysis.

At this point, let me draw a line between subjectivity-as-encounter and pre-subjectivity. As has been established above, the Ettingerian mode of subjectivity formation refers to the prenatal / pregnancy phase; however, the notion of pre-subjectivity would reduce the scope of the matrixial realm – it would recognise the workings of the matrix only in the mentioned period of development. In view of Ettinger’s assertion that the matrix can return in the postnatal phase (2006a, 84–85), pre-subjectivity becomes insufficient. *Inter*-subjectivity appears to be a more adequate term, as it stresses the connection between subjects. Yet, it is *trans*-subjectivity that embraces the convoluted status of the Ettingerian proposition, equally pointing to a *sui generis* “transaction” between the involved subjects and to a transgression of their limits. Forever partial, the matrixial subjectivity not only occurs in connectedness, but also goes further than the inter-subjective relation, as it necessarily involves

non-linguistic – but meaningful – mutual ex-change of the participants, unthinkable in the phallic order.

|||

The turning points of Eavan Boland’s “The Journey” are constituted by means of silent encounters. The piece opens with the pronouncement of a regret that “there has never (...) been a poem to an antibiotic” (Boland 2005, 147), and the defence of this seemingly unpoetic and mundane theme. Having fallen half asleep, the persona meets Sappho and joins the poetess in the journey to the Underworld. She follows Sappho in silence and without hesitation; we read:

and I would have known her anywhere
and I would have gone with her anywhere
and she came wordlessly
and without a word I went with her

Boland 2005, 148

As they go down, the woman starts to get used to the darkness surrounding her. Then she notices the shapes of mothers with children. Observing them in fascination and admiration, she describes the vision as “the grace of love” (Boland 2005, 148). However, this utopian image is shattered by Sappho, who makes the woman aware that what she sees is in fact tragic – that these people are infected by “the plague” (Boland 2005, 148). This is the moment when the persona – shocked and speechless – begins to detect the deadly signs. In the motto of the poem, we read Virgil’s words about “infant souls weeping at the very entrance-way” of the Underworld, who had not been given the chance to experience life because they died too soon, “stolen (...) from their mothers’ breasts” (Boland 2005, 147). This scene from *The Aeneid* is reworked

by Boland in the most dramatic fragment in the piece, connoting the Great Famine:⁵

Then to my horror I could see to each
nipple some had clipped a limpet shape –
suckling darknesses – while others had their arms
weighed down, making terrible pietàs

2005, 149

Some of the observed children are already in the deadly pose, dying in their mothers’ arms. The tragic irony here is that in this instance, mother’s milk, associated with life-giving power, is turned into a poisonous fluid; the gesture of breast-feeding is thus stigmatised by the transmission of the fatal disease. Another fluid can be found in “the melancholy river” (Boland 2005, 149)⁶ which separates the woman from the mothers with children. Regarding the persona’s reaction to this horror, she remains mute and incapable of moving or making any action; we read: “I stood fixed. I could not reach or speak to them” (Boland 2005, 149). Still, even though the woman is separated from the event in a twofold sense – by the mentioned river and by her own inability to act – she nevertheless is clearly affected by the encounter.

Having made the woman realise the gravity of the situation, Sappho proceeds to the description of the proximity between the persona and the observed mothers. We read that these women have different occupations, social positions, and financial situations. Yet there are some qualities that not only unite them, but also render them close to the persona in the poem; among others, as Sappho claims,

these are women who went out like you
when dusk became a dark sweet with leaves,

⁵The Great Famine is a recurring motif in Boland’s oeuvre. See, for instance: Eavan Boland, “The Making of an Irish Goddess” (2005, 178–179).

⁶It connotes the theory of the four humours, in which melancholia is related to the excess of the black bile.

recovering the day, stooping, picking up
teddy bears and rag dolls and tricycles and buckets

Boland 2005, 149

On the one hand, what brings all these women together is their affectionate care for their children, shown in mundane activities such as collecting toys, and other representatives of “love’s archaeology” (Boland 2005, 149), from the floor. On the other hand, the women that the persona watches are united by the tragedy of the plague that slowly and painfully kills both them and their children. Sappho compares them to the woman she guides and suggests that even though the persona has not gone through this trauma herself, her attentiveness to their story and compassion are crucial in this case. Therefore, the difference between the persona and the mothers is maintained, yet simultaneously it is made insignificant because of the strong connection that occurs there.

All the issues and qualities commented upon so far lead us to Ettinger’s reconsideration of being a witness. Bracha L. Ettinger introduces the notion of *a wit(h)ness with-out an event*, a reversal of Dori Laub’s statement that the Holocaust is *an event without a witness*. According to Laub, in the context of the Shoah the category of a witness is inadequate, not only as a result of extermination leaving barely any witnesses behind, but also due to

the very circumstance of *being inside the event* that made unthinkable the very notion that a witness could exist, that is, someone who could step outside of the coercively totalitarian and dehumanizing frame of reference in which the event was taking place, and provide an independent frame of reference through which the event could be observed (Laub 1992a, 81).

While discussing the possibility of sensing someone else’s trauma and pointing to art’s potential in this respect, Ettinger inverts Laub’s term; I believe we can extend this process beyond the scope of the visual arts. In the matrixial theory, the artwork is a space that allows for sharing the traces of painful events with those who did not participate

in them. The result of such a transmission is a sudden sense of uncontrollable closeness to the Other and his or her experiences, which Ettinger names *wit(h)nessing with-out an event* (2006c). Being a site of an intimate encounter that is argued to transgress the boundaries between its participants, the matrixial borderspace makes it possible for the *I*'s and the *non-I*'s traumas and other affective data to be partially revealed and shared, resulting in mutual change. Emphatically, such a situation is unthinkable from the perspective of the Freudian-Lacanian psychoanalytic model, which rejects the very idea of experiencing the Other's trauma. Now, in order to enter the matrixial space, the subject needs

to abandon defences and become fragmented and fragile, to become open to sharing and absorbing and a further redistributing of fragments of trauma – all this on the condition of weaving into the artwork one's own matrixial threads and letting the artwork penetrate one's own psychic space of severality (Ettinger 2006c, 152).

Within the framework of *wit(h)nessing*, it becomes easy to spot the correspondence between the matrixial theory and Boland's piece. Just like in the situation depicted in the poem, in the matrix it is not necessary to have gone through similar experiences to affectively share their traces and be transformed as a result of such an exchange. Instead, it is intense commitment and openness towards the unknown – yet suddenly intimate – *non-I* that characterise both Ettingerian *wit(h)nesses* and the poem's persona in her journey.

The woman herself seems to be aware of the fact that the mere encounter with the traces of the Other's pain is not sufficient, so she articulates a compassionate need to share it. Having realised that the women with children are the victims of the plague, the persona at first appears to be passive – she stands still and quiet – but then she utters the wish to “at least be their witness” (Boland 2005, 149). Witnessing in post-traumatic times has a special resonance in Dori Laub's understanding of the listener of a testimony. While attentively listening to the story, one can “feel the victim's victories, defeats and silences, know them from with-

in” (Laub 1992b, 58), and in this way be rendered close to the traumatic events. The communication is, however, by no means one-sided. Laub observes the beneficial nature of such an encounter for a victim, who needs a compassionate listener: “[t]estimonies are not monologues; they cannot take place in solitude. The witnesses are talking *to somebody*: to somebody they have been waiting for for a long time” (Laub 1992b, 71). Testimony, as Laub maintains, is crucial in these times since it has the potential to become an event itself, possible to be witnessed – it can turn into a “historical retroaction” (Laub 1992a, 85) resulting in the reappearance of truth. Yet, the category of testimony should not be reduced to a literary practice. In the case of the woman in “The Journey,” it is primarily the visual field that can be treated as a mode of transmission of the traumatic content; after all, she observes the woman and emphatically reacts to this disruptive image, willing to take an action. However, what is there to share? As I have already mentioned, the woman witnesses the tragic irony of breast-feeding that changes into unintentional killing; this vision deeply disturbs her, and the woman’s guide knows it too well. That is why she poses a challenge: “[R]emember it, you will remember it” (Boland 2005, 149). By means of such an affirmation of the persona’s desire to act, Sappho may be suggesting that memory, compassion, and the wish to pass the affective traces of impossible knowledge on constitute a sufficient practice of witnessing, or even wit(h)nessing.

Sappho’s response to the woman poses a *sui generis* manifesto of womanhood. Her speech reads as follows:

‘what you have seen is beyond speech,
beyond song, only not beyond love;

‘remember it, you will remember it’
[.]

‘there are not many of us; you are dear
and stand beside me as my own daughter.

I have brought you here so you will know forever

the silences in which are our beginnings,
 in which we have an origin like water’

Boland 2005, 149–150

The ancient poetess notes that the knowledge the woman has gained in this encounter is incomprehensible within the frames of language and thus impossible to be transferred by the means the linguistic system provides. Still, love is identified here as an affective charge that comes before and beyond language, and that can carry non-linguistic information. Since not everyone is ready for an extreme openness to the Other, not everyone can access such knowledge. Yet, the poetess hints at the maternal line of inheritance that facilitates the transmission. What also resurfaces in the excerpt is, again, the trope of silence. Throughout the poem, silences convey affective information and pain, which may be simultaneously unspeakable and “know[n] forever” (Boland 2005, 150). Silence connotes the maternal stratum of pregnancy, but also – using Ettinger’s phrase – the originary matrixial space, which does not require words for communication. A useful matrixial proposition here is *communicaring*; defined by Catherine de Zegher succinctly as “caring within sharing” (2012, 135), this term involves a wider range of meanings. Namely, the etymology of this neologism points to protectiveness, compassion, responsibility, shareability, transmission, participation, but also to the senses of union and community (*Online Etymology Dictionary*, *communicaring* entry). Finally, another trope that returns in the excerpt is that of fluidity, noted earlier in the descriptions of breast-feeding and the “melancholy river” (Boland 2005, 149). Fluidity is often associated with femininity, but it is significant to note that here water is used as a simile, and not as an essentialising quality of women. Water takes us back to the hospitable origins of human existence located within the feminine corporeality: to the space of extreme intimacy which precedes – and goes beyond – the series of separations, and which founds subjectivity on togetherness instead.

The journey ends in the woman’s house, where she experiences a moment of fragility. When the woman returns to the reality of her

home, she notices that everything is exactly the same as it was before the dream, yet she feels different. Having made sure the children sleep peacefully, the persona starts to cry. It is in these final lines – “The rain was grief in arrears; my children / slept the last dark out safely and I wept” (Boland 2005, 150) – that the affirmation of vulnerability is most straightforward. In the context of the poem, the fragility of crying subverts the phallic discourse of power. It is not depicted as a sign of hysteria or weakness; instead, fragility is both the result of the encounter and its integral part. What this final moment points to is thus compassionate communicating with and for the Other, but also to the transformation the woman has undergone.

IV

In Eavan Boland’s poem, the eponymous journey takes place on two levels. One of them regards the actual oneiric venture to the Underworld under the guidance of Sappho. The other – the main point of interest in this article – embraces the path towards femininity. Interestingly, femininity hinted at in Boland’s piece corresponds to that theorised in Bracha L. Ettinger’s psychoanalysis. The persona embarks on the journey during which she observes the horror of women and children facing a deadly plague (presumably the Great Famine), and she suffers alongside them; thus, matrixially speaking, she emphatically wit(h)nesses the trauma that does not belong to her. It is fragility and openness that make it possible for her to gain knowledge that otherwise cannot be shared: after all, within the bounds of the language she – or even Sappho – knows, the pain of the Other is neither transferrable nor comprehensible. As a result of her openness and compassion, identified in her wish to bear testimony on behalf of the direct witnesses, she goes through a trans-subjectivising process. The unspeakable – but intimate – encounter with the Other becomes part of her quest, during which she can dis-

cover “the silences in which are our beginnings / in which we have an origin like water” (Boland 2005, 150).

References

- Boland E., 2005, *New collected poems*, Manchester: Carcanet Press.
- Ettinger B.L., 1993, *Woman-other-thing: A matrixial touch*, in: Ettinger B.L., *Matrix – borderlines*, Oxford: Museum of Modern Art, 11–18.
- Ettinger B.L., 2002, *Trans-subjective transferential borderspace*, in: Massumi B., ed., *A shock to thought: Expression after Deleuze and Guattari*, London and New York: Routledge, 215–239.
- Ettinger B.L., 2006a, *The matrixial gaze*, in: Ettinger B.L., *The matrixial borderspace*, Massumi B., ed., Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 41–90.
- Ettinger B.L., 2006b, *Weaving a woman artist with-in the matrixial encounter-event*, in: Ettinger B.L., *The matrixial borderspace*, Massumi B., ed., Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 173–198.
- Ettinger B.L., 2006c, *Wit(h)nessing trauma and the matrixial gaze*, in: Ettinger B.L., *The matrixial borderspace*, Massumi B., ed., Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 123–155.
- Kisiel A., 2017, *Dis-obedience to the father. Bracha L. Ettinger’s theory and installation confronted with Freud and Lacan*, “Romanica Silesiana”, no 12, 53–63.
- Kisiel A., 2016, *Uraz – bliskość – nie-pamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger*, “Narracje o Zagładzie”, no 2, 115–132.
- Laub D., 1992a, *An event without a witness: Truth, testimony and survival*, in: Felman S. and Laub D., *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York and London: Routledge, 75–92.
- Laub D., 1992b, *Bearing witness, or the vicissitudes of listening*, in: Felman S. and Laub D., *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York and London: Routledge, 57–74.
- Pollock G., 2006, *Introduction. Femininity: Aporia or sexual difference?*, in: Ettinger B.L., *The matrixial borderspace*, Massumi B., ed., Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1–38.

de Zegher, C., 2012, *Drawing out voice and webwork*, in: de Zegher C. and Pollock G., eds., *Art as compassion: Bracha L. Ettinger*, Brussels: ASA Publishers, 115–139.

ANNA KISIEL – PhD, WSB University in Dąbrowa Górnicza, Poland.

Anna Kisiel, PhD, is an assistant professor at WSB University in Dąbrowa Górnicza, Poland. In her doctoral dissertation, she explored the ethical potential of the body in Bracha L. Ettinger's theory and art. Her research interests include the matrixial theory, trauma studies, photography theory, and body and femininity in the visual arts and literature.

Dr Anna Kisiel jest adiunktem na Akademii WSB w Dąbrowie Górniczej. W swojej pracy doktorskiej badała etyczny potencjał ciała w teorii i sztuce Brachy L. Ettinger. Jej zainteresowania badawcze obejmują teorię matrycową, studia nad traumą, teorię fotografii oraz ciało i kobiecość w sztukach wizualnych i literaturze.

E-mail: akisiel@wsb.edu.pl



Agnieszka Podruczna

<https://orcid.org/0000-0003-0135-0486>

University of Silesia in Katowice
Katowice, Poland

A Journey to the City of Hope: Immigration, Diaspora and Identity in Larissa Lai's *Salt Fish Girl*

Podróż do Miasta Nadziei – imigracja, diaspora i tożsamość
w powieści Larissy Lai *Salt Fish Girl*

Abstract: The motif of journey constitutes one of the most important cornerstones of both postcolonial literatures and science fiction narratives, the latter of which owe a significant debt to the essentially colonial origins of the genre, thus inviting postcolonial practices of reimagining and writing back. For that reason, the following article aims at an examination of the peculiar ties between the postcolonial theory and science fiction, in order to discuss how speculative fiction allows for an in-depth analysis of the contemporary diasporic condition and the issues of memory and cultural identity, in the context of a dialogue with contemporary diaspora studies and postcolonial studies.

The motif of the journey, then, understood both in literal and metaphoric terms, becomes the point of departure for a discussion concerning the ways in which the experiences of migration and diasporic existence influence the subject's identity as well as their relationship with the culture and language of the country of their ancestors.

To this end, the paper aims at a thorough analysis of the ways in which Larissa Lai, in her novel *Salt Fish Girl*, engages in a discussion regarding the contemporary condition of diasporic communities, proposing a new perspective on the complicated relationship between diasporas, their past and ancestral heritage as well as their language, and the motif of journey, understood both spatially (as a journey from one place to another) and temporally (as a journey back to the roots or the impossibility of going back). Employing postcolonial theory as well as the theory of science fiction as the methodological framework, the paper argues that for Lai, the journey of one of the incarnations of the protagonist, Nu Wa, to the Island of Mist and Forgetfulness constitutes an extended metaphor for the experience of Chinese immigrants in Canada. The motif of journey is inextricably tied here with the practices of remembering and forgetting, crucial for diasporic communities, as well as the constant search for a new, hyphenated identity in the new reality. Moreover, Lai suggests that such a journey constitutes a traumatic experience for the individual, which results in the loss of access to ancestral heritage as well as the language and the necessity of accepting one's liminal condition, which contributes to the feeling of alienation and rootlessness.

Keywords: *Salt Fish Girl*, Larissa Lai, science fiction, journey, diaspora, immigration

Abstrakt: Motyw podróży stanowi jeden z najważniejszych tropów literatury postkolonialnej, jak również literatury science fiction, której korzenie są niezaprzeczalnie zanurzone w dyskursie kolonialnym. Zależność ta prowadzi do rozrachunków z kolo-

niałą przeszłością i przepisywaniem (*writing back*) na nowo narracji charakterystycznych dla science fiction. Autorka artykułu bada osobliwe związki między teorią postkolonialną a literaturą science fiction. Omawia, w jaki sposób fikcja spekulatywna pozwala na dogłębną analizę współczesnej kondycji diasporycznej oraz kwestii pamięci i tożsamości kulturowej w kontekście dialogu ze współczesnymi studiami nad diasporą i studiami postkolonialnymi.

Motyw podróży, rozumiany zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym, staje się punktem wyjścia do dyskusji na temat tego, jak doświadczenia migracji i diasporycznej egzystencji wpływają na tożsamość podmiotu, a także na jego relację z kulturą i językiem kraju przodków.

W artykule ukazano sposoby zaangażowania Larissy Lai w dyskusję na temat aktualnego stanu społeczności diasporycznych. Zaproponowano także nowe spojrzenie na skomplikowaną relację między diasporami, ich przeszłością i dziedzictwem przodków oraz językiem, a motywem podróży rozumianej zarówno przestrzennie (jako podróż z jednego miejsca do drugiego), jak i czasowo (jako powrót do korzeni lub niemożność powrotu). Wykorzystując teorię postkolonialną oraz teorię science fiction jako ramy teoretyczne, autorka dowodzi, że dla Lai podróż jednego z wcieleni głównej bohaterki, Nu Wa, na Wyspę Mgieł i Zapomnienia stanowi rozbudowaną metaforę doświadczenia chińskich imigrantów w Kanadzie. Motyw podróży jest tu nierozdzielnie związany z kluczowymi dla społeczności diasporycznych praktykami pamiętania i zapomniania, a także z ciągłym poszukiwaniem nowej, granicznej tożsamości w poznawanej rzeczywistości. Co więcej, Lai sugeruje, że taka podróż stanowi dla jednostki traumatyczne doświadczenie, którego efektem jest utrata dostępu do dziedzictwa i języka przodków oraz konieczność zaakceptowania swojej liminalnej kondycji, co przyczynia się do poczucia wyobcowania i braku zakorzenienia.

Słowa kluczowe: *Salt Fish Girl*, Larissa Lai, science fiction, podróż, diaspora, imigracja

Traversing the theory: between the science fictional and the postcolonial

For all that science fiction and postcolonial studies might seem to remain at odds with each other, the two, in fact, share more similarities than it might appear at the first glance. For one, science fiction occupies the peculiar niche of a genre which, while being about the future on the surface of it, is actually to a large extent about the present and the past. Even though it is impossible to point to a singular, uncontested definition of science fiction, the majority of science fiction theorists, such as Darko Suvin, Robert Scholes, or Damien Broderick, agree that science fiction produces a twofold effect, in which the genre simultaneously estranges us from the literary verisimilitude of the quotidian life in a process which Suvin calls “estrangement,” and anchors us in reality through a mechanism which Suvin refers to as “cognition.” Together, as Suvin argues, the interplay between the two produces an effect of cognitive estrangement, which, in his understanding, is the neces-

sary condition for science fiction to appear (Suvin 1988, 37). Following Suvin's thought, the element of cognition present in science fiction remains grounded in the present or in the past, drawing on the struggles or moral dilemmas of humanity and providing cultural context, which echoes the words of Alan Clarke, who argues that the works of science fiction "can tell us more about the times in which they were produced than they can about any future they depict" (2000, 70). Similarly, Suvin himself comments on the historical engagement of science fiction, specifying that "the novum is a mediating category whose explicative potency springs from its rare bridging of literary and extraliterary, fictional and empirical, formal and ideological domains, in brief from its unalienable historicity" (1979, 64).

This, in turn, marks the first point of convergence between science fiction and postcolonial studies: while they look towards the future, they remain inextricably tied to the present and the past. The second point I would like to touch upon is much more straightforward. That is to say, despite the fact that in the recent decades, science fiction has seen the development of counter-discursive practices (Tiffin 2002, 96) in the form of postcolonial science fiction, which critically addresses the origins of the genre, science fiction is a genre deeply rooted in the colonial discourse, and one which originated in its modern incarnation from the colonial fantasy of expansion and conquest. John Rieder further investigates this connection, arguing that, in fact, science fiction "appeared predominantly in those countries that were involved in colonial and imperialist projects" (2005, 375), and that, at its most basic level, the genre "addresses itself to the fantastic basis of colonial practice" (2005, 376), reflecting the expansionist attitudes expressed by the colonial enterprise. Moreover, he points out that

repetitive motifs that coalesced into the genre of science fiction represent ideological ways of grasping the social consequences of colonialism, including the fantastic appropriation and rationalization of unevenly distributed colonial wealth in the homeland and in the colonies, the racist ideologies that enabled colonialist exploitation, and the cognitive impact

of radical cultural differences on the home culture. These range from triumphal fantasies of appropriating land, power, sex, and treasure in tales of exploration and adventure, to nightmarish reversals of the positions of colonizer and colonized in tales of invasion and apocalypse (Rieder 2008, 20–21).

Nonetheless, despite the clear colonial heritage of the genre, Jenny Wolmark claims that “SF is increasingly recognized for its ability to articulate complex and multifaceted responses to contemporary uncertainties and anxieties, and metaphors drawn from SF have acquired considerable cultural resonance” (2005, 156). For that reason, then, the genre lends itself particularly well to textual strategies of re-presentation and symbolic reimagining, and, by extension, opens itself to counter-discursive practices, which, according to Helen Tiffin, “evolve textual strategies which continually ‘consume’ their ‘own biases’ at the same time as they expose and erode those of the dominant discourse (...)” (2002, 96). For many postcolonial authors, then, speculative fiction – and science fiction in particular – constitutes a vehicle through which to replay the colonial scenarios and reexamine lingering traumas in a futuristic scenario, writing back to the imperial history of the genre that has for centuries perpetuated the narratives of colonial expansion and conquest, facilitating further Othering of the colonial subject.

Journey, movement, conquest:
postcolonial and speculative approaches to travel

The notion of going from one place to another is by no means a neutral concept in postcolonial studies and science fiction alike. On the contrary, it denotes practices of invasion and conquest of land, of displacement and diasporic exodus, of being uprooted from one’s own place of

origin as well as, by extension, one's ancestral heritage. Sara Upstone, in her book *Spatial Politics in the Postcolonial Novel*, engages with these aspects of travel as she remarks:

If the colonial enterprise is founded on the desire for an absolute space, then at the heart of this endeavour is the sense of an absolute journey. Movement is not only a way for the colonised to escape the confines of the nation through migration; it is also a necessary feature of the coloniser's practice of conquering territory: it is by its very nature a transferral of bodies and resources from one space to the other. Violent travel such as indentured labour or slavery exposes the very unequal ways in which postcolonial citizens themselves experience movement (Upstone 2009, 58).

Further, she goes on to say:

In many ways the act of movement can be read as a metaphor for the entire colonial practice. It is a journey that relies upon an assumption of chaos, of the exotic, in order to facilitate free, boundless movement, only to then conceal this with (...) a need for order that is required to justify colonial control which is embodied in the colonial preoccupation with frontiers and map-making (Upstone 2009, 58).

For that reason, the act of movement and journey in the colonial and postcolonial spaces has always been pregnant with meaning, emphasizing the Western domination and privilege over the territory of the colony as well as a certain kind of discursive ownership of the notion of travel. It is, as Sara Upstone puts it, with reference to the writings of Mary Louise Pratt, "a mental capture of territory" (2009, 58), which on the one hand reasserts the colonial order within and outside of the colony through delineating the guidelines of permitted movement, and on the other hand forces the colonized people into particular forms of colonial and postcolonial travel, which result, among others, in the emergence of diasporic communities.

Similarly, speculative fiction, and science fiction in particular, has been to a large extent preoccupied with the idea of movement. Some of the earliest works of what scholars refer to as proto-science fiction, such as Johannes Kepler's *Somnium* (1634), Francis Godwin's *The Man in the Moone* (1638), Cyrano de Bergerac's *Comical History of the States and Empires of the Moon* (1656) or Voltaire's *Micromégas* (1752), feature the motif of the journey rather prominently, heralding the emergence of modern science fiction narratives which, similarly, have remained deeply preoccupied with the idea of extending the frontier of the colonial enterprise beyond the boundaries of Earth. Much of the contemporary mainstream science fiction, then, until this day perpetuates the colonial heritage of the genre, creating countless narratives of exploration, expansion and invasion, disregarding the fact that, as Nalo Hopkinson states in the introduction to *So Long Been Dreaming*, an anthology of postcolonial speculative fiction:

[a]rguably, one of the most familiar memes of science fiction is that of going to foreign countries and colonizing the natives, and as I've said elsewhere, for many of us, that's not a thrilling adventure story; it's non-fiction, and we are on the wrong side of the strange-looking ship that appears out of nowhere (2004, 7).

For that reason, the subgenre of postcolonial speculative fiction actively engages in subversion and deconstruction of those mainstream narratives, rethinking the notions of travel and movement from intersection between the speculative and the postcolonial. The motif of the journey, then, understood both in literal and metaphoric terms, becomes the point of departure for a discussion concerning the ways in which the experiences of migration and diasporic existence influence the subject's identity as well as their relationship with the culture and language of the country of their ancestors.

To this end, the article proposes to explore the ways in which Larissa Lai, in her novel *Salt Fish Girl* (2002), engages in a discussion regarding the contemporary condition of diasporic communities, proposing

a new perspective on the complicated relationship between diasporas, their past, ancestral heritage and language, as well as the motif of journey, understood both spatially (as a journey from one place to another) and temporally (as a journey back to the familial roots or, perhaps, the gradual understanding of the impossibility of going back). Employing postcolonial theory as well as the theory of science fiction as the methodological framework, the article argues that for Lai, the journey of one of the incarnations of the protagonist, Nu Wa, to the City of Hope on the Island of Mist and Forgetfulness constitutes an extended metaphor for the experience of Chinese immigrants in Canada. The novel, which follows two narrative strands – that of Nu Wa, a Chinese aquatic deity who chooses to become a human woman and is then reincarnated in 19th-century China, and that of Miranda Ching, a futuristic incarnation of Nu Wa who lives in the middle of the 21st century in what is today's British Columbia – touches upon the liminal spaces of diasporic existence and issues such as heritage, displacement, memory, and alienation, insisting upon drawing parallels between the experience of Chinese immigrants in Canada and that of the two protagonists.

Journeying between places and times:
temporality, spatiality, identity

Salt Fish Girl is a novel which abounds in journeys through liminal spaces – such as the initial journey of Nu Wa from her aquatic dominion to the dry land, her further journeys through the waters of a water tank and through the womb of the woman who gives birth to her in her human form, or Miranda's journey from the futuristic city of Serendipity to the periphery of the Unregulated Zone. All of those journeys tell stories of shifting, changing, and simultaneous uprooting, which results in the loss of home and uninhibited access to ancestral heritage. The most

striking of those journeys, though, and one which is most evocative of the Chinese immigrant experience in Canada, is the journey of Nu Wa to the City of Hope on the Island of Mist and Forgetfulness, a mass of land suspended in the sky. Nu Wa travels to the city following her separation from her lover, the titular Salt Fish Girl, tempted by a woman named Edwina, who is described by Nu Wa in the following way: “She was a foreigner, and an outlandish-looking one at that, dressed in white from top to toe, with long unpinned hair the colour of sunlight and eyes so pale they seemed to be gazing inward instead of out” (Lai 2002, 122). Edwina, who comes in the novel to embody the spirit of the imperial enterprise, leads Nu Wa on a strange journey through liminal spaces, evoking the images of uncertainty, and reflecting the act of passing from one place to another, becoming displaced in the process.

The first moments of Nu Wa’s arrival on the Island of Mist and Forgetfulness are therefore marked by the liminality of her passage, expressed in the imagery of the fog:

We walked through the fog. The ground was spongy, like moss. I felt increasingly sleepy. Then my heel clicked against solid wood, which snapped me awake. The fog thinned and through the drifting wisps I could see we had stepped onto a long pier. Water surged gently against the sides. We followed the pier towards land and stepped finally onto a dock. Above us towered an astonishing city, glinting pink and gold (Lai 2002, 125).

The city, foreign and imposing but also seemingly brimming with promise, has, as Nu Wa learns, two gates, one on the eastern and one on the western side; the former of which is inscribed with the word “Progress,” while the latter displays the word “Democracy,” which Patterson and Troeung regard, after Mansbridge, as “signs symbolic of the ideological promises of economic prosperity and freedom made to Asian migrants in Canada” (2016, 79). This, in turn, reflects the claims of Kate Chiwen Liu, who argues that “Wong and Mansbridge see the novel more as a critique of contemporary Canada (...) or the notion of Canada as a ‘homely nation’” (2009, 313).

Indeed, the utopian image of the significantly named City of Hope is shattered soon after Nu Wa's arrival, echoing the words of Sara Upstone, who claims that "even in the case of voluntary migration, travel is often undercut by the stark difference between the hopes and ideals embodied in such movement and the reality, which is often cast in terms of disappointment, poverty, and prejudice" (2009, 58). Unable to pay for her stay at a luxurious hotel, into which she had been tricked by Edwina, Nu Wa is forced to become a source of cheap migrant labor, first at the hotel, where she agrees to clean rooms as a way of paying off her debt, and then at a telemarketing firm. Gradually, the descriptions of the Island of Mist and Forgetfulness change as well, to reflect the shift between the promise of a new, better life and the reality of it. The city, instead of shining and golden, becomes rainy and drab:

In my home village I had heard stories of men who invented South Sea islands, and sold gullible dreamers citizenships in places that did not exist, for outrageous sums. Perhaps the wanting of so many desperate and hopeful people had made one of those islands real. But then why was it like this, so cold and damp, and where were the others like me? A thick mist wafted through the window (Lai 2002, 135–136).

With the dream of economic prosperity crushed, the City of Hope reveals its uncaring face hidden behind its gilded façade. Thus, the journey into the unknown in search of a better life, undertaken by Nu Wa under Edwina's influence, becomes, in fact, a source of significant hardship and further disappointment. Moreover, after crossing her paths with Edwina once more, Nu Wa's dream of a better life in the foreign land is further destroyed as she becomes her scapegoat once they are caught smuggling brown heroin, for which Edwina promptly places all blame on Nu Wa (Lai 2002, 140). In the end, her hope for a better future ends in prison, where she spends five years before she returns to China, having traded the only possession she had brought with her, a golden coin, for a map (Lai 2002, 141–146).

In this significant moment, I would like to argue, Nu Wa symbolically – and paradoxically – relinquishes her last link with her place of origin for the promise of a return to the roots. Before departing, Edwina warns her, “‘You will never remember your old language.’ She said this not as a mere statement, but more like a curse” (Lai 2002, 145). What follows Nu Wa’s return to Canton is a realization that not only is she incapable of speaking Cantonese anymore, but also she is not truly at home. In fact, initially Nu Wa does not realize that she is not speaking Cantonese, but rather Forgetfullian (i.e. English), or that a temporal disruption has occurred, in which more time has passed in China than it has on the Island of Mist and Forgetfulness. She eventually comes to realize both of those facts in her confrontation with the Salt Fish Girl:

“Speak Cantonese. I don’t understand that foreign tongue.”

I understood her perfectly and I tried in vain to get my mouth to form the familiar words. My throat could not push them out. The language of the Island of Mist and Forgetfulness rolled off my tongue in rapid-fire explanation, but she only scowled at me. I said her name – that much I could manage – and she nodded and asked how I knew her. I said my own name and vigorously jabbed my chest with my index finger, but she shook her head.

“How can that be?” she said. “You’re young enough to be my daughter.”

I nodded and thumped my chest insistently, feeling stupid and desperate and alien (Lai 2002, 171).

In this way, Lai constructs Nu Wa’s journey to the City of Hope as a traumatic experience which results in the painful loss of ties and access to ancestral heritage as well as language, revealing the points of convergence with the contemporary diasporic communities, whose members struggle with approaching their own personal and collective histories and legacies. Thus, Nu Wa’s journey comes to stand for the metaphor of immigration, resulting in the emergence of a new hyphenated identity and signaling the impossibility of fully going back to one’s roots. Nu Wa, after returning home from her travels, feels alien and desperate for

acceptance in her old community, but the novel insists on claiming that such a return to the familiar past is impossible, that once you leave, you can never fully go back home.

Her inability to speak Cantonese, therefore, marks her as alien and Other even within her own community, further estranging her from her ancestral heritage and facilitating further alienation. It is the journey, then, the liminal passing from one place to another, which contributes in the novel to the feeling of isolation and Othering, setting Nu Wa apart from her own people. Cursed by Edwina – who stands in for the tempting but false promise of the Western civilization – to never remember her language, Nu Wa becomes rootless and displaced, entering a liminal state of being which, as the novel suggests, she shares with Asian diasporic communities in Canada. Moreover, her loss of access to language becomes significant in more than one way: not only does it alienate her from her community, but also effectively silences her as a subject. Unable to communicate, she loses the access to discourse and the possibility of speaking for herself, residing on the periphery of the community, misunderstood and shunned, alienated by her language.

Here, once again, Lai seems to be returning to the reference to Hans Christian Andersen's "The Little Mermaid," which appears for the first time at the beginning of the novel, when Nu Wa visits a sea witch who gives her the ability to bifurcate her tail and join the world of Nu Wa's own creation – people (Lai 2002, 8). Now, following the narrative threads of the fairytale, Nu Wa becomes silenced as well, incapable of articulating her own experience as a liminal, hybrid being, doubly alienated by her marks of difference. Thus, the space of the loss of language becomes for Nu Wa, now unhappily married to a man who can never understand her (Lai 2002, 179–180), a space of confinement and longing – not only for the Salt Fish Girl, but also for a sense of belonging. In the novel, this acute yearning is only stopped by drowning, symbolically returning to Nu Wa's origins in the water. Here, too, Nu Wa remains an image of a double, but a different one this time:

The slow motion of the river distorted the reflection slightly so that I imagined I saw, not myself, but the Salt Fish Girl staring sadly back at me. She was safe down there. I reached my hand to the surface, as though to touch her face. Dark human shapes appeared behind her. I looked over my shoulder once and then leaned into the water, merging with my reflection and obliterating it at the same time (Lai 2002, 183).

This imagery of simultaneous reunion and destruction, in which Nu Wa sees her own reflection in the Salt Fish Girl but cannot become one with her except by destroying her own image completely, plunging into the water, becomes therefore a metaphor for the insatiable longing for recognizable and accessible origins.

In this way, Lai engages in a discussion concerning the contemporary diasporic experience of the Chinese minority in Canada, problematizing the issues of home, belonging and language. By constructing her extended metaphor shaped around the notion of journey understood both as a spatial movement from one place to another and as a temporal movement away from one's ancestral heritage, which remains partially obscured and irrecoverable by the diaspora, Lai comments on the ways in which diasporic communities engage with their own past and the language of their ancestors, but, as the novel suggests, that engagement always involves a degree of loss. As Patterson and Troeung argue, "[t]he migrant's dream of reaching a space of progress is only made accessible through acts of complicity, betrayal and cultural containment" (2016, 80). However, as Albert Memmi notes, that dream of assimilation is, in fact, impossible to realize, since the hegemonic center can never allow the Other to fully assimilate (1993, 124). This, in turn, is reflected in Nu Wa's experience in the City of Hope, in which the journey to the Island of Mist and Forgetfulness and back to China emerges as the site of a traumatic experience for the subject, contributing to the emergence of hybrid, liminal identities and the feeling of displacement and alienation, which echoes the struggles of modern-day diasporic communities in Canada. All in all, then, the novel stresses the impossibility

of reconciling the diasporic existence with the desire to return to the roots, insisting on the partial loss of identity which accompanies the emergence of such liminal subjectivity, complicating the matters of language, memory and belonging.

Travelling forward, travelling back: final remarks

Much of the postcolonial speculative fiction genre remains preoccupied with the notions of movement and journey, interrogating the practices of travel and the subsequent transformations in the types and shapes of communities which emerge as a result of those practices. Writing back to the colonial roots of the genre and drawing from their diasporic experience, authors such as Nalo Hopkinson (*Midnight Robber*), Elaine Cuyegkeng (“These Constellations Will Be Yours”), Nnedi Okorafor (*Binti*) or Rivers Solomon (*An Unkindness of Ghosts*), among others, examine the ways in which women navigate the worlds which they inhabit both spatially and – in some cases – temporally, journeying between places and times in order to make sense of their identities, negotiating belonging and access to ancestral heritage.

Thus, it is precisely the liminal nature of travel, the state of being in-between (between one place and another, between one identity and another), which comes to the fore in postcolonial speculative approaches to travelling. This liminality, in turn, emerges as a simultaneous agent of liberation and alienation – alienation from communities, customs, language, and heritage – further underlining the impossibility of a complete return to one’s ancestral roots, signifying the profound ways in which the existence of the colonial discourse has systemically affected structures of memory and belonging and mirroring the experiences of contemporary diasporic communities.

References

- Chiwen Liu K., 2009, *Hybridization as the postcolonial anti-exotic in Larissa Lai's "Salt Fish Girl"*, "Concentric: Literary and Cultural Studies", no 35/2, 309–336.
- Clarke A., 2000, *Past tense: History, heritage and ideology*, in: Knauer, K., Murray, S., eds., *Britishness and cultural studies: Continuity and change in narrating the nation*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 70–82.
- Cuyegkeng E., 2017, *These constellations will be yours*, "Strange Horizons", 7 August, <http://strangehorizons.com/fiction/these-constellations-will-be-yours/> (accessed on 8 January 2020).
- Hopkinson N., 2000, *Midnight robber*, New York: Warner Books.
- Hopkinson N., 2004, *Introduction*, in: Hopkinson, N., Mehan, U., eds., *So long been dreaming: Postcolonial science fiction and fantasy*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 7–9.
- Lai L., 2002, *Salt fish girl: A novel*, Toronto: Thomas Allen Publishers.
- Memmi A., 1993, *The colonizer and the colonized*, Boston: Beacon Press.
- Okorafor N., 2015, *Binti*, New York: Tom Doherty Associates.
- Patterson C.B., Troeung, Y., 2016, *The psyche of neoliberal multiculturalism: Queering memory and reproduction in Larissa Lai's "Salt Fish Girl" and Chang-rae Lee's "On Such a Full Sea"*, "Concentric: Literary and Cultural Studies", no 42/1, 73–98.
- Rieder J., 2005, Science fiction, colonialism, and the plot of invasion, "Extrapolation", no 46/3, 373–394.
- Rieder J., 2008, *Colonialism and the emergence of science fiction*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Solomon R., 2017, *An Unkindness of Ghosts*, New York: Akashic Books.
- Suvin D., 1979, *Metamorphoses of science fiction: On the poetics and history of a literary genre*, New Haven: Yale University Press.
- Suvin D., 1988, *Positions and presuppositions in science fiction*, London: Macmillan.
- Tiffin H., *Post-colonial literatures and counter-discourse*, in: Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H., eds., *The post-colonial studies reader*, London and New York: Routledge, 95–98.
- Upstone S., 2009, *Spatial politics in the postcolonial novel*, Farnham: Ashgate.
- Wolmark J., 2005, *Time and identity in feminist science fiction*, in: Seed, D., ed., *A companion to science fiction*, Oxford: Blackwell Publishing, 156–170.

AGNIESZKA PODRUCZNA – PhD, Institute of Literary Studies, University of Silesia in Katowice, Poland.

Agnieszka Podruczna, PhD, has completed her PhD dissertation on the subject of the body in postcolonial speculative fiction. Her current research continues to focus on various aspects of speculative fiction (particularly North American speculative fiction) in the context postcolonial studies, and her academic interests include postcolonial studies, gender studies and the theory of science fiction.

Anglistka, literaturoznawczyni. Ukończyła pracę doktorską na temat ciała w postkolonialnej fikcji spekulatywnej. Jej obecne badania nadal koncentrują się na różnych aspektach fikcji spekulatywnej (szczególnie północnoamerykańskiej) w kontekście studiów postkolonialnych. Jej zainteresowania naukowe obejmują studia postkolonialne, gender studies i teorię science fiction.

E-mail: agnieszka.podruczna@us.edu.pl



Sonia Caputa

<https://orcid.org/0000-0001-8190-2767>

University of Silesia in Katowice
Katowice, Poland

Californian *Flânerie* in Karolina Waclawiak's *How to Get into the Twin Palms*

Kalifornijska *flânerie* w powieści Karoliny Waclawiak
How to Get into the Twin Palms

Abstract: Unlike most of the immigration novels created by contemporary Polish American female writers, *How to Get into the Twin Palms* written by Karolina Waclawiak, does not focus on the hardships of assimilation into American culture but depicts experiments with ethnic cross-dressing. Waclawiak, a representative of the so-called one-and-a-half generation of Polish immigrants from the 1980s Solidarity wave, reinvents the immigration story as her protagonist, Zosia, a Polish American resident of Los Angeles, yearns to become Russian in order to be granted entrance to the mysterious and appealing Russian nightclub. The protagonist's transformation into Anya goes hand in hand with her exploration of the City of Angels, the postmodern megalopolis with neon lights and pavements reaching the horizon. Thus, Zosia/Anya becomes a Californian *flâneuse*, the urban scrutinizer and strolling observer of the what is known as the most photographed but least photogenic city in the United States. In this context, the main aim of this presentation will be to explore Californian *flânerie* in Waclawiak's novel: while walking down the city streets the narrator *flâneuse* reflects on her home (Polish) culture, underscores her status as an immigrant outsider, and delves into the questions of alienation as well as defamiliarization. Hence, one may assume that *flânerie* itself contributes to the transformation of Waclawiak's protagonist.

Keywords: *flânerie*, Los Angeles, Polish American, gentrification, Karolina Waclawiak

Abstrakt: W odróżnieniu do większości powieści imigracyjnych stworzonych przez współczesne pisarki polsko-amerykańskie *How to Get into the Twin Palms* Karoliny Waclawiak nie koncentruje się na kwestiach dotyczących asymilacji z kulturą amerykańską, ale opisuje doświadczenia związane z etnicznym crossdressingiem. Waclawiak, przedstawicielka tzw. pokolenia półtora – polskich imigrantów z fali Solidarności lat 80., rewolucjonizuje narrację emigracyjną, ukazując losy Zosi – mieszkającej w Los Angeles Amerykanki polskiego pochodzenia, która pragnie stać się Rosjanką. Dziewczyna chciałaby otrzymać bilet wstępu do tajemniczego i pociągającego rosyjskiego klubu nocnego. Przemiana bohaterki w Anyę idzie w parze z jej eksploracją Miasta Aniołów, postmodernistycznego megalopolis neonów i sięgających po horyzont chodników. W ten sposób Zosia/Anya staje się kalifornijską *flâneuse*, obserwatorką miasta określanego jako najczęściej fotografowane, lecz najmniej fotogeniczne w Stanach Zjednoczonych. Głównym celem artykułu jest zbadanie kalifornijskiej *flânerie* ukazanej w powieści Waclawiak. Spacerując ulicami miasta, narratorka-*flâneuse* zastanawia się nad rodzimą (polską) kulturą, podkreśla swój status imigranckiego outsidera, zagłębia się w kwestie obcości i defamiliaryzacji. Można więc przyjąć, że sama *flânerie* przyczynia się do przemiany bohaterki Waclawiak.

Słowa kluczowe: *flânerie*, Los Angeles, tożsamość polsko-amerykańska, gentryfikacja, Karolina Waclawiak

Unlike most of the immigration novels created by contemporary American female writers of Polish descent¹ *How to Get into the Twin Palms*, written by Karolina Waclawiak, does not focus on the hardships of assimilation into American culture but depicts experiments with ethnic cross-dressing.² Waclawiak, a representative of the so-called one-and-a-half generation of Polish immigrants from the 1980s Solidarity wave, re-invents the immigration story as her protagonist, Zosia, a Polish American resident of Los Angeles, yearns to become Russian in order to be granted entrance to the mysterious and appealing Russian nightclub. The protagonist's transformation into Anya goes hand in hand with her exploration of the City of Angels, the postmodern megalopolis of neon lights and pavements reaching the horizon. Thus, Zosia/Anya becomes a Californian flâneuse, the urban scrutinizer and strolling observer of, as Thom Andersen notices, the “most photographed but least photogenic city” (2014) in the United States. In this context, the main aim of the present article is to explore the Californian flânerie in Waclawiak's novel: while walking down the city streets the narrator flâneuse reflects on her home (Polish) culture, underscores her status as an immigrant outsider, and delves into the questions of alienation as well as defamiliarization. Hence, one may assume that flânerie itself contributes to the transformation of Waclawiak's protagonist.

¹ The novel under analysis can be also described as the hybrid text, relying on the term hybridity coined by Homi K. Bhaba in “The Location of Culture,” and occupies the place between the immigrant and the ethnic novel. Grażyna J. Kozaczka explains this classification in *Rekonstrukcja tożsamości w polskiej prozie migracyjnej początku XXI wieku: Rozterki pokolenia 1,5 w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie* (2018, 251–252).

² It seems significant to notice that while writers such as Dominika Dominczyk, Leslie Pietrzyk, Suzanne Strempek Shea or Ellen Slezak present their characters oscillating between the diasporic periphery and the assimilated centre or completely disregard the ethnic roots of their characters (as it occurs in the subsequent novels penned by Pietrzyk and Strempek Shea), none of them depicts the transformation of the protagonist into a Russian girl.

It is probably not a too far-fetched statement to claim that any serious discussion of flânerie and the flâneur starts with Walter Benjamin, a literary critic, writer, philosopher of history and a sociologist, who locates the origins of this phenomenon in nineteenth-century Paris and defines Baudelaire's hero of modernity, the paradigm of modern flâneur, as "an incognito observer, a solitary (male) loiterer who strolls the streets and later the arcades of Paris, engaged in an act of passionate observation of the fast-paced spectacle of urban, capitalist modernity" (Trivundza 2011, 71). Not only is the flâneur a stroller but also a detective of street life, a neutral onlooker, a credulous gawker, a barefoot amateur sociologist. The explanations of the term offered by various literary critics or oftentimes even non-sociologists, such as Robert Park, Rob Shields, Siegfried Kracauer, to name only a few, are as long-winded as they are thought-provoking: the flâneur is also defined as "a dandy, a reporter, a producer of texts (i.e. a man who writes feuilletons for the newspaper), a mystery solver and a mystery himself" (Shields 1994, 61). As a consequence, flânerie is perceived as "a form of pedestrian connoisseurship and consumption of the urban environment; its sights, smells, characters and action" (Shields 1994, 61). The tactile dimension of flânerie is crucial because even though flânerie is sometimes limited to the optical sensations, some scholars (Benjamin included) sustain that the practice of strolling is "much more than the optical regime of the visual," because in order to reflect upon the atmospheric quality of the urban scene, the flâneur, as a social investigator, should possess the ability "to experience correspondences [which] presuppose synesthesia, i.e. the interrelationship between the senses" (Paetzold 2001, 37).

According to Rob Shields, flânerie may be defined as "a spatial practice of specific sites: [such as] the interior and exterior public spaces of the city [which] include parks, sidewalks, squares, (...) shopping arcades, malls (...) and it is part of a social process of inhabiting and appropriating urban space" (1994, 64). In other words, the flâneur as a "street prowler, wanderer, [a figure sometimes elevated to the status of the] detective," "seeks clues and reads people's characters not only from the physiognomy of their faces but via a social physiognomy of the streets"

(Shields 1994, 64). What is more, for Benjamin the flâneur, being intoxicated with the spectacle of the city, i.e. with the urban environment, is able to notice the palimpsests of the past and manages to excavate the old traces; he is an urban sociologist “collecting and recording urban images, social interactions (...) someone clearly at home in the metropolis, capable of combining (...) watchfulness and the preserving of his incognito” (Frisby 2001, 37). Due to the flânerie’s significant reliance on observation and perception, it seems vital to emphasize the fact that the flâneur requires spectators; it is the main reason why Benjamin promulgates: “the crowd is (...) an audience, flânerie is thus a crowd practice” (Shields 1994, 64). However, despite the fact that the flâneur demands the existence of the throngs of city rambles, the author persuasively insists on the necessity of the marginal position of the flâneur in the megalopolis. It may be explained by the fact that “the flâneur is an uprooted person, he is at home neither in his class nor in his birthplace but rather in the crowd” (Frisby 2001, 38). Frisby clarifies Benjamin’s line of thought, stating that “such marginality creates a distance between this figure and that which is observed” (2001, 37) and such a distance guarantees the anonymity of the solitary scrutinizer because, even though the flâneur “plunges into the urban crowd, he does not aim to establish any kind of personal bonds to people in the crowd, but chooses to remain both anonymous and independent” (Trivundza 2011, 75).

What seems to be significant, however, is the fact that the figure of the flâneur may not be easily pinned down and, in Frisby’s view, “the discussion of the flâneur and flânerie cannot be confined to a single historical conjuncture” (2001, 34). Therefore, Zygmunt Bauman, for instance, discusses flânerie within the constellation of postmodern life and postmodern urbanity in his article “Desert Spectacular,” published in 1994, and reaches a conclusion that “the art that the flâneur masters is that of seeing without being caught looking” (Bauman 1994, 141), but “unlike the man of the crowd, he wants the crowd as a shelter, not the cure, for his loneliness; as a wall protecting his solitude” (139). In “Desert Spectacular” Bauman makes a general claim, stating that “in the city, as in the desert, the stranger, the wanderer, the nomad, the flâneur finds re-

prieve from time” (140). Bauman goes even further and maintains that “what attracts the stranger to the city is what makes the city and the desert alike: in both, there is just the present, untied by the past, the present that may be lived as the beginning” (140). Attempting to outline the similarities between the desert and the city, and locating the flâneur in this context, Zygmunt Bauman alludes to Edmond Jabes’s statement that “in a desert there are no avenues, no boulevards, no blind alleys and no streets, only (...) the fragmentary imprints of steps, quickly effaced and denied” (cited in Bauman 1994, 140). Bauman observes that, in a similar vein, Benjamin elaborates on the possibility of “obliteration of the individual’s traces in the big city crowd” (cited in Bauman 1994, 140). Therefore, both the city crowd and the desert possess the same characteristic feature, which the scholar explains as follows: “the aimless, diffuse street crowd in which the flâneur hides is a tacit agreement to treat each other as if everyone was alone in a desert; that crowd can survive only as long as it pretends to be a desert so that everyone can go on playing the game of I-see-you-you-see-me-not” (Bauman 1994, 141).

Stressing the importance of the flâneur as the travelling player, Bauman explains further the idea that “the joy of strolling is the joy of playing” (1994, 142) and notices that whereas in the modern era, the “world fit for the play of discovery [for the flâneur] was the street of modern metropolis” (147) with the arcades where people used to linger and where the action occurred, in the postmodern metropolis, however, freeways and expressways are the centres of today’s action, with “beautiful passers-by who hide inside cars with tinted windows” (148). Postmodern flânerie, in Bauman’s opinion, becomes “democratic yet commercially regimented” (cited in Paetzold 2001, 37) and may lead to “pleasure or ecstasy of freedom and enjoyment” (Paetzold 2001, 37). The discrepancy between modern and postmodern flânerie is aptly expressed by Bauman in the following fragment:

in the world of smaller Disneylands, yesterday’s free floating flâneur is called, like before, to wander aimlessly; only there is an aim in his aimlessness now, a function, a utility, a design – none of which is of his making; there was a

goldmine somewhere in the modern urge to ‘wander aimlessly’: the market found it and set to exploit. Disneylands are the mineshafts (1994, 150).

In light of the above, Disneylands/shopping malls are the enclosed enclaves which are meant to accommodate postmodern flâneurs on the move, whom Bauman describes as “conformist idlers [aspiring] to nothing else but to surrender to the incessant call of the sign of consumption” (152).

There are no Disneylands in Los Angeles – one would probably have to travel to the original Californian theme park located in Anaheim, about thirty miles south of the City of Angels, or to Las Vegas in order to catch a glimpse of ‘pseudo-flâneurs,’ using Kurt Borchard’s terminology, who “wander from one impersonation of a city/culture/era to another, stroll from one game to another, and move from one presentation of self to another” (2003, 191).³ Los Angeles, however, becomes a site for postmodern flânerie in Waclawiak’s novel, even though the city itself, the most advanced form of agglomeration, is not destined to be the arena for strolling. Just the opposite: not only is Los Angeles a city “with brown air, fouled beaches (...) and a concrete river, the Death Star to American nature lovers – the place from where the destruction of nature emanates” (Price 2006), but, above all, it is not a city for walkers but a “uniquely mobile metropolis” (Banham 2009, 5). Reyner Banham, the author of the monumental work *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, confesses that “the city will never be understood by those who cannot move fluently through its diffuse urban texture, cannot go with the flow of its unprecedented life (...) [one needs] to drive in order to read Los Angeles in the original” (5). Therefore, the main character of the novel, Zosia, becomes a flâneuse and explores the city by driving her car without any apparent aim. The narrator admits:

³ Borchard (2003) explains that the economy of Las Vegas relies mainly on the purchase of services and the city attracts pseudo-flâneurs, who may be described as unreflective consumers interested in spending money on services, entertainment and gambling.

I drove down Sunset Boulevard, (...) I kept driving through Bel Air. Stared at the gates, took the turns quickly on Sunset, where I always pretended to be a race car driver, past the Jacaranda trees, and pulled alongside the 405 and saw the jam. In both directions, the cars were slowly stalling and stuck. Traffic had started early. (Waclawiak 2012, 68–69).

Zosia/Anya observes the city from a distance, peering from behind her steering wheel. She admires “advertisements for slim jeans and elaborately rhinestoned popstar fragrances” (Waclawiak 2012, 68), she “passes stores with neon sturgeons in the window and CAVIAR written in neon cursive inside the belly of the fish, [observes] pawnshops, with dirty faded gold rings” (169) on display. She attempts to investigate the architecture of the old apartments with curious spires, located near the border of Little Armenia (although the adjective “old” is probably not the most appropriate word in this context because, as Thom Andersen explains, there are only a few buildings in L.A. which are more than one hundred years old, and the site may become historic in Los Angeles only because once it was a movie location). Waclawiak’s character yearns to see her flat from the uphill, but the lights of Hollywood Boulevard obscure and blur her vision; she mentions the castles on Hayworth and stops her vehicle when she senses the necessity.

From time to time, Waclawiak’s protagonist makes comments on the sight of easily-duped tourists, who admire celebrities and “congregate in front of the Silent Movie Theater” (2012, 77). Anya arranges car escapades to Hollywood Boulevard, sits in her car and watches throngs of figures or she pulls her automobile into the cramped parking lot[s] and scrutinizes the inhabitants of L.A., “sprinkling onions on top of the chili, on top of the dog, inside the bun”, “moving like clockwork” which, as the narrator admits, “makes her want to be good at something and have a task” (87). Rarely does Anya step out of her vehicle to roam and merge with the pedestrians. There is a purpose of hiding oneself in the car because one does not need to encounter those who are described by Bauman as “dangerous people pure and simple: layabouts, beggars, homeless conscience-soilers, drug pushers (...) child molesters and rap-

ists waiting for the prey” (Bauman 1994, 148). Waclawiak seems to provide the examples of the degenerate ones when her protagonist notices the passers-by. Anya observes that there are drunk girls walking up the street and “the top of the canyon had coyotes, homeless men in the bushes; (...) Griffith Park was the other. The observatory. [She] wasn’t sure what could be there. [She] had heard several things” (Waclawiak 2012, 169), partially implying that it was not the best spot for strolling. The park, the pavements and the street level, therefore, do not provide one with a feeling of safety and do not constitute the guarantee of security. The street, as Bauman reiterates, “is [after all] more a jungle than the theatre [for a postmodern flâneur who hides oneself] (...) behind security locks and burglar alarms” (1994, 148).

One may conclude that the flâneuse’s gaze and the snapshot-like images caught by the writer in the rear-view mirror of Anya’s car, help Waclawiak capture the fleeting character of Los Angeles, where everything is on the move, where “transport has been an obsession that grew into a way of life” (Banham 2009, 13). Dana Cuff, a sociologist and a historian, claims that the fleeting city has characterised American urbanism since the time of the New Deal and later World War II, and the term is especially applicable with reference to Los Angeles, where city planners decided to tear down whole districts (especially near Downtown), leaving no traces of what was buried beneath. On the one hand, such actions performed by the leaders in the real estate business guaranteed the introduction of the new programs of property subdivision; on the other hand however, demolition on a large scale emphasized the fact that those buildings, in Dana Cuff’s view, “had a provisional quality, a sense of temporary permanence” (2000, 36).

The sense of destruction and demolition also permeates and pervades Karolina Waclawiak’s novel. When Anya engrosses herself in the adventure of flânerie, she notices the fires which were set during Santa Ana Season and which, unfortunately, managed to spread to enormous proportions and cover vast territories of L.A., leaving the city itself and its inhabitants vulnerable. The fires spotted by the main character seem to be playing a defining role in accentuating the fleet-

ing character and the peculiar provisional quality of Los Angeles. When the flames devour the letters in the famous Hollywood sign on the hills, Anya confesses: “the LAND long gone. It looked vulgar in the dark, it looked like a lie” (Waclawiak 2012, 173). Los Angeles needs to be destroyed “in order to prepare the soil for the new growth” (Waclawiak 2012, 191), and, as the narrator observes, the flames “would get the glut moving again” (173), while the fire would “prepare the soil for new growth” (191). It seems that the City of Angels in *How to Get into the Twin Palms* becomes an “active and ever-changing palimpsest of the new global metropolis” (Vilder 2009, xxxv) and Anya, the flâneuse, attempts to ‘excavate’ and read the city by looking at it from the distance. The protagonist explains:

I needed a better look at the city. I had been trawling the boulevards and avenues, the flats, and I needed to see things. Bright things. (...) The buildings jutted from the landscape and I just sat there, ash crinkling down around me. This city cut up into neat squares. Avenues were dissected by boulevards which were dissected by streets and I wanted it all to mean something to me. I wanted to understand. I tried looking for my apartment. My alley. The Twin Palms. I sat there and studied the landscape, followed Los Feliz Boulevard to Sunset Boulevard to Fairfax and down (Waclawiak 2012, 170–171).

Due to the fact that Los Angeles is a metropolis physically interrupted by freeways and demographically fragmented into neighbourhoods, it seems logical that Anya/Zosia explores the metropolis by car. Nevertheless, the protagonist becomes also a social investigator as a pedestrian, strolling her Russian neighbourhood and scrutinizing the social types. Being a flâneuse, she acts as an explorer, meticulously describes her Russian or Ukrainian neighbours, and heavily relies on olfactory and visual sensations. The narrator recounts:

As I walk down the street the smell overwhelms me. The smell of rye bread and ponchki filled with prune jam. The yeast smell from the bakery over-

takes everything and keeps it in an immigrant neighbourhood in Los Angeles. (...) The grocery stores (...) sell aging fruit and herring and halvah. I hate herring. In tubs with oil and onions, the silvery pieces curl onto each other, unmoving. I should love herring. I should love borscht. I should slurp it up with pumpernickel or rye (Waclawiak 2012, 7).

When Anya describes the Russian delicacies put on display, they resemble scintillating curiosities itemized by the guides; when the character confesses that she “leans up close to the Russian women in their coats as she walks through and feels the silver foxes and minks brush against her cheek” (Waclawiak 2012, 7), whose smell reminds her of the coat her mother used to have, one may deduce that such a sensation proves the protagonist’s “fascination not just with commodities but with distant cultures experienced through rubbing shoulders with foreigners” (Shields 1994, 10). The postmodern flâneuse experiences the atmosphere of an urban site by means of the senses and she almost surrenders in the intoxication of the commodities around her. Furthermore, Zosia/Anya occupies a marginal position – she is “an uprooted person, at home neither in her class nor in her birthplace but rather in the crowd” (cited in Frisby 2001, 27), to recall Benjamin’s words again. Waclawiak’s character describes herself as the individual who “was from nowhere, [and] lived in too many places to hold on to anything permanent” (2012, 11). Anya dwells in the Russian district and wants to crawl out of her Polish skin, both in order to pass as a Russian and be granted entrance to the Twin Palms (which eventually does not end in a breakthrough but a breakdown) and to examine the Russians who, in her opinion, possess a sense of allure and “hold a certain sense of mystery” (Waclawiak 2012, 5).

However, Zosia’s desire to shed her Polish skin and transform into a Russian may also result from her own search for meaning and/or her curiosity to test her identity. One may bear in mind at this point Keith Tester’s remarks about flânerie as the act of doing “thanks to which the flâneur hopes and believes he will be able to find the truth of his being” (Tester 1994, 7). In *How to Get Into the Twin Palms* the

protagonist wants to “look Russian, maybe Siberian, and it would look good against fur” (Waclawiak 2012, 101), she starts smoking in order to create an aura of the Russian girl from the *Burda* magazine, she practices mimicry and “kills her ability to pass for Middle American and quiet and from here, [i]nstead [she is] from the bloke again; Soviet-built and dooming” (16). Being a passionate observer, she hides behind the flower pots on her balcony and watches secretly people entering and leaving the Twin Palms. Zosia/Anya wants to belong to the Twin Palms public, to participate in the life of the city and to pass as a Russian. The narrator confesses:

They [Russians] stomped around the sidewalk in silk and polyester. Bright knits in clashing patterns. They exposed their arms, wrinkled and sagging. The jewels on their hands could not obscure their aging fingers. With the furs gone they looked like immigrants again. Inexpensive fabrics and ill-fitting dresses and pant sets. The older women wore gauzy tops over satin shirts and covered the sag of their arms with volumes of sheer sleeves in melons and chartreuse. Their husbands and lovers clutched on to the fabric and led them upstairs (Waclawiak 2012, 32).

Interestingly, even though Zosia plays the role of the solitary scrutinizer not wishing to be seen by anyone, it is in the throng of people, within the bustle of the Russian visitors of the Twin Palms, where she finally realizes that truly “[she] has never wanted to become” (Waclawiak 2012, 168) and accepts herself for whom she is. In one of the pivotal scenes in the novel, when the protagonist finally manages to enter the club with her Russian lover, Lev, and similarly to the flâneur who “can put on whatever mask will gain him access to otherwise secret and mysterious places” (Tester 1994, 4), she finds herself in the centre of the crowd and passes as one of them, her secret is divulged. Anya’s meticulously planned scenario comes to an end and she elbows her way through the throng, “being pushed and shuffled around, not looked at, not noticed” (Waclawiak 2012, 166).

There are multiple passages in the novel that suggest the existence of the scrutinizing eye of the narrator: Anya is staring at people, salivating at the thought of Russian or Polish delicacies, visiting local small stores not only to do shopping, but, above all, to observe “small hunched women [who] were wrestling with wire carts” (Waclawiak 2012, 32), who “walked in packs, sometimes alone, always in layers of clothing – always neat and scrubbed clean” (100). While reading the passages describing shops, cafes and boutiques in Waclawiak’s novel, one may find the echo of Bauman’s conclusions that “the public place is an arena to move through, not be in,” while “the shopping-mall affluence and street squalor join efforts in keeping up the seductiveness of one and repulsiveness of the other” (1994, 149). Zosia/Anya confesses in one of the most revealing chapters of the novel, i.e. when she finally finds herself in the Twin Palms club, that Lev (her Russian lover), the people, and in general “the smell of everyone mixed with the food” (Waclawiak 2012, 169) makes her anxious and dizzy, almost on the verge of fainting, as if the protagonist was in a trap. Interestingly, the same feeling is evoked when Zosia/Anya reflects upon the city: “there is no way out,” she confesses, “Los Angeles was trapped and I was trapped within it” (Waclawiak 2012, 172), emphasizing the fact that the complex, maze-like system of the highways is so entangled that there is no guarantee of escaping L.A. when the fire encroaches.

Taking into consideration Bauman’s remarks on the significance of the designed reality (represented by Disneylands) for postmodern flâneurs, one may state that the author of “Desert Spectacular” highly criticizes places like that and notices that there is a different order governing those sites, i.e. the touristic order, meant to “accommodate flâneurs on the move, (...) those ‘conformist idlers who aspire to nothing else but to surrender to the incessant call of the sign consumption” (Bauman 1994, 152). When Anya/Zosia pursues her nomadic adventures driving the car she notices “pawnshops with dirty, faded gold rings in the windows” (Waclawiak 2012, 169) and famous people headshots covering the walls of the motels “enticing tourists into be-

lieving that they too could see someone famous, (...) sit and breathe famous air” (77). The protagonist observes the inhabitants of L.A. lining up “for a chance to get on *The Price is Right*” (Waclawiak 2012, 60) supermarkets, being aware of the fact that people are lured into believing that they are offered a bargain and thus duped by the dazzling promises of consumerism. Furthermore, she drives down Hollywood under the 101 “before hitting the Walk of Fame and watching tourists stop and shoot pictures of their feet on gum-covered stars” (Waclawiak 2012, 78); Anya/Zosia is fully aware of the fact that it is just a façade and beyond the surfaces, the enormous glowing signs, “up-lit billboards advertising booze and women and jeans and dresses” (59) that encourage people consume even more, there is only profit.

As Disneylands become paragons of reality in the postmodern times, flâneurs are encouraged to build their own lives and their own homes as ‘a replica of Disneylands,’ Bauman explains, where the individuals are able to indulge themselves in the series of games and “change places of reality and fantasy (...) [and] one does not need legs to be a nomad [because] the seductive mountain came home, ensconced in the black sheath of the videotape” (1994, 155). As far as Anya/Zosia’s home is concerned, it does not seem to be the case; the character perceives her domicile as the place of respite but the food smells from her Russian neighbours tend to tumble through the walls making her apartment “smell like an immigrant’s house, (...) [therefore the main character attempts to] “get away from the smell” (Waclawiak 2012, 78) that makes her repulsed and intoxicated.

Waclawiak may not be making any important contributions to the literature of flânerie but, as a relatively new, raw and irresistible voice on the Polish American literary scene, she “takes the immigrant novel and spins it on its head” as the blurb on the cover of her book heralds. Not only does the author place her American/Polish/Russian literary character in California in order to experiment with ethnic cross-dressing, but she also offers her readers a glimpse of life in the City of Angels on the move, from the point of view of a perpetual outcast.

References

- Andersen T., 2014, *Los Angeles plays itself – A documentary*, DVD, The Cinema Guild.
- Banham R., 2009, *Los Angeles: The architecture of four ecologies*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bauman Z., 1994, *Desert spectacular*, in: Tester K., ed., *The flaneur*, London and New York: Routledge, 138–157.
- Borchard K., 2003, *From flanerie to pseudo-flanerie: The postmodern tourist in Las Vegas*, “Studies in Symbolic Interaction”, no 26, 191–213.
- Cuff D., 2000, *The provisional city: Los Angeles stories of architecture and urbanism*, Cambridge, London: The MIT Press.
- Frisby D., 2001, *Cityscapes of modernity*, London: Polity Press.
- Kozaczka G.J., 2018, *Rekonstrukcja tożsamości w polskiej prozie migracyjnej początku XXI wieku: Rozterki pokolenia 1,5 w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie*, in: Kolenda Z., Chudzio H., Prasałowicz D., eds., *Inteligencja polska w świecie*, Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 251–258.
- Paetzold H., 2001, *Rethinking key-concepts of modern urban culture: Flanerie and the city as theatre*, in: Diaconu M., Heuberger E., Mateus-Berr R., and Vosicky L.M., eds., *Senses and the City: An interdisciplinary approach to urban sensescapes*, Berlin: Lit, 33–48.
- Price J., 2006, *Thirteen ways of seeing nature in L.A.*, “Believer”, no 33, <https://believermag.com/thirteen-ways-of-seeing-nature-in-la/> [access: 10.12.18].
- Shields R., 1994, *Fancy footwork: Walter Benjamin’s notes on flânerie*, in: Tester K., ed., *The flaneur*, London and New York: Routledge, 61–81.
- Tester K., 1994, *Introduction*, in: Tester K., ed., *The flaneur*, London and New York: Routledge, 1–21.
- Trivundza, I.T., 2011, *Dragons and arcades: Towards a discursive construction of the flaneur*, in: Trivundza I.T., Carpentier N., Nieminen H., Pruulmann-Venerfeldt P., Kilborn R., Sundin E., and Olsson T., eds., *Critical perspectives on the European mediasphere*, Ljubljana: Faculty of Social Sciences, Založba FDV, 71–81.
- Vilder A., 2009, *Foreword to the 2000 edition; Los Angeles: City of the immediate future*, in: Banham R., ed., *Los Angeles: The architecture of four ecologies*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, xxxiii–xlix.
- Waclawiak K., 2012, *How to get into the Twin Palms*, Columbus, OH: Two Dollar Radio.

SONIA CAPUTA – PhD, Assistant Professor at the Institute of Literary Studies at the University of Silesia in Katowice, Poland

Sonia Caputa holds a Ph.D. in American literature from the same university, she is a fellow of 2014 and 2016 Salzburg Seminar American Studies Association Symposium, a participant of the summer Fulbright scholarship “The United States Department of State 2015 Institute on Contemporary U.S. Literature” (University of Louisville, Kentucky) and a member of the Polish Association for American Studies. She is a guest co-editor of *RIAS Online Journal (Review of International American Studies Association): Wor(l)ds Apart: Navigating Differences*, and a co-editor of the upcoming volume of *Wielkie tematy literatury amerykańskiej: Miłość [Grand Themes of American Literature: Love]* (Silesian University Press). She teaches contemporary American ethnic literature and the survey courses of the history of American literature, her interests include but are not limited to: ethnicity, assimilation as well as stereotypes in literature and films.

Sonia Caputa uzyskała stopień doktora w zakresie literatury amerykańskiej na Uniwersytecie Śląskim, jest dwukrotną stypendystką Salzburg Seminar American Studies Association Symposium (w r. 2014 i 2016), a także uczestniczką letniego stypendium Fulbrighta „The United States Department of State 2015 Institute on Contemporary U.S. Literature” (University of Louisville, Kentucky) oraz członkinią Polskiego Towarzystwa Studiów Amerykańskich. Gościnnie współredagowała jeden z numerów czasopisma *RIAS Online Journal (Review of International American Studies Association): Wor(l)ds Apart: Navigating Differences*. Jest również współredaktorką tomu *Wielkie tematy literatury amerykańskiej: Miłość* (Katowice 2017). Wykłada współczesną amerykańską literaturę etniczną oraz prowadzi kursy historii literatury amerykańskiej. Jej zainteresowania obejmują między innymi: etniczność, asymilację oraz stereotypy w literaturze i filmie.

E-mail: sonia.caputa@us.edu.pl



Linda Cracknell

 <https://orcid.org/0000-0002-8403-4712>

Independent scholar and writer
Highland Perthshire, Scotland

Walking in Circles: Making Stories out of Landscapes

Chodząc w kółko.
Krajobrazowe opowieści

Abstract: Using the example of her novel, *Call of The Undertow*, published in 2013, Linda Cracknell writes about how repeated walks in a new place rich with possibility resulted in a fictional narrative out of observation and sensation. She also draws on her non-fiction book, *Doubling Back: Ten Paths Trodden in Memory*, a book described as a combination of memoir, travelogue and literary meditation, inspired by re-treading former journeys on foot taken by herself or by others.

Both books have involved a 'multiple gaze' across nature, social history, communities and inner lives, and share some creative methods. In both she's attracted to liminal worlds, exploration and often to women who challenge boundaries. Motion is necessary to this writer's imaginative writing, but in *Doubling Back*, the motion has itself become the subject. For the writer, the craft is similar but fiction feels a greater transformation of the material. For the reader, which kind of text provides a more visceral experience of having travelled herself, and is it necessary for the reader to be a walker in order to fully engage with accounts of journeys on foot?

Keywords: walking, nature writing, women walkers

Abstrakt: W swoim artykule autorka opisuje, w jaki sposób piesze wędrowki przyczyniły się do powstania jej powieści *Call of the Undertow* wydanej w 2013. Nawiązując również do swojej wcześniejszej książki – *Doubling Back: Ten Paths Trodden in Memory*, pokazuje, że powrót na znane już szlaki może stać się inspiracją do powstania dzieła z pogranicza „wspomnień, trawelogu i literackiej medytacji”.

W obu książkach Cracknell w złożony sposób przygląda się przyrodzie, historii społecznej, lokalnym społecznościom i ich wewnętrznym układom, przyjmując w swoich książkach metody badawcze, które wyjaśnia w niniejszym artykule. Fascynują ją światy graniczne i odkrywanie jednostkowych historii kobiet, które mają odwagę podważać zasadność granic i podziałów. Dla Cracknell, ruch jest niezbędnym elementem w procesie twórczym, a w *Doubling Back* staje się on wręcz głównym tematem jej rozważań. W „Chodząc w kółko: Krajobrazowe opowieści”, autorka zadaje pytanie o rodzaj tekstu, który pozwala na bardziej cielesne doświadczenie podróżnicze, zastanawiając się również, czy czytelnik sam powinien być wędrowcem, aby lepiej i pełniej zrozumieć relacje z odbywanych przez innych podróżników pieszych wypraw.

Słowa kluczowe: wędrowka, przyrodopisarstwo, podróżniczeki

To be honest, I am more likely to be found with a rucksack on my back than with a suitcase in hand. As a writer of fiction and creative non-fiction, there is an inextricable relationship for me between writing and walking. Since childhood I have had a need to be outdoors, to explore wherever I am and to be self-propelled. This tendency has walked me into the life of a writer and made the two inseparable.

My themes for this article will be threefold:

1. My relationship with travel on foot and the act of writing fiction and non-fiction as a way of mining stories about specific landscapes
2. Solitary women in remote places—are they in danger or ‘dangerous’?
3. The lone beleaguered woman-writer versus the ‘Lone Enraptured Male’

So what is it about walking? For a start, it seems to bring many of us much more than physical exercise, presenting us often with a release from anxiety, and loosening our minds so that we solve problems, as best expressed by Jean-Jacques Rousseau: “I can only meditate when I am walking. When I stop, I cease to think; my mind works only with my legs.”

However, for writers and artists, walking may go further than thinking and becomes a deliberate tool. It’s almost as if by avoiding the writing desk, doing something rhythmic and bodily, the mind relaxes creatively, as expressed here by Kamila Shamsie: “While I walk I think about the novel. Sentences and scenes write themselves so much more easily when you aren’t actually writing them” (2017).

Because what I write nearly always has a very close relationship to place and localised sensations and stories, I also need to walk in order to collect observations and to allow in ideas relating to specific features of the landscape. I often walk with a notebook in my hand. In the case of fiction, I might actually enter the mindset of my character as I go in order to appreciate what she would observe in her particular state of mind. This is an essential difference between the fiction and non-fiction process. Rather like a Method Actor, I become a ‘Method Writer’, aiming to experience with or *as* my character.

I will concentrate now on the writing process for my 2013 novel *Call of the Undertow* (Cracknell 2013) ('undertow' is a dangerous current under the surface of the sea that can drag a swimmer down and away from the shore). My main character, Maggie, lives in Oxford and as the novel starts has just become freelance as a cartographer, her first job to compile an atlas for Nigerian schools.

A short geography lesson: Oxford is a city west of London in the south of England, with a dense population: 3,537 people per sq. km. For initially undisclosed reasons, Maggie uproots herself to the far north east of Scotland, to a village called Quarrytown (that she has never visited) on a remote and rugged nose of land sticking into the North Sea. This is a sparsely populated place; there are 14.4 people per sq. km in the county of Caithness. Attracted by the white places on the road atlas suggesting this sparsity, she drives 1000 km to a rented cottage, and then abandons her car on the driveway. It is clear she intends to exile herself:

'You're mad,' her sister Carol said when Maggie showed her the final page of the road atlas, the expanses of blank white paper, the few wiry roads and the tiny shaded areas indicating settlements. 'Even I can read a map enough to see there's nothing there. It's not like you to be so remote.'

Instead of answering she randomly re-opened the atlas near the front; the South. Reading, Newbury, Basingstoke, Didcot, Southampton. The pages were a crazed circuit board of crossing wires – green or red for A roads, blue for motorways. Large shaded areas spoke of dense populations. Carol frowned at the atlas and Maggie closed it with a small thump; a strained line of understanding between them as usual. Carol, older by only two years at 42, even physically contradicted her sister: fair and curvy to Maggie's darkness, height, crane-like angularity.

Maggie's friend Helen was more polite:

'I've never heard of it. Apart from that place of course.' She poked a finger at John O'Groats, known as the most northerly point, even though the map clearly gave this role to Dunnet Head further to the west. She bought a car, a second hand Volvo.

‘You’re going to drive again?’ Carol’s tone now sweetened, sniffing her own agenda for Maggie of ‘getting back’ to something.

‘Easiest way to get there with my things,’ Maggie had said.

No-one tried to stop her, but she sensed the whispered conversations, the concern. Helen offered her help with packing up. Friends handed her pieces of paper with scribbled addresses and phone numbers. But their friends were usually in Inverness, a hundred miles away, or even Perth, two hundred. They were hardly going to be neighbours.

‘Does Frank know?’ Carol asked.

‘We’re not married any more.’

‘I know,’ Carol said. ‘But.’

‘He knows.’

She packed essentials into the car and pointed it towards that far corner of the country, teeth gritted, radio up loud, crunching indigestion tablets; the first time she’d driven in two and a half years. Pulled north and north, with her left hand snapping at her heels but eventually dropping back and back, out-paced and shrinking as she passed Glasgow, the junctions thinning out, the land between settlements spreading. She stopped for a break in Pitlochry in the darkening afternoon, saw a hairdresser lolling and idle in her window, went in and had her dark hair cut short there and then. She barely looked at its effect on her face in the mirror, thought of it as a point of no return. Then beyond Inverness fewer and fewer villages with chains of orange street lights glowing out of the black and her breathing steadying. A road that rolled; a dark chasm now falling away to her right and one or two solitary ships’ lights out there in parallel journeys to her own.

And finally the car had brought her to rest in these flat, open lands of the peninsula where there was nothing to hide behind. You could see so far; see your enemies coming. It was a relief to be so certain of her safety. That was, until the snowman had arrived in her garden (Cracknell 2013, 8–10).

I made long visits to Caithness from 2008, initially with no intention to write about these lonely lowlands, north of the famous Scottish High-

lands. The place initially struck me as bleak, hostile, treeless, flat and it was cold even in August. However, its riches were gradually shown to me including archaeological remains from the distant past and more recent history. I loved walking the mile-long beach at Dunnet Bay. The sky is massive and ever-changing, the cliffs and sea a reminder of elemental powers. It gradually worked its magic on me: the drama, the wildlife, the sense of abandonment. I had to do little more than ask ‘what if?’ and to walk in circles before a story started to present itself.

In 2015 I wrote a piece for *The Bottle Imp* about the necessity of walking to my inspiration for this novel in which I summarised my method:

I wrote my novel, *Call of the Undertow*, by repeatedly walking the beach and dunes at Dunnet Bay and cycling the lanes that radiate from it. In this way my characters got themselves entangled with local stories, geographical features, storms and sunsets. I didn’t actually write it in motion but the ideas came with the visceral sensations of being in that place, got scribbled down on the move, and later materialised into scenes (Cracknell 2015).

On my walks I came across dead seals, Viking remains, the hidden bunkers and sunk Spitfires of World War II, a church believed buried under sand dunes. At Dunnet church I discovered a bell donated by the Oswalds, slaveowners on plantations in 18th-century Jamaica, and where in the late 16th-century Timothy Pont, Scotland’s earliest known mapmaker had been the minister. Another church, named after St Trothan, in the midst of a rare copse of trees was ruined and in the graveyard there was a strange stone with no words but a hollow rumoured always to remain damp. It was connected to a story of a baby found on the beach wrapped in a sealskin. How could I ignore all this?

Map-making was clearly going to be central to this novel, and then a friend’s six-year-old son produced an elaborate and almost supernaturally accurate map of the town where I live in central Scotland and I realised that a child would also be at the centre of my story. He would be

of the place but a roamer and to some extent an outcast, as suggested by the story of the child found in the sealskin.

My character Maggie, and her young cartographic protégé blur boundaries and make people locally uncomfortable. As Cheryl Mares noted in her paper “Linda Cracknell’s *Call of the Undertow* and the Cartographic Imagination”, “both of the main characters are marginalized or ‘liminal’ people in the community, Trothan because he is eccentric, gender fluid, and precocious; Maggie because she is a stranger, an outsider, and a woman alone” (Mares 2016).

Maggie is regarded with suspicion for the above reasons, and because she keeps exploring relentlessly. She is even attacked on the beach by arctic terns. What is she doing here? Why does she wander and encourage the strange child, Trothan, to do the same? And why does he go to her house each day after school? In fact she is helping him with his own detailed map of the area. He draws it on successive layers of film as cartographers used to do, starting with the lines of coast and watercourse, and building up into roads and place-names.

The novel also blurs boundaries between realism and enchantment because local legends and strange transformations seem to be taken seriously by at least some of the characters and begin to appear on the boy’s map. It becomes more complex and revealing of the community than Maggie expected, going beyond the geographical and material. The following extract finds Trothan at Maggie’s cottage when she returns during a visit by her sister, Carol:

When they got back to the cottage, Trothan was sitting at the table hunched over his map with a pen.

He looked up when the door opened and Maggie smiled when she saw the full brown eye peeking up through the fringe. Trothan knew she’d stopped locking the cottage door, but he’d never just come in like that before.

Carol jolted visibly when she saw him. Maggie went over, unable to resist looking at his latest creation.

‘Carol, this is Trothan, my mapmaking colleague.’

Carol nodded slightly.

‘Come and see,’ she said, but Carol ignored her, carried on taking off her coat. Maggie noticed that Trothan was working on the seventh sheet of film again; the layer that seemed to be for his stories.

He was drawing features onto the big scoop of the Bay, into the large area that was, as far as she was concerned, empty; the water itself. She decided not to go into why this wasn’t a great idea, why the text usually tops everything; to leave it until Carol wasn’t there.

She caught sight of something drawn into the Bay at the north-west, beyond Dwarwick Head. She laughed. ‘What’s the story here?’ She didn’t want to break Trothan’s concentration, but she did want to know why, near a drawing of a mermaid, a cave had been suggested in the Cliff and within it a pile of coins and a man with a chain around his ankle.

Trothan raised the pen and put the cap on it. ‘This man,’ he pointed at the shackled figure. ‘He said he loved the mermaid. But really he just wanted her treasure. So she took him down to her cave and kept him prisoner.’

Maggie looked up smiling at Carol, but she was stone-faced, averting her eyes.

‘And is he still there?’ Maggie asked, smiling.

Trothan nodded and stood up. Just before he began rolling his layers of film up, she caught sight of two drawings on Orlig Hill. A bagpiper was being led into a door in the hillside by a woman. She knew that one. But a small stone hut was also marked on the north side of the hill.

‘What’s that?’ she pointed at the hut.

‘That’s where they did the weaving,’ he said.

‘Who?’

‘The women. Twelve women.’

‘Right. So it was a woollen mill. Did they make blankets?’

Trothan shrieked with laughter. ‘Tweed then?’ There was relish in his voice when he said, ‘They wove with men’s intestines.’

She saw then that there was also a strange structure hung with human skulls. A flock of large black birds were scattering from it. ‘That’s nice.’

‘And the loom was weighted down with human heads,’ he said. ‘And the thing that went across ...?’

‘The shuttle?’ she suggested.

‘The shuttle was an arrow. Or maybe a sword,’ he said.

‘Who were these women?’ ‘They told who would die in battle. It’s like a prediction. And when they’d finished they attached their horses to the cloth and galloped away. Six went north and six went south.’ He linked his fingers together then tore them apart, making a sucking sound for the tearing of the intestines. Then he looked up at her from the corner of his eye to gauge her reaction.

‘That’s a gory story,’ she said, flickering a glance to Carol, who was looking away.

‘It’s not a story’ (Cracknell 2013, 83–85).

It is perhaps not surprising that Trothan’s map will eventually get them both into trouble. In particular what he puts on the unorthodox eighth layer of the map will implicate and outrage many local people. Maggie is regarded with suspicion almost because of her physical movement in the local geography, and because she is a woman alone. However, by the end, she has forged for herself a detailed sense of place out of the ‘white places on the map’ by walking and by acknowledging its nuances. By doing so, she has hopefully made peace with something. You will have to read it to learn Trothan’s fate!

I have noticed that critiques of this novel often refer to the primal role of place. Here is Cheryl Mares again:

Spatial references play a critical role in helping to constitute narrative domains, including that of Linda Cracknell’s novel *Call of the Undertow*, which thematizes cartography itself (...). Cracknell’s powerful evocation of place is the most distinctive and memorable aspect of this novel.

Cracknell’s ability to convey ‘visceral sensations of being in [this particular] place’ creates a sense of immediacy and engages the reader in imagining the spatial layout of this particular narrative (...). The novel seems to call out to readers to go and explore the place for themselves and to register the gap between their internalized versions of the literary map Cracknell provides and their perceptions, experience, and analysis of the actual place. This powerful desire the novel creates to engage with the place itself may be in part what is meant by the book’s title (Mares 2016).

Writer Kirsty Gunn in a quote for the cover wrote:

Linda Cracknell's Caithness rises up off the page and takes form around us... Its light and skies, rocky shores and wheeling, screaming gulls, huddled villages and craggy beaches, its grave, austere beauty... Reading this book is like being there (2013, cover).

I renamed the actual village because of this blurring of boundaries between fiction and non-fiction but the geography of the place and my own visceral experiences of it were absolutely essential to what I wanted to convey and to what I made up. Even during final revisions to the novel, my explorations of specific sites in the area gave me tiny details or a shudder of recognition which still worked their way into the nuance of character and plot.

I turned to writing non-fiction when I realised that my adventures on foot, and fascination with former ways, could be the *subject* as well as the method of my writing. When I am in a new place I explore as Maggie did. In *Doubling Back: Ten Paths Trodden in Memory* (Cracknell 2014), the second of my books referenced here, I describe this habit. It seems to have begun while I was on a lone visit to Boscastle in Cornwall as a 16-year-old, with a growing knowledge of Thomas Hardy's own walks on these clifftops and through the deeply-clefted valleys where he fell in love with his first wife:

I walked in increasing circles and offshoots from my centre – circles which moved me towards orientation, recognition, familiarity and finally a sense of 'owning' the place, or perhaps it owning me. This walking ritual, a sort of 'beating of the bounds', that I learnt here is now instinctive when I visit new places, a link perhaps to Hardy who walked his way to a native knowledge of London in the five years that he lived there (Cracknell 2014, 31).

Even at that age I had few qualms about exploring alone, and it's to this issue of women alone, particularly in remote places, that I now turn, both in life and in literature.

In 2015 I came across an article in a North American adventure journal by a woman raising the ‘problem’ of how lone women who walk ‘back country’ routes are perceived. In her own experience she had been approached by men whilst on treks asking whether she was okay, or if she needed help, or if she would like a candy bar. She heard the subtext. It was almost as though she were a child. And she found this attitude in women as well as in men:

When I’d embarked on this journey 14 miles earlier, the woman who issued my permit looked at me like I was crazy. It’s a look women who venture into the wilderness alone often get. We get it from our parents, from society, from the well-meaning people who issue backcountry permits. They say it without saying it: It’s not safe out there. Not for you (Langlois 2017).

This online article was as interesting for the length and fury of the comments trail as for itself. Women spoke of their fear of encountering dangerous men when considering such adventures, or, as the writer, of being diminished by them. According to some women, the prevalent attitude means that in contrast to little boys, little girls are not encouraged to take risks. One man noted, though, that women tended to be much better prepared for such trips but many men expressed anger and confusion along the lines of, ‘If I say nothing, am I creepy? If I just say hi, am I creepy? If I talk too much, am I creepy?’ (Langlois 2017). What were they supposed to do? There were suggestions that women should carry, almost compulsorily, a satellite phone, or even a firearm. It almost seemed that by appearing in places beyond their expected domain, women were unsettling others and somehow, themselves, ‘dangerous’.

Langlois concluded her article by saying: “Don’t try to stop us doing something that empowers us. Help us create a world that gives more women the confidence to be alone” (2017). This rang true to me. I am never so happy as when I strike out alone with a rucksack and tent on my back. I love the sense of independence, freedom and strength. In

the wake of reading the above article, I celebrated the spring equinox by climbing a local mountain of 2500 feet and camping there to see the sunrise on the first longer day. The weather was clear, the mountain snow-covered, the night frosty and beautiful. It was exhilarating.

Afterwards I wrote an article for *WalkHighlands*, an outdoors website dedicated to trails and routes across Scotland, in which I provided encouragement, and tips, for those—particularly women—who had always wanted to do an overnight camping trip alone in a remote or mountainous place, but hadn't quite managed to get out there.

I wrote:

Going off alone like this is one of the most empowering things I do; it makes me feel self-reliant to face whatever the elements and the land present. I'm not antisocial; I also love company. But perhaps I'm one of those people who feel most themselves when solitary as Cheryl Strayed observes of herself in her book, *Wild*, about her transformational solo hike along the Pacific Crest Trail. Being alone heightens my senses so that I keenly observe the weather, the scents, the hardness of the ground under my back. I am not generally afraid, even when others worry over me. And I've learned to cope with adversity, in fact probably deal with it better when on my own because I know I have to. What it comes down to is the feeling of being viscerally alive (Cracknell 2016).

I canvassed opinion from other women ahead of writing this article. What was interesting in the British context, was that few of them spoke of fear of people (read: men) as a factor in their reluctance. Most of the comments related to doubts about themselves and their skills, and a general lack of confidence. Or of being lonely, or being perceived as a 'loser' because they had to take this adventure alone.

The walks collected in *Doubling Back* each physically retraced a memory or biography or old way and were geographically spread—in the UK, Spain, Switzerland, Kenya. For some of the walks I had company, and for several I was alone; some were pretty adventurous, some short rambles. For one I walked a 300 km trail over 14 days from my own front

door to the Isle of Skye, following the route taken in the opposite direction by drovers once bringing cattle to the markets of Central Scotland from the Highlands. I carried a tent, and camped, facing some pretty awful weather along the way. By the end I was struggling, but it remains memorable and a highlight in my own personal story.

On that particular journey I was walking in remote and mountainous terrain as I was, also, on a seven-day walk in the south-east of Spain, following ‘Mozarabic’ trails, created at a time when Spain was still at least partly Muslim. The tent was my place of safety each night, or at least felt it as long as I was sufficiently far away from human activity. But people locally seemed worried for me and when I pushed them to express exactly what the dangers were, they referred to wild boar, men shooting wildlife on Saturdays, and Romanian Mafia in the area. I didn’t meet the latter, avoided the Saturday shooters, and the wild boar I met turned tail and ran from me.

I also reflected on this reaction of alarm from other people to such journeys in my piece for *WalkHighlands*:

When setting out on the walks collected in *Doubling Back*, many of which I did alone, I was often told that I was ‘very brave’, or asked whether I was sure I was doing the right thing. Interestingly the journey with the most objective danger, a climb of the 4,274 m peak of Finsteraarhorn in Switzerland, attracted less comment. I can only conclude that it was because I was climbing with two men. Occasionally I’ve felt that concerns expressed for my safety have veered into disapproval or a suggestion I was behaving irresponsibly. I think a certain amount of doggedness in managing the reactions of those around is essential to not being cowed out of important experiences (Cracknell 2016).

In considering the power of solo walking experiences, I would emphasise again the effect on one’s own creativity as thoughts attach to the landscape whilst we are in motion. For example, this is how my mind worked on my journey to Skye, as I climbed over a pass out of my home patch into a liminal zone of bog:

The slight rise of Glen Meran took me northwards, hair dampening as I climbed into mist, feet following where the deer had trodden paths. The weight of my rucksack gnawed an ache deep into my hip joints. In the late afternoon, Glen Meran spilt me onto Rannoch Moor. My eyes sought features on the blank bog: pylons stalking along the Fort William railway line; an occasional Scots Pine isolating itself as a dark silhouette, flattened by dull light. I followed a quad bike trail to find the ‘creep’, a low gap under the embanked railway. My feet were pulled at by gloopy peat bog. In crazed fluorescence, green and red mosses caught at my eye as if displaced from a world of coral reefs. I abandoned the preserve of dry boots and socks. For the first time on the walk I was out of my comfort zone, wet and peat-splattered, travelling very slowly in an unknown land.

Alone, the meshing of rhythm, thought and observation had me inventing songs and rhymes. Lyrics were delivered in my head to the tune of “Walking on the Moon” by The Police.

‘I hope your legs don’t break
Walking Rannoch Moor.
A boat’s what you should take
Walking Rannoch Moor.’

And so on. Another long-distance solo walker I’ve come across imagined he was a bearer of news between families of cows separated by distance. When they rushed over to the fence to meet him it was as if he was a mailship arriving. He passed on news of Sister Agnes’s sore nipples and so on. The mind plays games when left to talk to itself, and for my part I enjoy this slightly off-beat creativity (Cracknell 2014, 187–188).

If attitudes to women’s entitlement or comfort in such places are so prevalent, how do they affect the reception of *writing* from women about this apparently male preserve? Although I started to write *Doubling Back* in 2007, there was a long transformation of the material before publication in 2014, when it was also a BBC Radio Four *Book of The Week*. It was well received, and inevitably attracted comparison with the work of another writer, Robert Macfarlane, and in particular with his best-selling books *The Wild Places* and *The Old Ways*, which had been

published in 2007 and 2012. He is often referred to as leading the way in the ‘new nature writing’ or perhaps thoughtful and erudite adventure-writing, and provides a kind of benchmark for others. In one review in *The Scotsman*, Roger Cox made an explicit comparison between *Doubling Back* and the writing of Macfarlane, and fortunately deduced that my book “comfortably holds its own against *The Old Ways* and is also different enough from it to merit a place of its own in the new nature writing canon” (Cox 2014).

In a piece in *The London Review of Books* in 2008, poet and essayist on nature and landscape Kathleen Jamie, who is also, like me, wary of the restricting connotations of a term like ‘nature writing’, reacted furiously to the narrative stance taken in *The Wild Places*:

What’s that coming over the hill? A white, middle-class Englishman! A Lone Enraptured Male! From Cambridge! Here to boldly go, ‘discovering’, then quelling our harsh and lovely and sometimes difficult land with his civilised lyrical words. When he compounds this by declaring that ‘to reach a wild place was, for me, to step outside human history,’ I’m not just groaning but banging my head on the table (Jamie 2008).

The male narrators she criticises are always alone, marvellously leisured, with no need to stay close to home or attend to child-rearing or domestic tasks. Typically they sleep teetering on mountain ledges, waking at first light to plunge into icy pools before breakfasting on lichen. “The Lone Enraptured Male” syndrome is often quoted, particularly perhaps in relation to the sometimes evident blind spot in the literary world for women writers of nature or adventurous travel in remote places.

I first became aware of this blindspot when, as a newcomer to this thing called ‘nature writing’, I was excited to see a new journal launched in 2007, called *Archipelago*. Its stated concerns appeared to powerfully reflect my own writing themes:

A literary magazine in the ordinary sense, in that it contains writings in non-fictional prose, and verse. It also places great emphasis on monochrome

illustration. Extraordinary are its preoccupations with landscape, with documentary and remembrance, with wilderness and wet, with natural and cultural histories, with language and languages, with the littoral and vestigial, the geological, and topographical, with climates, in terms of both meteorology, ecology and environment (“Archipelago Magazine” mission statement).

I purchased a copy of the first edition and was surprised to find that of the 19 contributors, only two were women. I wrote to the editor about this issue but did not receive a reply and subsequently learned that the pieces had been by invitation, so it was a deliberate selection. As preparation for this conference, I checked *Archipelago’s* most recent edition of winter 2016. However, the balance of contributors had not improved. That edition included work by 14 men and one woman. If these are still commissioned pieces, to my mind this amounts to much more than a blind spot; more like a ‘boys’ club’.

I am also aware of this imbalance being represented in other fields, such as book prize lists, ‘best books’ lists and so on. Here are some recent examples:

- TGO Book Awards shortlist 2017: 10 men, 3 women
- Boardman Tasker Award for mountain literature Shortlist 2017: 5 men, 1 woman
- “12 Glorious Landscape Books” Scottish Book Trust: 9 men, 3 women
- Wainwright Nature and Travel writing prize shortlist 2017: 9 men, 3 women

One has to ask whether this really reflects the gender balance of writers in these fields.

Perhaps more female editors would help adjust the balance. In 2008 I was asked to edit an anthology of new literary non-fiction that focused on the relationship between people and the wild places of the British Isles, *A Wilder Vein* (Cracknell, ed., 2009). Submissions were invited publicly and we had a tremendous response. Although generally, figures suggest that women are less likely to submit their writing than men, this particular publication attracted more women. The final selection

for the book, based on high quality but also chosen to reflect a range of geographies and subject matter, was 11 women, including the work of some well-known writers such as Sara Maitland, and seven men. This showed how healthy women's writing in this field is, making it hard to understand the position of publications such as *Archipelago*.

In the UK there has been a growing profile for women's writing on land and nature, partly in response to the rediscovery of the writings of Nan Shepherd as championed by Macfarlane himself. Her walking and her writing could be seen perhaps as characteristically female in that it reflected a lifelong exploration of the Cairngorm Mountains without fixation on conquering summits, or walking exhausting distances, but rather going *into* the mountain, and immersing herself in it sensuously and learning it intimately.

On the back of this a new project has recently been launched in Scotland called "Into the Mountain"¹ which aims to cultivate women's experience of mountain environments and creative responses to it. *Way-making: An Anthology of Women's Adventure Writing, Poetry and Art* (Mort at al., eds., 2018) has recently been published, as well as a number of books by female writers who explore aspects of nature or travel in the 'wild' such as Melissa Harrison, Olivia Laing, Amy Liptrot, Sara Maitland, Anna Pavord, Esther Woolfson, Helen Macdonald and Helen Mort. This led David Robinson to remark that "the new, emotionally open—and largely female—school of nature writing is spreading fast. Al-most, I'm tempted to say, like a ring of bright water" (2017).

However, his applause for emotional revelation integrated with nature writing is not welcomed by all. Books by women which are part memoir or personal journey but which relate in some way to nature or a journey in the wild have sometimes been diminished or criticised for not doing nature writing 'properly'. Two particular examples of such critiques come to mind: of Cheryl Strayed's *Wild* (2012) and Helen Macdonald's *H Is for Hawk* (2014):

¹ For more information, see: <http://www.ssw.org.uk/into-the-mountain-workshops-and-events/>.

Far from reviving nature writing, *Wild's* runaway success marks a further step toward extinction for the genre. Present-day readers, Strayed seems intuitively to understand, will read about the outdoors only when what they're actually reading about is a plucky young woman triumphing over grief and bad boyfriends on an audacious long-distance hike (Hinch 2013).

A legitimate question to pose about *H Is for Hawk* is its status as a nature book. The motif of a raptor as a symbol of grief and of the author's struggle with depression is indisputably powerful. Macdonald's evocation of her bird's savage habits also provides the book's aura of raw otherness but it is ultimately not a wild bird. Yet there are wild goshawks in Britain and these barely appear in the text (Cocker 2015).

There is of course a serious point here about a need for writing which might help us confront the approaching disaster of the Anthropocene. But perhaps a preoccupation with the term 'nature writing' is unhelpful for women and particularly those who cross boundaries and embrace domestic or emotional worlds in their journeys. And don't women writers have the right to choose the nature and subject of the stories they wish to tell? Or does such a critique, and publishing imbalances referred to above reflect an assumption that explorations of our wilder places can only properly 'belong' to rugged and adventurous men? Perhaps women are 'dangerous' in print as well as out in the hills, and we should embrace this role.

I will conclude with a short extract from the close of *Doubling Back* where I reflect on my regular circular walk from home and its role in both memory and story-making:

Crossing the road, a squealing gate leads to a plateau of grass and reeds and a path drops westwards. With the opening of the views to the surrounding hills, I sense my 'memory-markers' scattering the valley sides, linked by a web of paths. A picnic spot; a confession made over there; an illicit kiss here. High on the hillside opposite, a small white farmhouse perches on a green strip between dark forestry where David Robertson, a cheery sheep-farmer lived before leukaemia took him. At the bottom of the slope below me is the cottage I rented for

two years with grotesquely patterned carpets, and piles of mice droppings. But my neighbours there have been a kind of yardstick to my years in this valley: the six-year-old now away in a hydro-electric engineering job, the white collie who arrived as an irrepressible puppy now taking every chance to lie down.

The writing of any story is mostly re-writing. My first draft will have a rough sense of direction and content, a provisional resolution, but then I'll revisit it again and again, re-seeing the material to tighten it, or even to allow it, if it insists, to follow a new route. I think of it as a repeated walk; a loop with varieties or diversions.

Revisiting our own memories is like this too. We subtly reconstruct them as we go, so that our life stories are less like photographic, objective reality and more like an act of imagination, re-invented over and over. As Grace Paley says, 'When a story is told for the second time, it's fiction, no matter what'. Perhaps that's what makes remembering so pleasurable; it feels like a made-up story, complete with sensory detail and implied meaning.

On a walk like this made over many years, and on many occasions, I've cached so many memories amongst the rocks and trees and hills, that re-turning the walk also gives me a way of retracing my own story (Cracknell 2014, 245–246).

References

- Cocker M., 2015, *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> [accessed on: 16 September 2017].
- Cox R., 2014, *Review of "Doubling back: Ten paths trodden in memory"*, "The Scotsman", 25 May 2014, <https://www.scotsman.com/lifestyle/culture/books/review-doubling-back-ten-paths-trodden-in-memory-1-3422356> [accessed on: 16 September 2017].
- Cracknell L., 2013, *Call of the undertow*, Glasgow: Freight Books.
- Cracknell L., 2014, *Doubling back: Ten paths trodden in memory*, Glasgow: Freight Books.
- Cracknell L., 2016, *Going solo*, "WalkHighlands: Promoting Walking in Scotland", 26 May, <https://www.walkhighlands.co.uk/news/going-solo/0014954/> [accessed on: 16 September 2017].

- Cracknell L., 2015, *The indoor outdoor writer*, “The Bottle Imp”, 17 June, <https://www.thebottleimp.org.uk/2015/06/the-indoor-outdoor-writer/> [accessed on: 16 September 2017].
- Cracknell L., ed., 2009, *A wilder vein*, Port of Ness, Scotland: Two Ravens Press.
- Hinch J., 2013, *Nature writing is over*, “Salon”, 28 July 2013, https://www.salon.com/2013/07/28/wild_might_take_place_outdoors_but_its_far_from_a_wilderness_memoir_partner/ [accessed on: 16 September 2017].
- Jamie K., 2008, *A lone enraptured male*, “The London Review of Books”, no 30/5, <https://www.lrb.co.uk/v30/n05/kathleen-jamie/a-lone-enraptured-male> [accessed on: 16 September 2017].
- Langlois K., 2017, *Stop telling women not to go into the backcountry alone*, “Adventure Journal”, 21 March 2017, <https://www.adventure-journal.com/2017/03/stop-telling-women-not-to-go-into-the-backcountry-alone/> [accessed on: 16 September 2017].
- Macdonald H., 2014, *H Is for Hawk*, New York: Vintage.
- Mares C., *Linda Cracknell’s “Call of the undertow” and the cartographic imagination*, Unpublished paper presented at the “Space and Place Conference”, Oxford University, September 2016, Oxford, http://www.academia.edu/34947823/Linda_Cracknells_Call_of_the_Undertow_and_the_Cartographic_Imagination [accessed on: 16 September 2017].
- Mort H., et al., eds., 2018, *Waymaking: An anthology of women’s adventure writing, poetry and art*, Sheffield: Vertebrate Publishing.
- Robinson D., 2017, *Mapping Scotland’s new nature writing*, “Books from Scotland”, <https://booksfromscotland.com/2017/12/david-robinson-mapping-scotlands-new-nature-writing/> [accessed on: 16 September 2017].
- Shamsie K., 2017, *My writing day*, “The Guardian”, 16 September 2017, <https://www.theguardian.com/books/2017/sep/16/my-writing-day-kamila-shamsie> [accessed on: 16 September 2017].
- Strayed C., 2012, *Wild*, New York: Vintage.

LINDA CRACKNELL – independent scholar and writer, Highland Perthshire, Scotland.

Linda Cracknell is a writer of fiction, non-fiction and occasional radio drama as well as a self-employed teacher, mentor and facilitator of creative writing in various settings which have included a children’s hospital and the former home of poet Hugh MacDiarmid. Landscape (cultural and physical), place and memory

are key themes in her work. Her last two published books (Freight Books, 2013 & 2014) have been a novel, *Call of the Undertow*, about a cartographer working in isolation in Caithness, and *Doubling Back: Ten Paths Trodden in Memory*, an account of a series of walks, each of which follow a story from the past. Her latest novel, *The Other Side of Stone*, has been published in March 2021 by Taproot Press. Linda lives in Highland Perthshire in Scotland.

Linda Cracknell jest pisarką, autorką tekstów reporterskich i sztuk radiowych. Pracowała również jako nauczycielka kreatywnego pisania, mentorka i animatorka zajęć kulturalnych w różnych środowiskach, m.in. w szpitalu dziecięcym i w dawnym domu poety Hugh MacDiarmida. Jej pierwsza powieść – *The Call of the Undertow* (Freight Books 2013, 2014), opowiada historię kartografki mieszkającej i pracującej w dobrowolnym odosobnieniu w hrabstwie Caithness na północno-wschodnim skraju Szkocji. Wcześniejsza książka – *Doubling Back: Ten Paths Trodden in Memory*, jest relacją samotnych pieszych wędrówek, podczas których wracała do zapomnianych historii swojej rodziny i przyjaciół. *The Other Side of Stone*, najnowsza powieść Lindy Cracknell, ukazała się w marcu 2021 nakładem szkockiego wydawnictwa Taproot Press. Pisarka mieszka w hrabstwie Perthshire w Szkocji.

E-mail: lcracknell0@gmail.com

The Winding Paths of
Women in Film,
Television and Video Games

Kręte ścieżki kobiet w kinie,
telewizji i grach wideo



Agnieszka Tambor

<https://orcid.org/0000-0003-1536-8986>

University of Silesia in Katowice
Katowice, Poland

Female Revolution behind the Camera

Kobieca rewolucja
za kamerą

Abstract: The paper addresses the issue of discrimination against women in the world of cinema. The author examines the successive stages of the struggle pursued by women of cinema for equality and fair treatment in an industry dominated and ruled by men. The discussion covers the most important campaigns and movements challenging gender discrimination, such as #MeToo in the U.S. or the European #nobodysdoll, as well as watershed events from the author's point of view, including the Oscar for Kathryn Bigelow – the first woman in history to receive the award for best director, Harvey Weinstein's conviction for sexual assault, and the leak of Sony's confidential financial documents. The public disclosure of these facts triggered a process that should be referred to as gender equalisation in the film industry. The author also takes a look at the latest events in the industry, such as Agnieszka Holland's election as president of the European Film Academy. In addition, the paper also comments on the aspect of feminine nouns in Polish and the attitude towards them on the part of the women they are supposed to describe. Information is provided on the U.S. and European cinema markets, as well as some diagnoses of problems appearing so far and suggested solutions.

Keywords: film, cinema, women, men

Abstrakt: Artykuł porusza problem dyskryminacji kobiet w świecie filmu. Autorka przygląda się kolejnym etapom walki kobiet kina o równouprawnienie i sprawiedliwe traktowanie w zdominowanej i rządzonej przez mężczyzn branży. Omówione zostają najważniejsze z perspektywy problematyki dyskryminacji płciowej akcje i ruchy, jak: amerykańskie #MeToo czy europejskie #nobodysdoll, ale także przełomowe z punktu widzenia autorki wydarzenia m.in.: Oscar dla Kathryn Bigelow – pierwszej w historii kobiety reżyserki wyróżnionej tą nagrodą, skazanie Harveya Weinsteina za molestowanie aktorek czy wyciek tajnych dokumentów finansowych firmy Sony. Ujawnienie wielu faktów rozpoczęło proces, który należałoby nazwać wyrównywaniem szans między płciami w branży filmowej. Autorka przywołuje także ostatnie wydarzenia, do których doszło w świecie kina, np. wybór Agnieszki Holland na prezydentkę Europejskiej Akademii Filmowej. W artykule zamieszczono ponadto komentarz dotyczący feminatywów w języku polskim i stosunku kobiet do nazw żeńskich. W tekście można znaleźć informacje zarówno o amerykańskim, jak i europejskim rynku kinowym, a także diagnozy dotyczących problemów i propozycje ich rozwiązań.

Słowa kluczowe: film, kino, kobieta, mężczyzna

For quite a few years now, a continuing march of emancipation of women in the film industry has been witnessed. Establishing parity and striving to maintain it has become extremely important both in the film production process as such and at international festivals. However, it is impossible to disagree with the majority of the critics¹ observing these activities, who write that “the enthusiasm accompanying (...) the reports is usually as lively as it is short-lived. In fact, after the joyous news, there comes the time for analyses.”² Although cinema in the 21st century can boast an undeniable dominance of female protagonists, attempts at gaining independence made by female artists and creators still tend to be treated rather patronisingly and with a pinch of salt. It is worth tracing the successive stages of this “revolution”, which ended with the new nomination “rules” set by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

One of the first factors, or rather catalysts, of the much-publicised rebellion initiated by women of cinema was certainly the Academy Award for the US director Kathryn Bigelow, the first woman in the history of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences to receive an Oscar for Best Director. Her film, *The Hurt Locker*,³ was to be a harbinger of change. “Well, the time has come [for women – A.T.],” said Barbra Streisand,⁴ announcing the name of the winner. It seemed that this watershed moment would open the eyes of not only American, but of international critics to the fact that something had changed in cinema. The industry, which used to appreciate women mainly as actresses or, possibly, as make-up artists (after all, at least we’re better at putting on our make-up than men), was finally supposed to notice how great they are as directors and cinematographers. A decade after what seemed an

¹ The vast majority of whom being, of course, male (sic!).

² <https://plus.gazetakrakowska.pl/uwaga-ten-sufit-zaraz-sie-zawali-kobiety-kina-ida-po-swoje/ar/c13-14718280> [accessed on: 9 December 2020].

³ By the way, a story about men, of course.

⁴ Considered to be one of the directors who had already deserved the award for a long time.

extraordinarily significant fact at the 82nd Academy Awards ceremony, we know that nothing has changed.⁵ Men continue to be at the forefront among the nominees in the major categories.

The situation looks slightly better in Europe, although also here

“the equality change talked so much about is rather a declaration than an actual fact,” says Magdalena Sroka, former director of the Polish Film Institute. It is true that we are happy to acknowledge already established women filmmakers. However, we still have a problem with noticing and recognizing less well-known or emerging artists.⁶

Another milestone was most definitely the criticism hurled at the organisers of the 2015 Cannes Film Festival after women wearing flat shoes had been barred from the red carpet.

Numerous guests, including women in their fifties or with various medical conditions, were turned away from a premiere because their shoes, even though smart, were flats,⁷ according to information published by the Screen Daily portal, usually covering the financial aspects of the film industry. For example, producer Valeria Richter, who has part of her foot amputated, was told she couldn't enter the red carpet without high heels. It only became possible after long negotiations with the Palais staff.⁸

The problem was back with a vengeance at Cannes in the following year later, when Julia Roberts suddenly took off her shoes while strolling

⁵In 2021 Chloe Zhao won best director, becoming the second woman to win in this category in the show's history. At the 93rd Academy Awards, the first ceremony after the new guidelines were unveiled, seven women took home an Oscar.

⁶ <https://plus.gazetakrakowska.pl/uwaga-ten-sufit-zaraz-sie-zawali-kobiety-kina-ida-po-swoje/ar/c13-14718280> [accessed on: 9 December 2020].

⁷This story was tellingly dubbed “Flatgate.”

⁸ <https://tvn24.pl/kultura-i-styl/na-czerwony-dywan-tylko-w-szpilkach-w-cannes-afera-ra544003> [accessed on: 9 December 2020].

the red carpet and decided to continue barefoot. The gesture would have perhaps seemed insignificant three years earlier, but in 2016 it triggered a wave of admiration among critics and audiences.

Julia Roberts did not violate etiquette, as she had arrived wearing the required high heels. The fact that America's favourite took them off at the premiere as a gesture of solidarity is a totally different matter. (...) Julia Roberts has torn up the rule book and thrown it out the window, *Mirror.co.uk* concluded, delighted. And she just didn't give two hoots whether it was appropriate or not.⁹

The actress's conduct sparked a discussion about the unequal treatment of men and women also in terms of what they wore, even though the festival's director Thierry Frémaux insisted that there were no stringent rules regarding outfits at Cannes, and the required formal evening attire did not require the women to wear high heels. When asked about it, the stars admitted that the director's declaration was rubbish, as there was obviously an additional "implicit dress code" that included footwear.

The festival "shoe controversy" was a prelude to the emergence of a crucial topic of this paper, namely #MeToo. Although the slogan itself and the movement had already come into existence many years earlier,¹⁰ they

⁹ <https://www.plotek.pl/plotek/1,78649,20067607,julia-roberts-boso-w-cannes-otym-mowi-dzis-caly-swiat-zdeptala.html> [accessed on: 9 December 2020].

¹⁰ "The Me Too slogan was first used by Tarana Burke on the social networking site MySpace in 2006 as part of a massive promotional campaign of 'empowerment through empathy' addressed to women who had experienced sexual violence, especially coming from poor backgrounds. Burke came up with the slogan shortly after talking to a 13-year-old sexual abuse victim. The girl's confession left Burke lost for words and unable to respond appropriately, which she regretted greatly afterwards. Consequently, she founded the Me Too movement and started using the phrase to raise awareness of women in the context of the problem of sexual abuse." [https://pl.wikipedia.org/wiki/Me_Too_\(ruch\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Me_Too_(ruch)) [accessed on: 9 December 2020].

gained public attention worldwide¹¹ in 2017 thanks to actress Alyssa Milano. The movement received huge publicity as a result of the harassment charges levied against film producer Harvey Weinstein and many other giants of the art world.

The group came to include prominent politicians, TV executives, publishers and stars of the entertainment and art industry. The severity of the accusations that forced them to resign or caused them to be dismissed varies. They range from the most serious ones: of rape, sexual assault and psychological abuse of victims, as in the case of Weinstein, singer R. Kelly awaiting trial in custody, or actor and comedian Bill Cosby, convicted in 2018, to aggressive, sexual or sexist comments addressed to subordinates, bullying, intrusive sexual advances, and degrading those who rejected them. The exposure of such behaviour halted the careers for instance of Amazon Studios head Roy Price, long-standing all-powerful CBS Corporation CEO Leslie Moonves, and talk show hosts Charlie Rose of CBS and PBS, as well as NBC's Matt Lauer (who became the model for the protagonist of the TV series *The Morning Show* about harassment at a television network).¹²

The tsunami that briefly turned the film world upside down took a black hue at the 2018 Golden Globe Awards. Famous actresses wore black dresses to the ceremony to honour the victims of harassment and to draw attention to a serious problem which the cinema world turned out to be unable to deal with in any way. The all-black dress code, which, it is worth noting, included also black tuxedos, worn by some of the

¹¹ It was recorded that by 15 October 2017, the phrase had been used over 200,000 times and tweeted over 500,000 times by 16 October. More than 4.7 million people used the hashtag on Facebook, sharing 12 million posts over the first 24 hours. It was also recorded that 45% of users in the US have a friend who had shared #MeToo on their social media account. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Me_Too_\(ruch\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Me_Too_(ruch)) [accessed on: 9 December 2020].

¹² <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1948824,1,metoo-skazani-z-hollywood.read> [accessed on: 9 December 2020].

male stars as a sign of solidarity, was related to the Time's Up initiative,¹³ started by several hundred actresses, screenwriters, directors, agents and representatives of other film professions. "No more silence. No more waiting. No more tolerance for discrimination, harassment or abuse."¹⁴

2018 was a symbolic year in terms of the fight for equality in cinema also on the old continent. While at the award ceremonies in Hollywood, the actresses chose to wear black, but still donned evening attire and high heels, the European response was completely different. Another initiative, #NobodysDoll, emerged during the preparations for the Berlinale International Film Festival. The idea, conceived by German actress Anna Brüggemann, was that women on the red carpet in Berlin could, and perhaps even should, turn up wearing gym shoes and tracksuits, and no make-up. Interestingly, the idea met with mixed reactions. Some applauded it, and the festival's director claimed that at Berlin, unlike Cannes, there had never been any dress code: "I can advise every woman who is coming to the Berlinale to wear exactly what she wants. We will certainly not be turning back either women who wear flat shoes, or men in high heels,"¹⁵ he said. However, a considerable number of female artists felt offended by the overtone of the campaign, which in their opinion suggested that they used to dress only to impress men. The biggest issue, which seemed to sink the whole initiative, turned out to be the word "doll", against which many of the artists protested.

One of the visible effects of the campaigns, movements and initiatives mentioned above has been the public ostracism affecting Roman

¹³The campaign was included in the activities of the National Women's Law Center, an organization offering legal assistance to victims of sexual harassment in the workplace regardless of their gender.

¹⁴ <https://www.elle.pl/arttykul/time-s-up-o-co-chodzi-w-akcji-gwiazd-hollywood> [accessed on: 20 December 2020].

¹⁵Cf. Dieter Kosslick's statement, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,2302658,3,berlinale-2018-nie-bedzie-obcasow-i-obcislych-sukienek-bunt.html> [accessed on: 20 December 2020].

Polański more than 40 years after he had been accused of raping a 13-year-old girl – earlier, the tendency seemed to be to sweep the matter, although generally known, under the rug. Not much would have probably changed if it hadn't been for the recent new allegations appearing against Polański. In any case, a number of new protests against the director gained much publicity. It is worth remembering the events that took place at the Łódź Film School. Students appealed to the university's president to cancel the planned meeting with the director.¹⁶ Speculations also continue to this day that the petition to cancel the meeting and the subsequent protest outside the school walls may have been extra-academic initiatives. It is difficult to judge, but there is no doubt that it was not the only objection against the lenient treatment given to Polański in the world (especially that of film) for years now. Demonstrations also took place during the Césars award ceremony.¹⁷ “Near Salle Pleyel, where the (...) ceremony is taking place (...), a group of around one hundred protesters has gathered. Some of them are holding placards saying: Polanski the rapist, Twelve nominations for rape, César of shame.”¹⁸ In the aftermath of these events, the entire board of the French Film Academy resigned, “emphasising that they had de-

¹⁶ “Mariusz Grzegorzek, president of the Łódź Film School, appeared on stage after the award had been given to Polanski. He read out the grounds for his decision not to cancel the meeting with Polanski, in which he wrote, among other things, that ‘Human life is a complex, throbbing phenomenon that requires mindfulness and respect. We artists in particular should understand this.’ Concluding, the president of the Łódź Film School made it clear that the students protesting against Polanski represented one per cent at most of the entire community associated with the university. In his opinion, ‘if we're trying to live in a democracy, the 99 per cent, i.e. the crushing majority’ should not yield to an outraged minority.” <https://film.wp.pl/roman-polanski-nagrodzony-w-lodzi-rektor-filmowki-skrytykowal-protest-studentow-6451435083236993a?nil=&src01=f1e45> [accessed on: 13 December 2020].

¹⁷ French Film Award.

¹⁸ <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/cezary-2020-protest-przeciwko-polanski-emu-policja-uzyla-gazu-lzawiacego/3xddbxc> [accessed on: 13 December 2020].

cided to resign to calm the situation and to allow the Césars to remain a great celebration of cinema.”¹⁹ Other important and significant signs of change included the successive convictions of those who had been taking advantage of their clearly stronger position in the film labour market for many years. The change is noticeable, at least in this area, and, as it seems, irreversible. A sign of transformation in the way of thinking is represented by events such as Amaani Lyle’s lawsuit, which she lost in 2006 (sic!)²⁰ against a team of (male) screenwriters contributing to the creation of one of the most iconic series in television history, i.e. *Friends*. As Kelsey Miller, author of a book about the series, wrote: “Harassment accusations are an everyday occurrence in Hollywood. Allegations such as these [raised by Lyle – A.T.] would usually never leave the walls of the building, and virtually never ended up before courts” (Miller 2019, 311). This time was different and the screenwriter’s case was effectively brought to trial. However, this is not the reason why I am mentioning these proceedings. The reason is rather the bizarre line of defence adopted, according to which the reprehensible way in which the scriptwriters behaved: the unrefined – as they were referred to – jokes, terms derogatory for women and gestures universally regarded as ones imitating sexual acts were presented in court as an integral part of the creative process, required to produce a script of an appropriate quality and level of wit.

The court received a large number of expert opinions whose authors strongly argued that Lyle’s success would be tantamount to an irreparable blow to free speech and to the elimination of the right to free creative expression. (...) This chorus in support of Warner Bros. was also joined by activists and NGOs, including Feminists for Free Expression and the Foundation for Individual Rights for Education. The latter’s director, Greg Lukianoff, said that the case could put an end to free and open exchange of ideas (...)

¹⁹ <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/cezary-2020-protest-przeciwko-polanski-emu-policja-uzyla-gazu-lzawiacego/3xddbxcx> [accessed on: 13 December 2020].

²⁰ The proceedings lasted several years.

and turn “harassment” into an exception whose weight would cause the First Amendment to collapse (Miller 2019, 312).

The trial ended with a ruling whose grounds were similar to those cited above, thus contributing significantly, as some argue, to the further marginalisation of women’s role in the industry. If it were held today, it would proceed totally differently, without even the slightest doubt.

The situation is no different in Poland. In the context of the #MeToo campaign, accusations have appeared of repeated sexual propositions towards actresses and, interestingly enough, also actors.²¹ One of those who admitted having been the target of indecent propositions is Polish actor Marcin Dorociński, currently known to the global audience from the Netflix series *The Queen’s Gambit*. A look at the sheer number of press headlines on the matter appearing online is enough to conclude that it did not receive major attention from journalists and readers, and actually led to no further actions. The reasons for this may be twofold. First of all, neither any names were mentioned nor specific accusations were made. Secondly, the issues of child abuse turned out to be more important in Poland at the time, overshadowing the issues of the film world, which would seem adult enough. But is it really only and always adult? It is impossible not to mention here the accusations raised by Paulina Młynarska in relation to her work on the set of Andrzej Wajda’s film *Kronika wypadków miłosnych*:

I was 14 when Andrzej Wajda (...) forced me to play a very daring erotic scene, naked, with the now late Piotr Wawrzyńczak, then 18 years old. I was under the influence of tranquillisers and alcohol given to me by other adults working on the set. (...) Why did no one in a team composed of several dozen adults object? Why didn’t anyone say: ‘Wait a minute, what do you think you’re doing? It’s a child! You can’t just drug a child, undress

²¹ This aspect was ignored by most media in the stories coming from overseas, and yet there is not the slightest doubt that men in Hollywood must have encountered and experienced such practices too.

them and drag them in front of the camera to make them pretend they're having sex, which they don't have the faintest idea about yet!'.²²

I have mentioned the interview with Młynarska because the exploitation of children (of both sexes) in the film industry is an aspect that has been missing from the extensive global discussion about the transformations the industry needs.

Discussion on a number of scandals related to harassment, not infrequent, as it turned out, became an inherent part of the debate on unequal pay between men and women in the film industry. The scandal, which theoretically everyone had known about, exploded with the force of a nuclear bomb when data leaked from Sony's servers. The company's confidential data revealed how huge the gender pay gap was – with even the most respected, recognised, award-winning and popular actresses earning statistically half of their male counterparts.²³ The amount of pay in film would seem to be relatively simple to establish: the awards won and one's popularity are easily measurable elements on the basis of which the offered earnings can be assessed.

Meanwhile, it was revealed [after Sony's confidential documents leaked – A.T.] that gender was the key aspect when determining earnings. Cooper, Renner and Bale got more for their parts in the film [*American Hustle* – A.T.].²⁴ Jennifer Lawrence and Amy Adams were paid less (this concerns not just the amount on the cheque, but also the share of box office revenues). Actually, if you are wondering whether it is not a question of market value or talent of the actresses by any chance, it is worth pointing out that Jennifer Lawrence has starred in one of the highest-grossing franchises in

²² <https://www.radiozet.pl/Filmy/Paulina-Mlynarska-oskarza-Andrzeja-Wajde.-Zm-usil-mnie-do-zagrania-nago-sceny-erotycznej> [accessed on: 13 December 2020].

²³ Cf. men earned \$419 million, women earned \$226 million – data for 2015, https://wyborcza.pl/1,76842,16436356,Sandra_Bullock_najlepiej_zarabiajaca_aktorka__51_milionow.html, [accessed on: 13 December 2021].

²⁴ Full names and surnames: Bradley Cooper, Jeremy Renner and Christian Bale.

cinema history (*The Hunger Games*), while Amy Adams had already had four Oscar nominations (at the time of the film's release).²⁵

Unequal earnings are not the only “quirk” of the film world, which has in fact worked hard for decades to consolidate male dominance. According to various studies,²⁶ only around 16% of film industry workers are women.²⁷ By the way, as the author of an article about Hollywood's financial disparities rightly points out, one does not really need to conduct any research to know that the percentage share of women in particular industries continues to be negligible. In the context of unequal treatment, it is also worth looking at the language formulas used in film descriptions, reviews, and opinions provided by ordinary viewers. No in-depth analyses are required in this area either to note that the standard expression goes: “Ms X, who appears alongside Mr Y”, the other way around only in exceptional cases, even if the actress has won many more awards and is more highly appreciated than her on-screen companion. The following piece of information outdoes all the other reports: “Most male stars in Hollywood have it written in their contract that they must accept the female lead candidate.”²⁸ The New York Film Academy's report on gender (in)equality is also worth recalling in this context. The report was published back in 2013, but one should think that not much has changed since then.

Of all the people who have a say in the film industry, only 30.8% are women. On top of that, actresses also spend more time without their clothes on

²⁵ <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/nierowne-miliony-hollywood/8v5zcy> [accessed on: 13 December 2020].

²⁶ “The percentage has not changed since the 1990s, when regular surveys started to be conducted” <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/nierowne-miliony-hollywood/8vv5zcy> [accessed on: 13 December 2020].

²⁷ Cf. <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/nierowne-miliony-hollywood/8vv5zcy> [accessed on: 13 December 2020].

²⁸ <https://tvn24.pl/kultura-i-styl/na-czerwony-dywan-tylko-w-szpilkach-w-cannes-afera-ra544003> [accessed on: 9 December 2020].

than their male counterparts, with 26.2% of female characters dropping their clothes and only 9.4% of male characters seen without them. Only 10% of films are balanced when it comes to the ratio of men and women appearing in them.²⁹

The global situation is no different from what we are dealing with in Polish cinema. The earnings of Polish female filmmakers are lower, and their number is far smaller compared to the number of men in the industry.³⁰ The *Pilot Report on the position of women in Polish cinema* written by Monika Talarczyk-Gubała shows that “the value ranges around 30%: 27% in the Directors Guild, 30% in professional associations, 30% among Polish Film Institute experts, 28% in film production in general, etc.”³¹ The report points to the problems women struggle with in the Polish film industry. One of the author’s numerous conclusions that are worth mentioning is that women filmmakers have clearly smaller opportunities, e.g. due to the biological role assigned to them. “It is repeated like an incantation that we don’t want more leniency with regard to women, and that the artistic criterion and the quality criterion should determine the way in which a film is judged. But it’s already working like this! Clearly the best ones pass successfully through the schools, committees, and selection procedures. Can we say the same about the male majority? I doubt it.”³² The author of the report describes facts still visible more clearly and strongly on television and in the social media. Increasingly often, women of film are speaking up about their doubts concerning their social rights. However, it is impossible not to get the

²⁹<http://codziennikfeministyczny.pl/naga-prawda/> [accessed on: 20 December 2020].

³⁰ It seems that the reasons for this can be sought in the system, as this inequality is not visible at the student level, for instance.

³¹ Cf. the report available on the website of the Polish Film Institute, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/talarczyk-gubala-wywiad-kobiety-kino-polskie/> [accessed on: 13 December 2020].

³² <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/talarczyk-gubala-wywiad-kobiety-kino-polskie/> [accessed on: 13 December 2020].

impression that the fight for these rights focuses primarily on other aspects of life, and to the smallest extent on the professional position of women. Talarczyk-Gubała's proposition seems significant, namely that: "women in power, also in the field of culture, continue to prefer to remain neutral or distanced from the issue of gender equality. It is as if, representing an office, they had to conform to the dominant ideology."³³

Due to the factors described above, the struggle for an equal position of women in the world of film started to take a more institutionalised form at a certain point. Reports,³⁴ regulations, and agreements started to be drafted to give women the opportunity to claim their well-deserved place. "One of the industry events at the 44th Polish Film Festival in Gdynia was a debate entitled *2020 is coming – Gender equality in the audiovisual industry. Opportunities and threats*. The title of the debate refers to the aspiration to have an equal number of women and men in the decision-making bodies in Polish cinema in 2020."³⁵ There is no denying that great credit for the possibility of holding such a discussion in Poland should be given to female directors who have been very successful not only in the Polish film market, but also abroad. The debate was made possible by the creation of the Women of Film initiative in 2017. Thus, the discussion that took place in Gdynia had its roots in many previous actions, but also resulted from numerous observable factors: pay inequality, lack of parity in decision-making bodies (panels of judges, expert commissions, etc.), but also, interestingly, in the completely different rules of "assigning themes" for film productions to women and men. Kinga Dębska, one of the most interesting figures in Polish cinema, says:

³³ <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/talarczyk-gubala-wywiad-kobiety-kino-polskie/> [accessed on: 13 December 2020].

³⁴ Cf. the aforementioned report by Monika Talarczyk-Gubała, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/talarczyk-gubala-wywiad-kobiety-kino-polskie/> [accessed on: 13 December 2020].

³⁵ <https://pisf.pl/aktualnosci/rownouprawnienie-kobiet-i-mezczyzn-w-branzy-audio-wizualnej-podsumowanie-debaty/> [accessed on: 19 December 2020].

There is still a lot to be done when it comes to the position of women in film, as we are still not appreciated enough. For instance, women are not offered historical films, the big-budget ones. We're more the ones supposed to cover themes such as family, home and children – in other words, those addressed in low-budget films. Male producers, belonging mostly probably mainly to the older generation, don't have enough confidence in us to entrust us with big budgets.³⁶

One idea is repeated like a mantra in all diagnoses and articles dedicated to equality in film. Parity should be maintained in the proportion of nominations and film awards that men and women are given. In fact, all the aspects described boil down precisely to guaranteeing an equal position to both sexes and to acknowledging which awards should be given to those who actually deserve them.

One doesn't have to be (...) an expert in the field of economics or sociology to know that success does not only come as a gift sent from heaven, it is not taken in with one's mother's milk, and not even hard work in the industry will necessarily bring it. An unpleasant reality is experienced much more easily and more frequently, with more barriers preventing success than sources thereof. One's gender and background and the consequent disadvantages are just some of the hurdles.³⁷

This seems to be precisely the essence of the issue presented in the paper and of the “beautiful disaster”, which the new Academy regulations in fact are. The question which those who have drafted the still-new rules should ask themselves is how to make sure that women and men get the awards they deserve. Should the regulations determine who is to decide on the nominations and winners? Or perhaps these

³⁶ <https://pisf.pl/aktualnosci/rownouprawnienie-kobiet-i-mezczyzn-w-branzy-audio-wizualnej-podsumowanie-debaty/> [accessed on: 20 December 2020].

³⁷ <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/paulina-januszewska-oscar-y-nowe-zasady/> [accessed on: 20 December 2020].

should be agreed upon in advance? The director of the Polish Film Institute says:

I am in favour of parity in rating and decision-making bodies. On the other hand, I find it hard to imagine myself making recommendations in relation to proportion of the results, i.e. that the post-session results should include 50% female directors and 50% female producers. I do, however, definitely support guaranteeing gender pluralism at the level of the people who make the decision.³⁸

This way of thinking has led to parity being taken into account increasingly frequently in the structuring of juries (at the most important festivals, women are increasingly often chairpersons of juries) and various expert commissions. But is parity really being implemented? “We’ve made it! The rules of work of experts evaluating film projects in the Polish Film Institute have come to include a provision saying that ‘the number of women among the leaders of the Committee of Experts should not be lower than 35% of the total number of leaders’ and that ‘at least one expert on the committee should be a woman,’”³⁹ Agnieszka Wiśniewska, editor-in-chief of *Krytyka Polityczna*, exclaimed in her article *Pełny metraż w fabule to reżyserska męska twierdza* [*Feature fiction films are a stronghold for male directors*]. But let us look at this success level-headedly – admitting one female expert to each committee actually seems rather like a small concession of the male world towards women claiming their due rights than an act of equalising opportunities. Of course, this way of perceiving the reality is an example of plain nit-picking, which is not worth pursuing. If there is no other way, should one take what is given to them? This attitude probably influenced the fact that the composition of bodies such as Motion Picture Academies start-

³⁸ <https://pisf.pl/aktualnosci/rownouprawnienie-kobiet-i-mezczyzn-w-branzy-audio-wizualnej-podsumowanie-debaty/> [accessed on: 20 December 2020].

³⁹ <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/talarczyk-gubala-wywiad-kobiety-kino-polskie/> [accessed on: 20 December 2020].

ed to be somehow diversified. In the U.S. Academy, “[a]s *Variety* reports, for example, the number of women has doubled from 1,446 in 2015 to 3,179 today, and the share of people from outside the U.S. has also increased (they account for 49 per cent).”⁴⁰ In the Polish Film Academy, as of September 2019,⁴¹ women account for only 29% of the 691 members. Looking at the Polish film industry, one cannot help but conclude that the percentage is not very high. According to Polish observers of the film market in Poland, “Merely addressing the topic triggers negative emotions in some filmmakers and decision-makers in the cinema community. They immediately make it clear, and this includes women too, that they are against parities and quotas.”⁴² Why is that? There is a substantial likelihood that dividing the world according to gender triggers in them the same kind of opposition as the creation and inclusion of feminine forms in the language, which (after all) still encounters very strong resistance in Poland. “This can be changed, of course, provided that the general public is persuaded that feminine forms of the aforementioned names are necessary, and that their use will prove that women have equal rights in terms of exercising the respective professions and functions,”⁴³ the Polish Language Council indicated in its statement of position. The problem, however, seems to consist in the fact that women in the Polish “professional” world are characterised by resistance towards emphasising their gender, while a real professional revolution should involve stating it always and everywhere. We seemingly keep fighting for our cause, but we’re still too shy and it’s as if we were waiting for the other side’s permission and kind acceptance. “A

⁴⁰ <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/paulina-januszewska-oscar-y-nowe-zasady/> [accessed on: 20 December 2020].

⁴¹ Such a list can be found at: <http://pnf.pl/o-akademii/czlow/> [accessed on: 20 December 2020].

⁴² <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/talarczyk-gubala-wywiad-kobiety-kin-o-polskie/> [accessed on: 21 December 2020].

⁴³ Statement of position of the Polish Language Council (RJP) on feminine forms of names of professions and titles, RJP 14 March 2019 [accessed on: 20 December 2020].

year ago, we signed an agreement on behalf of the Festival (...). Last year was tough. But this year, the atmosphere is already much better. These are small steps, but unless you give up, it will be heading very slowly in the right direction,⁴⁴ said Wojciech Marczewski, Chairman of the Programming Board of the 44th Gdynia Film Festival, patting us on the back. Meanwhile, in December 2020, five out six awards of the Polish Filmmakers Association for outstanding artistic achievements and contribution to the development of Polish cinema were given to men. It can also be treated as an interesting fact confirming the proposition that the report entitled *Gender equality in the audiovisual industry*, published on the website of the Polish Film Institute, contains statements made mostly by men. It should be hoped that in the case of Polish cinema, the Women of Film initiative will prove to be a milestone.⁴⁵ In December 2020, the *Film Industry Code of Ethics and Good Practice* was published,

supposed to set working standards and to prevent ethical violations in artistic education, cultural institutions, the audiovisual industry and the creative professions. Its aim is to raise awareness of the phenomenon of discrimination, to enrich the equality policy and to spread good practices in the industry.⁴⁶

This is undoubtedly a giant step forward.

The desire to introduce parity expressed by members of the Women of Film initiative in Poland is by no means an announcement of terror, revenge on men or depriving 'gifted and able male directors' of their rights to awards and recognition. Systemic regulation would make it possible to distribute

⁴⁴ <https://pisf.pl/aktualnosci/rownouprawienie-kobiet-i-mezczyzn-w-branzy-audio-wizualnej-podsumowanie-debaty/> [accessed on: 23 December 2020].

⁴⁵ Cf. <https://www.facebook.com/kobietyfilmu/>, accessed on: 21 December 2020.

⁴⁶ https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,31039,1,1,Kobiety-Filmu-oglaszaja-Kodeks-etyki-i-dobrych-praktyk-branzy-filmowej.html?fbclid=IwAR2FchkQbqsJH7q-CzlOk-MyRSrM2YFzz8TLjbc_4Ayp1s8XPSAk3pzE38oA [accessed on: 23 December 2020].

co-financing equally. Between 2005 and 2015, women directed only 28% of all films in Poland. Is it because girls don't want to be film directors? Because their gender proves that they are not ready or sufficiently gifted or able to make real, great cinema? These arguments, claiming that parity will introduce a quantitative (rather than a competence-based) division, echo the fears of those for whom giving up male influence is tantamount to a certain threat. In Hollywood, the epicentre of world noise and attention, as Paweł Pawlikowski put it, accepting his Academy Award for *Ida*, the distribution is even worse. Looking at the 2007–2017 list (1,100 films), women directed only 4%.⁴⁷

Pawlikowski's words probably do not come as a surprise to anyone. For decades, "(t)he dazzlingly glamorous and painfully politically correct Hollywood has only been able to feed a moving statement on #Me-Too to audiences (Oprah – we remember!) and feign coming changes. Well, none are to be seen for the time being."⁴⁸

No transformation could be noticed, at least not until 2020, when the aforementioned new rules were published regarding the criteria to be met by films (and actually the filmmakers) to compete for nominations and win the Oscar race for Best Picture. To be eligible for an award, films must meet two out of four representation and inclusion standards: a) on-screen representation, themes and narratives, b) creative leadership and project team, c) industry access and opportunities, and d) audience development. The rules are based on equalising the rights of the following social groups: women, racial or ethnic groups, LGBTQ+, people with cognitive or physical disabilities, or who are deaf or hard of hearing. A success? I would actually refrain from calling it that. First of all, the rules described here have met with a very negative response on the part of film audiences. Moreover, one cannot help the impression

⁴⁷ <https://offcamera.pl/article/kobiety-w-hollywood-nie-robia-filmow/581> [accessed on: 23 December 2020].

⁴⁸ <https://offcamera.pl/article/kobiety-w-hollywood-nie-robia-filmow/581> [accessed on: 23 December 2020].

that today's world needs a reasonable and balanced approach more than forcibly introduced rules, which are the equivalent of the stick rather than of the carrot. We obviously do realise that things have gone too far: the film industry, like so many others, has succumbed so strongly to racial and gender inequality that it will take a long time to adjust this extremely creaky machine. "Parity is something that sometimes needs to be imposed to produce a different kind of behaviour and way of thinking, but one must know that quotas are artificial. It's a prosthesis which is inserted to make a difference, but once the situation has changed, it is removed."⁴⁹ All will be fine, provided that this particular prosthesis was intended only as a switch or lever supposed to change the existing way of thinking. If the "prosthesis" is removed out at the right moment, it will fulfil its function, but if not, it will only lead to a situation in which women in film (both filmmakers and actresses) will always be treated by others, but also treat themselves, as a minority group, requiring additional protection and special rights, for which we know how to fight loudly and effectively, as the recent years have shown.

It is difficult to say which path the anti-discrimination policy in global cinema will take. It is equally impossible to ignore the fact that the film industry is subject to various determinants on different continents and that its decision-makers pursue very different development directions. It is hard to predict how Hollywood will fare under the new Academy Awards rules, which, like it or not, will determine the kind of films that will prevail in the coming years. Perhaps it would be easier to predict the future of Polish and European cinema?

The potential harbinger of much-awaited transformation may be Agnieszka Holland, a Pole with a definitely well-established and very high position on the international scene. In December 2020, Holland became President of the European Film Academy.⁵⁰ When greeting the new

⁴⁹ <https://pisf.pl/aktualnosci/rownouprawnienie-kobiet-i-mezczyzn-w-branzy-audio-wizualnej-podsumowanie-debaty/> [accessed on: 24 December 2020].

⁵⁰ It should be added that she is the third person ever heading this esteemed body. Her predecessors were Ingmar Bergman and Wim Wenders.

president, the chairman of the Board noted that “the future of the Academy is assured with these two new appointments⁵¹ and that their experience and standing in the industry backed by a re-invigorated board membership bodes well in these increasingly mercurial times in which we live.”⁵² Will the fact that a Polish woman is in power in the world of European film translate into the position of women in general in the world of cinema? This remains to be seen.⁵³

Online references

<http://codziennikfeministyczny.pl/naga-prawda/> [accessed on: 20 December 2020].

<http://pnf.pl/o-akademii/czlow/> [accessed on: 20 December 2020].

<https://film.wp.pl/roman-polanski-nagrodzony-w-lodzi-rektor-filmowki-skrytykowany-protest-studentow-6451435083236993a?nil=&src01=f1e45> [accessed on: 13 December 2020].

<https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/paulina-januszewska-oscar-y-nowe-zasady/> [accessed on: 20 December 2020].

<https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/talarczyk-gubala-wywiad-kobiety-kino-polskie/> [accessed on: 13 December 2020].

<https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/cezary-2020-protest-przeciwko-polanskiemu-policja-uzyla-gazu-lzawiacego/3xddbcx> [accessed on: 13 December 2020].

⁵¹ Matthijs Wouter Knol will take over from Marion Döring as EFA Director.

⁵² [https://www.europeanfilmacademy.org/News-detail.155.0.html?&tx_ttnews\[tt_news\]=869&cHash=185a6b7378c32b7cf6e28ad0b4504d5c](https://www.europeanfilmacademy.org/News-detail.155.0.html?&tx_ttnews[tt_news]=869&cHash=185a6b7378c32b7cf6e28ad0b4504d5c) [accessed on: 20 December 2020].

⁵³ “The time is challenging and to save the creative power of independent cinema and the involvement of our audience, we need to use all our experience and imagination,” says Agnieszka Holland, “I believe there is an important role for EFA here and I am happy to be part of it.” ([https://www.europeanfilmacademy.org/News-detail.155.0.html?&tx_ttnews\[tt_news\]=869&cHash=185a6b7378c32b7cf6e28ad0b4504d5c](https://www.europeanfilmacademy.org/News-detail.155.0.html?&tx_ttnews[tt_news]=869&cHash=185a6b7378c32b7cf6e28ad0b4504d5c) [accessed on: 20 December 2020].

- <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/nierowne-miliony-hollywood/8vv5zcy> [accessed on: 13 December 2020].
- <https://offcamera.pl/article/kobiety-w-hollywood-nie-robia-filmow/581> [accessed on: 23 December 2020].
- <https://pisf.pl/aktualnosci/rownouprawienie-kobiet-i-mezczyzn-w-branzy-audiowizualnej-podsumowanie-debaty/> [accessed on: 19 December 2020].
- [https://pl.wikipedia.org/wiki/Me_Too_\(ruch\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Me_Too_(ruch)) [accessed on: 9 December 2020].
- <https://plus.gazetakrakowska.pl/uwaga-ten-sufit-zaraz-sie-zawali-kobiety-kina-ida-powswoje/ar/c13-14718280> [accessed on: 9 December 2020].
- <https://tvn24.pl/kultura-i-styl/na-czerwony-dywan-tylko-w-szpillkach-w-cannes-afera-544003> [accessed on: 9 December 2020].
- <https://www.elle.pl/artykul/time-s-up-o-co-chodzi-w-akcji-gwiazd-hollywood> [accessed on: 20 December 2020].
- <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,23026583,berlinale-2018-nie-bedzie-obcasow-i-obcislych-sukienek-bunt.html> [accessed on: 20 December 2020].
- <https://www.radiozet.pl/Filmy/Paulina-Mlynarska-oskarza-Andrzeja-Wajde.-Zmusil-mnie-do-zagrana-nago-sceny-erotycznej>
- [https://www.europeanfilmacademy.org/News-detail.155.0.html?&tx_ttnews\[tt_news\]=869&cHash=185a6b7378c32b7cf6e28ad0b4504d5c](https://www.europeanfilmacademy.org/News-detail.155.0.html?&tx_ttnews[tt_news]=869&cHash=185a6b7378c32b7cf6e28ad0b4504d5c) [accessed on: 20 December 2020].
- [https://www.europeanfilmacademy.org/News-detail.155.0.html?&tx_ttnews\[tt_news\]=869&cHash=185a6b7378c32b7cf6e28ad0b4504d5c](https://www.europeanfilmacademy.org/News-detail.155.0.html?&tx_ttnews[tt_news]=869&cHash=185a6b7378c32b7cf6e28ad0b4504d5c) [accessed on: 20 December 2020].
- <https://www.facebook.com/kobietyfilmu/> [accessed on: 25 December 2020].
- <https://www.plotek.pl/plotek/1,78649,20067607,julia-roberts-boso-w-cannes-o-tym-mowi-dzis-caly-swiat-zdeptala.html> [accessed on: 9 December 2020].
- <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1948824,1,metoo-skazani-z-hollywood.read> [accessed on: 9 December 2020].
- https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,31039,1,1,Kobiety-Filmu-oglaszaja-Kodeks-etyki-i-dobrych-praktyk-branzy-filmowej.html?fbclid=IwAR2FchkQbqsJH7q-CzLOkMyRSrM2YFzz8TLjbc_4Ayp1s8XPSAk3pzE38oA [accessed on: 23 December 2020].
- https://wyborcza.pl/1,76842,16436356,Sandra_Bullock_najlepiej_zarabijaca_aktorka__51_milionow.html, [accessed on: 13 December 2021].

References

Miller K., 2019, *Przyjaciele. Ten o najlepszym serialu na świecie [I'll Be There for You]*, Wydawnictwo SQN.

AGNIESZKA TAMBOR – PhD, Institute of Cultural and Religious Studies, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland.

Film studies and glottodidactics scholar whose research interests focus on film, TV series and the use of these media in the educational process. Director of the Centre for Chinese Language and Culture at the University of Silesia. Author and editor of papers and books related to the teaching of Polish culture and language, including *Nowa polska półka filmowa. 100 filmów, które każdy cudzoziemiec zobaczyć powinien* (Katowice 2012 i 2015), *Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego* (Katowice 2018), *(Nie)codzienny polski. Teksty i konteksty* (Katowice 2018), *Licz na Banacha* (Katowice 2019) and *Polska półka historyczna: 100 faktów z historii Polski, które każdy cudzoziemiec znać powinien* (Katowice 2020). She runs a blog and a film channel entitled *Polska Półka Filmowa [Polish Film Shelf]*: <https://www.youtube.com/channel/UCeXplj05NyRVcWKg85wOITw>, <https://www.facebook.com/Polska-Półka-Filmowa-100108104897142>.

Filmoznawczyni, glottodydaktyczka, której zainteresowania naukowe koncentrują się wokół filmu, serialu, telewizji oraz wykorzystaniu tych mediów w procesie edukacyjnym. Kierowniczka Centrum Języka i Kultury Chińskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jest autorką i redaktorką artykułów i książek związanych z nauczaniem kultury polskiej i języka polskiego, m.in.: *Nowa polska półka filmowa. 100 filmów, które każdy cudzoziemiec zobaczyć powinien* (Katowice 2012 i 2015), *Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego* (Katowice 2018), *(Nie)codzienny polski. Teksty i konteksty* (Katowice 2018), *Licz na Banacha* (Katowice 2019) oraz *Polska półka historyczna: 100 faktów z historii Polski, które każdy cudzoziemiec znać powinien* (Katowice 2020). Prowadzi blog i kanał filmowy *Polska Półka Filmowa*: <https://www.youtube.com/channel/UCeXplj05NyRVcWKg85wOITw>, <https://www.facebook.com/Polska-Półka-Filmowa-100108104897142>.

E-mail: tamboragnieszka@gmail.com



Sonia Front

<https://orcid.org/0000-0002-9334-6531>

University of Silesia in Katowice
Katowice, Poland

Travelling Sideways in Time (Without a Suitcase): The Aggregate Identity of Audrey Parker on *Haven*

Podróżując w poprzek czasu (bez walizki)
– zbiorcza tożsamość Audrey Parker w *Haven*

Abstract: A distinct strand has differentiated itself in television programming in the twenty-first century: television series that feature female protagonists travelling between parallel worlds. The worlds in most of these series are on the edge of destruction through terrorism, war or another traumatic event. The female protagonists, who share the special ability to travel between the worlds, have a unique role to play – they serve as mediators between the universes. Their inbetweenness enables their autonomy and resistance to violence, death, and appropriation. This role is played by Audrey Parker (Emily Rose) in the fantasy/supernatural drama *Haven*. Audrey's task is to travel through an interdimensional portal to the town of Haven every twenty-seven years to help as a police officer to protect the inhabitants who are plagued by "the Troubles," that is, supernatural abilities, which finally threaten them with imminent destruction. The uniqueness of Audrey resides not only in her special status as a traveller between the worlds but also in her identity, which consists of many segments in which different consciousnesses inhabit the same non-ageing body over five hundred years. The essay will analyse the unique temporality of the character, governed by female patterns of travel and her nomadic subjectivity, proposing that her figure links human lifetimes to geological aeons, symbolised by aether, the primary substance of the Void, located between the worlds. That link makes *Haven* a show of the Anthropocene, the geologic time period defined by humanity's influence upon the earth. The Anthropocene challenges us to think beyond the usual temporality of a human lifespan, and so does *Haven*. The imminent destruction as a result of individual egotism leading to the misuse of aether in the show is a trope for the destruction of our planet. *Haven* uses the figure of Audrey Parker to represent a network of connections and repercussions dispersed over centuries to illustrate how our cumulative actions impact our planet. The show's anti-linear strategies thus address the environmental concerns of an increasingly unstable environment to propose new ways through which to figure and address imminent threats concerning ecological disaster.

Keywords: *Haven*, Anthropocene, temporal displacement, female travel, deep time, women's time

Abstrakt: W programach telewizyjnych dwudziestego pierwszego wieku wyodrębnił się osobny nurt: seriale, w których bohaterki podróżują pomiędzy równoległymi światami. Światy przedstawione w tych serialach na ogół naznaczone

są terroryzmem, wojną lub innymi traumatycznymi doświadczeniami. Wspomniane bohaterki mają do odegrania wyjątkową rolę – są pośredniczkami między różnymi rzeczywistościami. Graniczność ich egzystencji umożliwiła autonomię i opór wobec przemocy, śmierci i zawłaszczenia. Taką postacią jest Audrey Parker (Emily Rose) w serialu *Haven*. Zadaniem Audrey jest podróżowanie co dwadzieścia siedem lat przez międzywymiarowy portal do miasteczka Haven, gdzie jako policjantka pomaga w ochronie mieszkańców nękanych „kłopotami”, czyli budzącymi się w nich nadprzyrodzonymi zdolnościami, które grożą nieuchronną zagładą. Wyjątkowość Audrey polega nie tylko na jej szczególnym statusie podróżniczki między światami, ale także na jej tożsamości składającej się z wielu segmentów, w których różne świadomości zamieszkują to samo niestarzejące się ciało przez 500 lat. Autorka artykułu analizuje wyjątkową temporalność postaci, rządzącą się kobiecymi wzorcami podróżowania i jej nomadyczną podmiotowością. Postać głównej bohaterki łączy ludzkie życia z geologicznymi eonami, których symbolem jest eter – pierwotna substancja Pustki, znajdującej się pomiędzy światami. To powiązanie czyni z *Haven* serial reprezentatywny dla epoki antropocenu – geologicznego okresu czasu naznaczonego wpływem ludzkości na Ziemię. Tak rozległa perspektywa geologiczna skłania do myślenia wykraczającego poza zwykłą czasowość ludzkiego życia i tak też jest w przypadku *Haven*. Zagłada spowodowana indywidualnym egoizmem prowadzącym do niewłaściwego wykorzystania eteru staje się metaforą zniszczenia naszej planety. *Haven* wykorzystuje postać Audrey Parker do przedstawienia sieci powiązań i reperkusji rozproszonych w ciągu wieków, aby zilustrować, jak skumulowane działania ludzi wpływają na planetę. W ten sposób, nieliniarna struktura narracyjna serialu pozwala zilustrować obawy związane z coraz bardziej niestabilnym środowiskiem, ukazując nowe sposoby postrzegania i reagowania na nieuchronne zagrożenia prowadzące do katastrofy ekologicznej.

Słowa kluczowe: *Haven*, Antropocen, przemieszczenie czasowe, kobieca podróż, czas głęboki, czas kobiet

A distinct strand has differentiated itself in television programming in the twenty-first century: television series that feature female protagonists travelling between parallel worlds. Examples of such shows are *Fringe* (2008–2013), *Haven* (2010–2015), *The Leftovers* (2014–2017), *The Man in the High Castle* (2015–2019), *The OA* (2016–2019) and *Stranger Things* (2016–). The worlds in most of these series are on the edge of destruction through terrorism, war or another traumatic event. The female protagonists, who share the special ability to travel between the universes, have a unique role to play – they serve as mediators between the worlds. Their status can be described by the categories of inbetweenness, multiplicity and fluidity, which enables their autonomy and resistance to violence, death, and appropriation. Simultaneously, it constitutes a proactive and progressive reaction to the unsettled environment in which they find themselves and a shift in the representations of the female heroine. Such is the role of Audrey Parker (Emily Rose) in fantasy/supernatural drama *Haven*, an American-Canadian television show loosely based on the novel *Colorado Kid* (2005) by Stephen King.

Who is Audrey Parker?

Audrey Parker, formerly an FBI agent, is a police officer who comes to a small coastal town of Haven, Maine, to help with a case connected with the Troubles, that is, supernatural afflictions that haunt some inhabitants, and their effects on the town. Examples of Troubles, by some called curses or burdens and by others gifts, can be the inability to feel physical sensations, having moods that influence Haven's weather, the ability to draw pictures that come to life, attracting bullets, and so on. When Audrey is shown an old newspaper photograph from twenty-seven years before with a woman who strongly resembles her, she thinks she has come across a trace of her mother, whom she never knew. She decides to stay and investigate, and in the meantime, she continues to solve cases connected with the Troubles together with detective Nathan Wuornos (Lucas Bryant) and his estranged friend Duke Crocker (Eric Balfour). Throughout the first season, Audrey gets bits and pieces of information pertaining to the woman in the photo, Lucy Ripley. However, it appears that all the people in the photo suffer from the same memory gap concerning the events of the day captured in it. When an FBI agent with the same name, Audrey Parker (Kathleen Munroe), and an identical set of memories (but different appearance) arrives in Haven (s. 2 e. 1), it appears that Audrey's memories are fake and her arrival in Haven was prearranged, facts highlighted by her special ability to solve the Troubles and her immunity to them. Gradually, she finds out that she is a woman whose subsequent incarnations, Veronica/Sarah/Lucy/Audrey and others, always looking the same but having a different set of memories, travel to Haven from a parallel, more advanced, universe called the Other World every twenty-seven years when the Troubles become active, and leave on the night of a meteor storm, after which the Troubles stop.

The uniqueness of Audrey thus resides not only in her special status as a traveller between worlds but also in her complex identity, which

consists of many segments in which different consciousnesses inhabit the same non-ageing body over five hundred years. Though separate, the identities share some connections and leakages. For instance, Audrey experiences some memories from Lucy's life after several sessions of hypnosis and physical contact with an object that belonged to her (s. 3 e. 4, s. 3 e. 5). Audrey and Sarah sometimes use the same phrases: flirting with Nathan, Sarah says, "Why do I always go for the shy ones?" (s. 3 e. 8), and so does Audrey (s. 3 e. 11). In her Lexie incarnation, she exhibits the body memory of knowing how to handle a gun although she is a bartender. Further identity displacements include Nathan having an erotic encounter with Sarah while travelling in time, which is for him a way to be with Audrey (s. 3 e. 9), and Duke having an erotic relationship with Mara instead of Audrey.

The contradictory aggregate identities are a continuous source of anxiety for Audrey. Her 'otherworldly' origin and being uprooted from her own temporal realm and injected into a new one add up to that anxiety. She expresses it in such words: "At least you have the luxury of being one person. At least you know who you are, what you are" (s. 4 e. 7). Her earlier incarnations also feel unanchored without the continuity of memory and identity. Lucy confesses: "When I discovered who I am, I felt like a visitor to my own life just passing through, no connection" (s. 5 e. 20). In her case, it is Sarah's son James (Steve Lund), whom she considers her own, who makes her feel connected.

In spite of various layers on top of her original identity, it is Audrey's identity that proves to be the dominant one. The uniqueness of Audrey is sensed early on: "She's different this time" (s. 2 e. 12). When Lexie's identity falls away, it is Audrey that returns, remembering Lexie "like a dream or fantasy of herself" (s. 4 e. 6). William (Colin Ferguson), another traveller from the Other World, struggles to help her remember who she 'really' is. He tells Audrey/Lexie that there is another identity in her, "the real you" (s. 4 e. 9) who loves him and is – literally – connected to him, which is proven when Nathan shoots William and Audrey gets injured too (s. 4 e. 10). William considers Audrey "just a shell," a "prison" (s. 4 e. 12) in which her primary identity is locked away. This

is confirmed when the circumstances force Audrey to create a Trouble from the aether, a black substance which is the primary substance of the Void, located between the universes. At that moment Duke recognizes that she “felt the original self and [she] liked it,” and she admits she felt “a jolt of evil,” which was terrible but a part of her enjoyed it (s. 4 e. 12). While creating another Trouble, she recovers a memory of being with William and kissing him, and her original name, Mara (s. 4 e. 13). As Audrey experiences that flash from her original identity, her connection to William gets stronger; she feels his whereabouts at any given moment. Yet she struggles against memories of Mara – she does not want to be her because Mara is not a good person. William reveals the story behind Mara’s aggregate identity: it was Mara who created the Troubles (with him), and as a punishment and atonement an interdimensional vehicle called the Barn was created to bury her original self within false memories. To Audrey, who is wholly invested in helping the Troubled and who considers Haven her home, this is shocking and traumatic news which leads to the implosion of her identity, and, in consequence, Audrey Parker falls away and Mara emerges (s. 4 e. 13). Mara, an exceptionally unpleasant, selfish and ruthless person, has nothing in common with Audrey but has access to her memories. Even she, however, experiences leftovers from Audrey’s consciousness; after Mara shoots Nathan, he says, “I’ll always love you, Parker” (s. 5 e. 1), and so she hesitates and refrains from shooting him again. Audrey’s identity is still present in Mara, as in split personality scenarios, and it emerges briefly when Mara is asleep: “I’m still here but it feels like she’s crushing me” (s. 5 e. 2). The gaps in the continuity of identity remain: Audrey does not have access to Mara’s memories but only to her thoughts at a given moment.

Audrey strives to negotiate her autonomy and separate from Mara. She succeeds in doing so when Duke activates a reincarnation Trouble (s. 5 e. 6). After a dramatic explosion Audrey appears on the floor on the other side of the room from Mara, each of them with her own body. Having her own body ensures her a separate identity; as she says, “I’m my own person,” “Now I’m me, not one of Mara’s personalities” (s. 5 e. 7), asserting individual agency and autonomy. Yet the catch is that Au-

drey is not immune to the Troubles any more so she cannot help in the ongoing cases as much as previously, which leads to her loss of purpose. Soon Audrey and Mara prove to be two sides of the same person as Audrey cannot live without Mara – she gets sick as her body disintegrates. Her newly arrived mother Charlotte (Laura Mennell) explains that Audrey is the embodiment of the goodness that was once present in Mara (s. 5 e. 11). Audrey must be returned to Mara and when they recombine, Charlotte believes, Mara will choose to undo the wrong. However, when Charlotte recombines the two personalities, Audrey is the outcome and Mara is dead.

Three more versions of Audrey/Mara appear in the course of events. In the Void, Nathan and William encounter a woman in white, a blank template of Mara, who is simultaneously a security system of the Barn (s. 5 e. 21). Another version of Audrey, in one of many offshoots of temporal misalignment in the show, is with Nathan, whose memory has been erased but who feels strangely drawn to Haven (s. 5 e. 26). When they approach the town, Audrey's copy realizes: "She's in there." "Who?" "Me." The copy remembers now that her purpose is to replace Audrey, to be her for Nathan, but "I'm not her," and Nathan senses it. The last incarnation, Paige, appears in Haven a month after Audrey has left in the Barn (s. 5 e. 26).

Audrey's non-linear travels

The protagonist's identity, situated in between personalities, worlds and times resonates with Rosi Braidotti's notion of "nomadic subjectivity" which can be characterized by complexity, process-orientedness and movement along the non-linear trajectory (2013, 18). This "nomadic vision of the subject as a time continuum and a collective assemblage implies a double commitment, on the one hand, to processes of change and on the other to a strong sense of community – of 'our' being in *this*

together” (Braidotti 2013, 19). Accordingly, Audrey realizes this commitment, on the one hand, through her being invested in the community of Haven and helping them with the Troubles, and, on the other hand, as a “collective assemblage” that goes through a process of transformation through multiple selves. The subject gets reformulated in terms of “multiple belongings, non-unitary selfhood and constant flows of transformation” (Braidotti 2006, 17). Her identity is aggregate, fluid and relational, a combined assemblage of pasts. Audrey, like the subject described by Braidotti, “is not only in process but is also capable of lasting through sets of discontinuous variations, while remaining extraordinarily faithful to itself” (2006, 156). Indeed, as the journalist Vincent (James Donat) tells her: “You always come back with a different name but underneath you’re always somehow the same” (s. 3 e. 8).

The movement along the non-linear route, one of the features of nomadic subjectivity enumerated by Braidotti, finds its expression in *Haven* in a complex temporality in which the protagonist is embedded. Complex temporality on television can be characterized by “temporal displacement,” that is, the aesthetics of anti-linearity enacted by means of flash-forwards, flashbacks, alternate timelines, time travel, and so on (Booth 2011, 371). In *Haven*, Audrey travels between the universes and her means of transport is the Barn, a building from the outside, and a pocket universe inside in the form of an endless corridor with doors that open onto various spacetimes (s. 3 e. 10). The Barn, “a space between two worlds” (s. 4 e. 4), despises chronology: it has the ability to erase one’s memories, heal a person or even undo their death. The rate of the passage of time is different there – a few seconds inside are six months in Haven (s. 4 e. 1).

Audrey’s non-linear travels across space and time take place in the overriding frame of cyclic time as her identity is renewed every twenty-seven years. Cyclic temporality has been traditionally associated with female subjectivity. Julia Kristeva (1981) delineates “women’s time” as cyclic, as opposed to linear men’s time, marked by history, progress and destiny, which for her represent patriarchal authority. Braidotti refers to Deleuze’s distinction between *chronos* – the molar sense of linear re-

corded time, linked to being/ the molar/ the masculine, and *aion* – the molecular mode of cyclical discontinuous time, linked to becoming/ the molecular/ the feminine (2006, 151). Deleuze recognizes the molecular time of becoming as a more effective time-span. Indeed, it is Audrey's unique nomadic temporality and inbetweenness that give her an exceptional agency.

The historical time in Haven exists in juxtaposition to the linear time as it goes through cycles marked by the outburst of the Troubles and the arrival of Mara's subsequent incarnations. The most important event in Haven's history, the Troubles, is exempt from linear recorded time, because the policemen do not notify any outside authorities in fear of the Troubled becoming the subjects of tests and experiments. In Haven itself, the Troubles are considered the matter of legends, and it is only when the situation becomes extreme that all the inhabitants are notified (s. 5 e. 14). Within the cycles, Haven is not subjected to linear temporality, either, and the temporal displacements are usually caused by the Troubles. In "Audrey Parker's Day Off" (s. 2 e. 6) the day is reset every morning when a father feels guilty about the course of action he has taken, which causes the resets. In "Sarah" (s. 3 e. 9) Duke attempts to prevent his grandfather's death, yet, in a classic time travel paradox scenario, it turns out that the death was triggered by the time travellers in the first place. The course of events is thus dependent on the paradoxical time loop, as it is in "Just Passing Through" (s. 5 e. 20) when we finally find out what happens in the photograph Audrey came across in the first season. It transpires that the events in that photo are completed in the future when the characters travel in time. Paul Krebs (Jason Jazrawy) in "Countdown" (s. 4 e. 6) creates another temporal anomaly: he causes people who slow him down to see a countdown on digital clocks after which they turn to stone. Haven's inhabitants' being-towards-death is also disturbed in "Last Goodbyes" (s. 3 e. 11) when a patient sends everyone into a coma. In "New World Order" (s. 5 e. 14) Alex (Victor Zinck Jr.) makes people around him freeze when he gets upset. In "Perditus" (s. 5 e. 19) a person has the ability to resurrect people. In "The Trouble with Troubles" (s. 4 e. 10) Cliff (Kenneth Mitchell) creates an alternative

version of a Haven without Troubles in which people inhabit different personalities. In “Enter Sandman” (s. 5 e. 17) and “A Matter of Time” (s. 5 e. 22) the events take place in the parallel realm of a character’s mental space. Additionally, the mysterious Croatoan (William Shatner) has the ability to edit people’s memories and make them forget chunks of time. Hidden in Haven are several “thinnies,” that is, spots where the membrane between the universes is very thin, which can be used to cross to the Void or take a shortcut in spacetime. Another temporal anomaly occurs in the last episode. Audrey’s successor, Paige, returns with baby James although we have previously seen him as an adult. In the final twist, the town is exempted from the linear time of history when an impenetrable fog encircles it and cuts off the world (s. 5 e. 14), which is accompanied by the town’s erasure from maps and people’s memories. In the cases in which a temporal disturbance is the result of the Trouble, Audrey is the only person who realizes some temporal anomaly has taken place, while other people continue in the illusion of chronological time. Audrey’s and Haven’s temporalities mirror each other then and depend upon each other.

Audrey’s anti-linear travels traversing spatial and temporal boundaries can be inscribed into traditional paradigms of women travellers. Sara Mills and Mary Louise Pratt investigated eighteenth- and nineteenth-century women travellers’ accounts to discover that their journeys are couched in an exploratory, anti-linear and subjective fashion. Their counternarrative occupies a marginal subject position, situated against male paradigms of travel which is motivated by mastery, conquest and progress, and the linear force of history-making and rationality, undertaken by a coherent self. In that public, official and authoritative version of history, there is no room for the feminine (Mills 1991; Pratt 1992). Conversely, in *Haven*, while Audrey follows non-linear multiple trajectories as a nomadic aggregate of fluid selves, her narrative is no longer marginal.¹ She is the main protagonist and the search

¹ The same applies to all the female protagonists of the shows enumerated in the introduction.

for her mother and later for her identity is one of the two main themes of the show (the other being the Troubles). *Haven* thereby envisages a matrilineal aesthetic alternative to the prevailing masculine paradigms of history as governed by conquest and conflict. Patriarchal time and history are replaced by a mode of travelling that constitutes a volatile interior examination of a feminine nomadic multiplicity. Jeanette Winterson describes women's history as "not an easily traceable straight line" but as consisting of "the hidden signs," "the gaps" and "strange zig-zags" (1990, xxi). *Haven's* history, as demonstrated above, is driven by such female patterns, as is Audrey's nomadic subjectivity, which is characterized by a continual renewal of the self and a complex trajectory through time. In Audrey's case, "a resistance to a traditional concept of temporality – namely that of linear forward progression – is ultimately a resistance against patriarchal power" (Polster 2010, 2).

Patriarchal narrative claims Audrey when William and Croatoan strive to appropriate her for their own ends – William wants her to continue to give people the Troubles while Croatoan, Mara's father, who claims "I made you" – as he introduced aether into her system when she was ill as a child, which gave her the ability to create from it as a side-effect – wants her to become a tool in his revenge upon the Other World (s. 5 e. 24). It is Audrey's status of inbetweenness that offers her liberation from that destructive patriarchal narrative. Incipiently, she perceives her nomadism and inbetweenness as destabilising and fracturing, and attempts to fix her identity in place by separating Audrey from the other layers, but later she recalibrates her fragmentation as a positive quality and takes ownership of her self. This acceptance of her aggregate identity powers her ability to evade "dialectical appropriation and suppression" which Judith Butler sees as an essential mechanism in the extension and rationalization of the "masculinist domain" (2006, 19). Audrey's inbetweenness and multiplicity and the reconfiguration of her own subjectivity locate her as continually active and become instrumental in the challenge she makes to patriarchal authority. Through this, *Haven* acts to investigate how her in-between states can be positively utilized without being contained.

From human time to deep time

Peter Hunt has theorized that fantasy and reality are connected in fantasy/supernatural fiction: “Fantasy is, because of its relationship to reality, very *knowing*: alternative worlds must *necessarily* be related to, and comment on, the real world,” and fantasy “must be understandable in terms of its relationship to, or deviance from, our known world” (2001, 7). In fantasy, there “must be a ‘realistic’ focalizer” (Hunt 2001, 9). While the fantasy/supernatural side of *Haven* might seem too contrived, Audrey’s search for identity constitutes its realistic focalizer. Another connection between fantasy and reality is Audrey’s figure enjoying five-hundred-year lifespan, which links human lifetimes to geological aeons, symbolized by the building material aether. In this respect, *Haven* appears the show of the Anthropocene, the geologic time period designated by humanity’s influence upon the earth. The Anthropocene challenges us to think beyond the usual temporality of a human lifespan, and so does *Haven*. Its narrative trajectory operates on a human scale but in an extended way: first, through the figure of Audrey and her nomadic subjectivity spanning five centuries, second, through Duke’s genealogy and family history which goes back to Roanoke Island’s settlers who came from Europe to the United States (s. 5 e. 19), and third, through family histories of the Troubled because the afflictions are hereditary.

The show employs the figure of Mara/Audrey to stand for a network of connections and consequences that ripple through time. As the events in *Haven* spiral down towards a cataclysmic end (s. 5), the result of Mara’s egotism, her abuse of aether in the show becomes a trope for the abuse and consequent destruction of the earth. Through thoughtless ‘fun’ when creating the Troubles, Mara and William have altered Haven forever. Past/present gratification ultimately leads to future devastation, as the town must face problems such as radical weather vacillations, electricity failure, explosions, fires and contagion. By picturing the ramifications of Mara’s actions, *Haven* responds to the problem of

perception and representation of deep time (i.e., geological time), and the web of interdependencies extending over centuries, pointed out by Dipesh Chakrabarty (2009). Similarly, Timothy Clark argues that the Anthropocene

enacts the demand to think of human life at much broader scales of space and time. (...) Perhaps too big to see or even to think straight (...), the Anthropocene challenges us to rethink counter-intuitive relations of scale, effect, perception, knowledge, representation and calculability (2015, 13).

He blames the vast temporal and spatial scale of planet-size issues for the world population's general lack of reaction (in the form of dismissal or ignoring) to the imminent disaster rooted in the Anthropocene (Clark 2015; Colebrook 2014). What is striking in this respect is human insignificance when individuals are confronted with Anthropocene-scale events and their repercussions. Responding to the discrepancy between individual consciousness and consciousness at the level of the species, *Haven* uses the figure of Mara/Audrey to bridge the gap between human history and deep history, and between past causes and future consequences. Her inbetweenness brackets together human time and deep time, the past and the present, this world and the Other World. The fact that Audrey does not remember her previous incarnations is emblematic of human short-sightedness and our inability to comprehend future time frames longer than several decades. However, her search for the knowledge of her past represents a looking back at the past to identify the causes of the present situation and the ways to approach the future. Through Mara/Veronica/Sarah/Lucy/Audrey/Lexie, the show thus addresses the menacing uncertainties of the future from an impossible dimension beyond human limits to illustrate how our cumulative actions impact our planet.

The fragile future must be approached, the show suggests, through an involvement with the present that is termed through an unending dialogue with the past. Through the replacement of masculine paradigms with feminine ones, the show gestures at the ways of approaching the

uncertain future when it is (almost) too late. The idea that it is a woman who is instrumental in fending off the effects of the Troubles throughout the five seasons of the show, and particularly the goodness in her (in the form of Audrey) endorses the female style of managing as a solution to the problems plaguing the earth. The female style of management is characterized by using soft skills and conduct, such as effective communication, empathy and team-styled work (Nikulina et al., 2016). In *Haven*, Audrey's special ability lies in effective interpersonal skills – as the Troubles are mostly triggered by emotional distress, Audrey's task is to convince the Troubled to confront difficult emotions and through this work out the solution of the crisis. When Haven's time is running out, balance can only be restored by resorting to alternative values, which involve, as Braidotti proposes, abandoning individualism in the narrow sense and developing “subjectivity that is relational and outside-directed” (2013, 16). It is also salient to realize the connection between the individual self and the environment in which it is embedded (Braidotti 2006, 160). In *Haven*, this connection is symbolised by Mara's intimate bond to the aether. It is only through the alternative values of cooperation and sharing that the population of Haven saves itself. Two weeks after the eruption of continuous Troubles when the power is cut off, people are in such distress that they fight each other over trifles, yet after Nathan's impassioned speech promoting alternative values, they decide to abandon narrow self-interest and cooperate (s. 5 e. 16). Eventually, when Croatoan, another egotistic wrongdoer, manipulates the storm cloud and new Troubles spill onto Haven, in her role as a mediator between worlds, Audrey negotiates with him to contain all the aether inside her body to spare the town (s. 5 e. 26). Similarly, Duke sacrifices himself to atone for the crimes his family had committed over centuries (s. 5 e. 25). Personal sacrifice for the common good thereby becomes another value alternative to rampant consumerism, self-interest and extreme individualism.

The show suggests that to be successful in averting future catastrophe, we must admit to our responsibility for past mistakes and their consequences. Audrey accepts her past and her aggregate identity when she

atones for Mara's deeds. Another recognition of their connection is depicted in "In the Void" (s. 5 e. 21) when William and Nathan encounter the template Mara, and she asks them the reason for creating the Barn. Nathan replies that it was to save Mara because she was not evil but able to learn from her mistakes and be like Audrey Parker, an answer which implies the potential for transformation and fluidity and which the template accepts. Audrey's ultimate expression of her acceptance of her aggregate identity takes place when she returns once again after the Troubles have been eradicated, this time under the name of Paige, with Sarah's (and Nathan's) child, James, and treats him as her own child (s. 5 e. 26). The remapping of her subjectivity and taking its possession become thus central to Audrey's productive response to the destabilized environment.

Conclusion

Haven is a show that provokes questions about the Anthropocene and its influence on our sense of agency in the world. Through the deployment of fantasy and the supernatural as well as complex temporality, the series proposes new ways through which to figure and tackle feasible threats concerning ecological disaster. Introducing a unique character whose identity consists of many segments which span time and space and who thereby transgresses the curtailed temporality of a single lifetime, *Haven* confronts in an innovative way the problem of representing the issue of the Anthropocene in fiction. Audrey Parker's nomadic subjectivity constitutes a manner of pitting the infinitesimal scale of a single organism against the deep time of geological aeons. Thanks to that, *Haven* charts the time that stretches beyond humanist or realist spatiotemporal perspectives to demonstrate how seemingly insignificant actions can have a cumulative negative, even disastrous, impact on the planet. In so doing, it conceives human lifespan on an impossible scale

beyond human limits, which is perhaps imperative to human survival. It suggests that our survival depends on a shift in the way we manage the world, particularly on the replacement of masculine paradigms of progress, linear time and exploitation with female patterns of becoming, non-linearity and cooperation.

References

- Booth P., 2011, *Memories, temporalities, fictions: Temporal displacement in contemporary television*, "Television & New Media", no 4(12), 370–88.
- Braidotti R., 2006, *Transpositions: On nomadic ethics*, Cambridge: Polity.
- Braidotti R., 2013, *Becoming-world*, in: Braidotti R., Hanafin P, and Blaagaard B.B., eds., *After cosmopolitanism*, New York: Routledge, 8–27.
- Butler J., 2006, *Gender trouble*, New York: Routledge.
- Chakrabarty D., 2009, *The Climate of History: Four Theses*, "Critical Inquiry", no 2(35), 197–222.
- Clark T., 2015, *Ecocriticism on the edge: The Anthropocene as a threshold concept*, London: Bloomsbury Academic.
- Colebrook C., 2014, *Death of the posthuman: Essays on extinction*, vol. 1., London: Open Humanities Press.
- Hunt P., 2001, *Introduction*, in: Hunt P. and Lenz M., eds., *Alternative worlds in fantasy fiction*, London, New York: Continuum, 1–41.
- Kristeva J., 1981, *Women's time*, Jardine A. and Blake H., trans., "Signs", no 1(7), 13–35.
- Mills S., 1991, *Discourses of difference: An analysis of women's travel writing and colonialism*, London: Routledge.
- Nikulina I., Khomenko I., Sediakina A. and Kanov V., 2016, *A feminine style of management in the contemporary business world*, SHS Web of Conferences, no 28, 1–4.
- Polster H., 2010, *Gender and temporality: Ilse Aichinger's "Story in a Mirror"*, "The Journal for the Association of the Interdisciplinary Study of the Arts", Special Issue on Gender, Sexuality, and Marginality.
- Pratt M.L., 1992, *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*, London: Routledge.

Winterson J., 1990, *Introduction*, in: Winterson J., *Oranges are not the only fruit*, London: Guild Publishing.

SONIA FRONT – PhD, Institute of Literary Studies, University of Silesia in Katowice, Poland.

Sonia Front is a literary scholar. Her research interests include time and temporality as well as representations of consciousness in twenty-first-century literature, film and television. Her last book is a monograph *Shapes of Time in British Twenty-First Century Quantum Fiction* (Newcastle-upon-Tyne 2015).

Anglistka, literaturoznawczyni. Jej zainteresowania badawcze obejmują czas i temporalność oraz reprezentacje świadomości w literaturze, filmie i telewizji dwudziestego pierwszego wieku. Jej ostatnia publikacja to monografia pt. *Shapes of Time in British Twenty-First Century Quantum Fiction* (Newcastle-upon-Tyne 2015).

E-mail: sonia.front@us.edu.pl



Tomasz Gnat

<https://orcid.org/000-0002-9740-8314>

University of Silesia in Katowice
Katowice, Poland

Body Movin': Ecocritical and Postcolonial Readings of the Travelling Body in the *Tomb Raider* Series

Ciało w ruchu – ekokrytyczna i postkolonialna lektura podróżującego ciała w rozrywce interaktywnej na przykładzie serii *Tomb Raider*

Abstract: When Lara Croft travels, she travels light – sans suitcase, but in most cases with enough firepower to take opposing forces ranging from dinosaurs to bloodthirsty locals. However, her big guns seems often unnecessary titillation, for she can manage very well without them thanks to her exquisite acrobatic and hand-to-hand combat skills. She will vault over any obstacle, swim across rapid flowing rivers and abseil the steepest ravines. Lara Croft's travels are often as physical as the virtual world would allow. That physicality returns our attention to the oft forgotten aspect of travelling namely the body of the traveller, not only defined by its position in space, but also by the ordinary and extraordinary circumstances of its biological interaction with the surrounding environment.

In this paper I would like to explore the interplay between the body of the traveller and contexts it is located in. These contexts range from the narrative and gameplay aspects of the *Tomb Raider* series, but also go beyond the border of the game and are realised in the transformative and reflective cultural milieu of the game. In particular I want to focus on the representations of Lara Croft as an archetypal "action girl" and "adventurer archaeologist" and how these representations are realised in reference to the changing (maturing?) video game environments. In the framework of postcolonial and ecocritical theories I want to explore the dyads of body/the purported exotic, body/natural environment, as well as physical/mental aspects of travelling.

Keywords: Game studies, ecocriticism, postcolonialism, travelling body

Abstrakt: Kiedy Lara Croft podróżuje, podróżuje lekko – bez walizki, ale w większości przypadków z wystarczającą siłą ognia, by stawić czoła przeciwnikom, od dinozaurów poczynszy a na krwiożerczych autochtonach skończywszy. Jednak jej pokaźna broń wydaje się często niepotrzebnym dodatkiem, ponieważ doskonale radzi sobie bez niej dzięki swoim wysmienitym umiejętnościom akrobatycznym i walki wręcz. Potrafi przeskoczyć każdą przeszkodę, przepłynąć rwącą rzekę i zjechać po linie z najbardziej stromych wąwozów. Podróże Lary Croft są często tak fizyczne, jak tylko pozwala na to wirtualny świat. Ta fizyczność zwraca naszą uwagę na często zapomniany aspekt podróżowania, a mianowicie na ciało podróżnika, nie tylko zdefiniowane przez jego położenie w przestrzeni, ale także przez zwykłe i niezwykłe okoliczności jego biologicznej interakcji z otaczającym środowiskiem.

Autor niniejszego szkicu stawia sobie za cel zbadanie wzajemnego oddziaływania pomiędzy ciałem podróżnika a kontekstami, w których się ono znajduje. Konteksty te obejmują narracyjne i gameplayowe aspekty serii *Tomb Raider*, ale wykraczają również poza granice gry i dają się poznać w transformatywnym i refleksyjnym środowisku kulturowym gry. W szczególności autor koncentruje się na reprezentacjach Lary Croft jako archetypowej bohaterki akcji i archeologa-pozyskiwacza przygód oraz na tym, jak te reprezentacje są przedstawiane w odniesieniu do zmieniających się (dojrzejących?) środowisk gier wideo. W ramach teorii postkolonialnych i ekokrytycznych zamierza zbadać dualizmy ciała – rzekoma egzotyka, ciało – środowisko naturalne, a także fizyczne – mentalne aspekty podróżyowania.

Słowa kluczowe: game studies, ekokrytyka, postkolonializm, podróżujące ciało

There are many games that dwell on the topic of travelling. The journey is taken up as a quest for lost treasures, lost loved ones, or lost meaning. In my opinion, however, among multiple examples there is only one game that perfectly establishes the premise of this paper. In *Katamari Damacy* (Namco, 2004) we “play a tiny cosmic prince charged with rebuilding the universe by rolling up matter. Using a sticky ‘katamari’ ball to pick up mass, you start with relatively small items, but soon progress to larger and larger ones” (Chang 2016, 219). Every object that we gather while rolling through the world forms our accumulated body – both in the literal sense of our actual physical representation, but also in the metaphorical one. This seems to be suggested by the very title – *Katamari Damacy* can be translated as an agglomerated soul.

Similarly, in this article I would like to take up this dual perspective on the somatic aspect of travelling. While *Katamari Damacy* may be interpreted as a comment on the voracious and aimless consumerism, it also encapsulates two interrelated perspectives on the journeying body. First, the ‘katamari’ ball, in a truly colonial fashion, creates itself from the detritus of the invaded space, hoovering all and everything on its path into somatic universe – a Bakhtinian act of encountering the world by devouring it. Secondly, its agglomerated self is a consequence of the environment that surrounds it. The body is the land and the land is the body. Both these perspectives are what makes *Katamari Damacy* a perfect encapsulation of my premise. The old truism that travelling broadens our horizons seems even more mundane if we look at what travelling does to our bodies and what our bodies do to the places through which we travel. Consequently, the main question of this article is how the

postmodern travelling body is represented in video games, particularly those that strive for realistic representations of both the environment and the player character. My thesis here is that in order to move beyond simplistic representations visible in earlier forms of the medium, in more modern games, the body of the traveller becomes incorporated into various processes of the land travelled. The body becomes a patchwork, a hybrid, an agglomerate of what is human and what is environmental. The body influences and is influenced by the encounter with the land. The particular focus of this analysis is the new *Tomb Raider* series (2001–2007) since these games pay particular attention to both aspects of the question – the physicality of the digital body, and the journey as a sum of corporeal experiences. While the amount of scholarly interest given to Lara Croft character is truly monumental, this paper will attempt to go beyond the heroine in question, and this time look into the background for all the heroics.

Lara Croft's body is special. It is special because it exists simultaneously in multiple dimensions. As Helen W. Kennedy observed: "It is (...) increasingly difficult to distinguish between Lara Croft the character in *Tomb Raider* and Lara Croft the ubiquitous virtual commodity used to sell products as diverse as the hardware to play the game itself, Lucozade or Seat cars" (2002). Lara Croft's body is, for better or worse, an aesthetic object, to be gazed upon and brought to life through that gaze. It is a narrative object that is supposed to tell a particular version of the game story, using props such as clothes, weapons, and other tools of tomb raiding trade. In later games, the body itself – its flesh, sinews and bones – all become the narrative material. It is the player's avatar, a prosthetic entity, suspended between the game-world (digital body-movement) and the real world (controlling interface). Finally, it is a cultural object, telling stories of the worlds beyond computer screens – stories of technological progress, of shifting players' perceptions, of changing cultural paradigms. Each dimension exerts its gravitational pull that shapes, distorts and reconfigures the travelling body in question. Each dimension influences which objects clump to the soul and become a part of somatic universe.

The first dimension, the one closest to the skin, are technologies available to game creators. This aspect is directly related to how the body looks, behaves and changes through the journey. While in the early games Lara Croft remained unchanged by even the most terrible circumstances, in the more modern entries into the franchise her body adapts and answers to the surrounding environment. Lara's clothes are one of these answers. In the early games, the skimpy outfit of shorts and a clingy top accentuated a lot of things, but definitely not Lara's concern for the weather. In later games, the protagonist's clothes seem more adjusted to the environmental conditions instead of just the player's hunger for (preferably naked) flesh. That seemingly small accommodation leads us to an observation concerning the game medium as a whole. All sartorial changes are to some extent related to what the designers want to show. However, they are significantly more influenced by what the designers are able to show. In early games, limited development resources resulted in limited wardrobe. This, in turn, resulted in the focus on, colloquially speaking, getting the most bang for the buck with the consequent titillating outfit. Drake Stutesman notes that “[f]ilm costume design started at the lowest end of the taste scale, Hollywood” (2011, 18). Similarly, following the tradition established by cinema, early video games were rarely concerned with sartorial appropriateness, as long as the clothes (or lack thereof) looked good. On the other hand, bigger and more established studios that worked on later games could focus on developing more varied costumes. Still, even considering the widespread tendency towards increasing immersion by increasing the “realism” of the image, the “looking good” factor has remained significant. Esther MacCallum-Stewart observes that

Lara is to-be-looked-at, and early versions of her avatar were specifically designed to appeal to young male audiences. (...) She is still a sexualised character; albeit with a slightly broader sexual appeal. (...) Lara's 2013 body is slender but athletic. She has a dusting of freckles and smears of dirt, but she is still attractive in a very normative manner. (...) She is fit and muscular without overstepping current ideals of athletic womanhood (2014).

However, this time the aesthetics are tempered by at least some attempts to adjust both sartorial and anatomical aspects of representation to some version of reality.

Moreover, the accumulative aspect mentioned earlier is also present in two different formats. First is the wear and tear of clothes, resulting from various (mis)adventures that befall Lara Croft. Considering the amount of damage received, the apparel seems surprisingly durable. Nevertheless, the environment still does leave a mark on the traveller. “Narrative” clothes speak about the character of the person that wears them. Again, it is not a new storytelling technique. Chaucer used the discourse between societal mores concerning proper garment and stylisation of his pilgrims as a character building tool. Laura Fulkerson Hodges notes that

[t]orn garments, a step beyond threadbare, represent some sort of degradation – moral, economic, or social – self-inflicted, inflicted on wearer by others, or by circumstances. In other works (...) torn garments are the sartorial representation of the effect on the wearer of someone’s death (2005, 180).

Indeed, in many games from the *Tomb Raider* series, the most “narrative” wear and tear coincides with the literal or metaphorical downfall of the main character. As a consequence, the players also receive a tangible reminder that they have, indeed, partaken in an adventure, that their actions had consequences. These accumulated objects also play a role in the metagaming aspect. In most cases, after completing a particular stage of the game, players gain access to different outfits. From then on they can pick and choose what the character is going to wear. Here the change of clothes plays the role of a memento, a physical embodiment of the road travelled – both in the narrative sense and as the player’s experience with the game.

Changes of the sartorial nature are better understood when we look at the matter from the perspective of ecocriticism. It is easy to notice that the representations of the natural environment shift throughout the franchise. In the early games nature constitutes merely a coat of varnish

on the platforms that Lara traverses. It is motionless, static, exchangeable – it is less an environment and more a background. In the later games the situation changes. Now the environment becomes an active participant, necessitating adjustments on the part of the player as well as greater consideration for the surroundings. Nature reacts to our bodily presence in the adventure – a cliff that we jump on may crumble, and we solve many puzzles by interacting with the environment. Through that process players receive an enhanced sense of their presence in the virtual reality of the game. Alison McMahan notes that:

[m]ost scholars and scientists seem to agree that total photo- and audiorealism is not necessary for a virtual reality environment to produce in the viewer a sense of immersion, a sense that the world they are in is real and complete (2014, 68).

What is, however, necessary is that

(1) the user's expectations of the game or environment must match the environment's conventions fairly closely; (2) the user's actions must have a non-trivial impact on the environment; and (3) the conventions of the world must be consistent (McMahan 2014, 68–69).

Taking that into account it may be stated that the ecocritical representation of the environment as an agentive force goes hand in hand with the increase in players' experience of an immersive world.

However, nature is still perceived predominantly as a sum of resources that exist for the sole purpose of exploitation and utilization. This pragmatic aspect is particularly visible when we look at another agglomerative feature of the game, namely the crafting system. Lara Croft plays here the role of Robinson Crusoe, who, shipwrecked and alone, with God's help and his own perseverance was able to eke a sustainable existence. In the later games of the *Tomb Raider* franchise, players are able to efficiently and ingeniously overcome any difficulties by creating objects. Very much like the magic ball in *Katamari Damacy*, Lara

ends up running around encumbered by various helpful items. The base materials for these tools are usually ripped away from the natural environment. Metaphorically speaking, the travel journal of Lara Croft is carved in the skin and bones of the animals she kills. Moreover, the true costs of such rapacious acquisition of natural goods is hidden, in a similar fashion to Kate Rigby's vicar of Selbourne, who "planted four lime trees between his house and the butcher's yard opposite, 'to hide the sight of blood and filth'" (2002, 151). In *Tomb Raider*, the player can skin animals by waving a knife in the vague vicinity of the corpse. Through a process that looks like a shamanistic ritual, Lara conjures up stylised icons representing the formerly living tissue.

The implementation of harvesting and crafting elements into the game emphasises the dominant human spirit, which even in the most dire situation is able to overcome difficulties. However, this overcoming is achieved always at the cost of the other – in this case the natural environment. What is more, the human spirit remains untainted by the "blood and filth" of its own actions. The milestones of the journey are thus marked by objects created and destroyed, by animals skinned and plants uprooted. The travelling body not so much traverses the natural space, but violently reaps and tears through the environment. Lara Croft is more than just a female Crusoe – she is the virgin goddess of the hunt, subjugating her dominion, yet untouched by its earthiness.

This adaptability is in turn shaped by the gravitational pull of the cultural dimension. The archetypal "action girl" persona of the early games matures into an apparently more down-to-earth and fully fledged character of the more recent games. As Esther MacCallum-Stewart noted: "The arrogant action-heroine with biologically impossible proportions has been replaced by a young, fit twenty-something with a lot of money and grand aspirations, but not very much knowledge" (2014). This transformation is done on several levels. First of all, the narrative in recent games is presented as a prequel to the narrative in earlier games. This allows the older Lara to still be an awe-inspiring seasoned traveller, while giving the writers an opportunity to show character growth. The journey that Lara undertakes when she is young constitutes the crucible

that shapes her as a person. Secondly, attempts are made to “humanise” Lara not only physically (or rather anatomically), but also mentally and narratively. The physical aspect is quite visible when we look at the changing character model. The mental aspect, on the other hand, is based on the character’s emotional responsiveness to the events of the narrative. Old Lara would only laugh in the face of danger, but younger Lara displays a much broader palette of emotions. Finally, the third aspect is tied to the very reason the “action girl” is, well, acting. Here, however, certain pitfalls became apparent quite early. After all, a tomb raider must live up to its name.

The colonizing aspect of Lara’s journey is clearly visible in the very title of the franchise. The early games in the series offered very little reason behind robbing ancient graves – unless, of course, one considers greed a viable reason. Later games on the other hand take some pains to justify all this tomb raiding. We are not robbing graves, but exploring the past of an ancient, female¹ ruler, with the help of her – also female – descendant. We are not looting, but trying to stop an ancient cult from obtaining sacred items. We are not plundering, but trying to walk off PTSD. Even with all those fanciful explanations the gist of the matter remains the same – tombs are going to be raided, and loot carried away.

These explanations may sound simplistic and indeed they are. And that is because *Tomb Raider* is not a careful examination of the post-colonial past and present, but a video game, a tourist landscape, a post-colonial virtual reality. Therefore, the explanation that seems most viable is even simpler. Lara Croft raids tombs because players like shiny things in large quantities. That explanation is much more useful than the surface narratives presented above, since it tells us more about the mind of the player. The drive to acquisition and amassing of goods is not something that sets gamers apart from society, but rather an incessant discourse of accumulative culture writ large. While writing about the collection of another hero of the acquisitive, William Randolph Hearst, Eco observes:

¹ A fact that, for some reason, is very much emphasised.

the striking aspect of the whole is not the quantity of antique pieces plundered from half of Europe, or the nonchalance with which the artificial tissue seamlessly connects fake and genuine, but rather the sense of fullness (...), the masterpiece of bricolage, haunted by *horror vacui* (2014, 23).

This fear of empty spaces is particularly pronounced in interactive entertainment, since our actions there may be already perceived as a guilty pleasure of time wasted, of adults playing with toys. Therefore, all actions must have consequences, and every single moment of play must be crystallised into the greatest ploy of post-modern capitalism – a digital object. In this ploy certain trends visible in post-modern society are ever emphasised. Jonathan Chapman notes:

[i]n this oversaturated world of people and things, durable attachments with objects are seldom witnessed. Most products deliver a predictable diatribe of information, which quickly transforms wonder into drudgery; serial disappointments are delivered through nothing more than a product's failure to maintain currency with the evolving values and needs of their user (2014, 139).

Objects are craved when we do not possess them,² enjoyed for a brief moment when we find them, and gone with the game over. Again, this is not the nature of a game, but the nature of the game. Later in his examination, Eco argues: “But Hearst’s castle is not an *unicum*, not a *rara avis*: It fits into the California tourist landscape with perfect coherence” (2014, 24). Virtual tourism is a part of that virtual geography as well. The agglomerative aspect of loot is the physical embodiment of experiencing a journey, a memento of triumphs, the literal emotional baggage that players bring back from digital realities. Or, to return to the examples discussed, the video game medium rationale is primary, while narrative reasons are only secondary. McLuhan was once again proven

² Particularly visible when after the game level ends, we are informed how many objects we did not find.

right – the medium, whether we talk about real world or digital tourist traps, carries much greater weight than the content.

What also becomes visible when we analyse the subject beyond its surface notions is the pull of the commercial dimension – the established franchise necessitates the existence of certain unchangeable aspects. It is difficult to imagine *Tomb Raider* without tombs and raiding. Other aspects are less obvious, but perhaps even more important in the great scale of thing. These are visible both in the way the game is played – the body in motion, as well as the narrative direction – the body versus the exotic. The body, however, changes not only in the way it looks, but also how it reacts to the environment. This mark of the exotic on the body is a prevalent trope in literature. As Charlotte Mathieson observes:

Time and again, men return from journeys abroad – undertaken for a range of reasons and to a variety of locations – having become browned, bronzed and burnt by the sun: men are “tanned and retanned by the sun” (Peter Jenkyns in *Gaskell’s Cranford* 206), perhaps with a “healthy bronze upon his face” (George Fairfax in Braddon’s *The Lovels of Arden* 7), or coloured “a bronzed and coppery tint by perpetual exposure to meridian suns” (Prodder in Braddon’s *Aurora Floyd* 232), to become, like Allan Woodcourt, “a brown, sunburnt gentleman” (Dickens, *Bleak House* 710) (2014, 323–334).

A tan, however, is no longer enough to denote a well-travelled person. What kind of postmodern adventure would it be, if we did not end up with a collection of scars to prove our mettle. Consequently, in the later games of the *Tomb Raider* franchise, it is also the very body of the protagonist that becomes susceptible to the dangers of the land. Thus, the story of hardships is written on the skin of the traveller. Accidents, falls and other mishaps lead to bleeding wounds, bruises and bodily trauma that to some extent affects the way we play. We shiver when we are cold and need to warm up by the fire. We limp after a fall. With our hands tied behind our back, we sneak around, robbed of full agency. The simulated living body of Lara is made real not through its photo-realistic graphics, but through the cause and effect chains that bind the body to

the narrative and the gameplay. We fall together, we bleed together. As Kristeva observes:

A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay does not signify death (...). These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being (1982, 3).

When travelling through *Tomb Raider's* environments, we collect clothes, tools and precious objects. But it seems that the most important collector item is body trauma – the journey engraved into our living tissue. MacCallum-Stewart observes that this approach gives

the player more of a sense of Lara as a physical entity; her deaths, in particular, lack the rather comedic note of earlier, and are instead visceral and unpleasant. This combines to give the player a sense of Lara as a person within a more real landscape – whereas early games often had a rather ethereal sense to each level; here Lara crosses and recrosses a much more tangible space (2014).

Lara lives not through her action hero's imperviousness, but through her vulnerabilities.

That weakness is, however, a deceptive one. It plays a role in the story: it humanizes the character, it makes the struggle real. But its possibly most significant meaning is realised when, once again, we see the medium behind the content. Lara is not just a character, not just anybody. It is an avatar, a shared soma of the game-world and the player. Many critics have praised the turn from the objectified character of the early games, towards what one reviewer called “a laudable female protagonist” (Chambers, 2013). But the objectification is still there, albeit of a different flavour. In the past we had a digital power-harlot, awesome and larger-than-life. Now we receive a little sister to patronizingly lead through all the trouble she has landed herself in. It is true that her vulnerabilities exist to humanize the character. But that argument becomes quite un-

sustainable with the ludo-narrative dissonance visible quite early in the game. Lara, captured by evil cultists, kills one of them in a struggle to break free. She is visibly shaken by that act. She then proceeds to rather graphically murder everyone who stands in her way and no single tear is shed. The narrative character building is sacrificed on the altar of visceral gameplay. This discrepancy reveals the more significant meaning of bodily harm in *Tomb Raider*. Visible wounds and trauma serve as a tool for making players invest emotionally in the narrative. In a way, the game teases us with a beautiful body and quickly asks menacingly: “You wouldn’t want anything bad to happen to it, right?”³ The narrative blackmail is the nature of the medium. As Barry Atkins observes:

[a] degree of authorial responsibility is also passed to the reader in the possibility that the story might be told in a clumsy manner (the protagonist suffers damage, runs into walls, falls off a ledge, the player is forced to use medical packs to heal a wounded protagonist etc.) (2003, 44).

The flesh is weak, but the necessity to pull the player into the story remains strong. But it is not only we who suffer, for Lara is, after all, the goddess of the hunt. And so we hunt animals. We hunt people. And in the corpses that they leave behind the final part of our agglomerated body is to be found. Kristeva observes that:

A decaying body, lifeless, completely turned into dejection, blurred between the inanimate and the inorganic, a transitional swarming, inseparable lining of a human nature whose life is undistinguishable from the symbolic – the corpse represents fundamental pollution. (...) it must not be displayed but immediately buried so as not to pollute the divine earth” (1982, 109).

Logic that prevalent in the medium becomes quickly apparent – the cultists we encounter are ferocious and merciless, therefore, we can and

³Emphasised by *very* graphical death animations of Lara, played when we fail a particular task.

should murder them with little to no concern. Their corpses “show me what I permanently thrust aside in order to live” (Kristeva 1982, 3). But following Žižek’s reasoning, “through fantasy, we learn how to desire” (1992, 6). And the *Tomb Raider* fantasy teaches the player to desire the corpse. It is turned from abject into Lacan’s “object of desire.” The corpses of our enemies are the unliving reminder of our martial prowess, the throne of bones for the player to sit upon. Even more, they become re-incorporated in the economy of the game, since players can loot corpses and acquire objects necessary to complete the story. In fact, when we were to look at this aspect from the perspective of ecocriticism, it would make a certain amount of sense. Matter in nature is in constant flux, and honey flows from the lion’s skull. In the necrophiliac fervour players no longer fear, but now crave corpses. We become the biblical “[c]orpse fanciers, unconscious worshippers of a soulless body, (...) preeminent representatives of inimical religions, identified by their murderous cults” (Kristeva 1982, 109). We take from the dead what we need, and only that allows our journey to continue.

The main question of this paper was that of the representations of post-modern “realistic” travelling body in digital entertainment. The thesis posited that what we often see in video games is an amalgamated entity, a hybrid which is both the representation of the land and the body. The conclusion goes beyond that, since in the case of video games discussed, the representation seems to be more than the sum of its parts. The process of amalgamation is not just stitching together of two elements, since both parts reflect back on each other in significant ways. What is more, this transformation speaks not only of the body and the land, but allows for a better understanding of a complex medium, understood here not only as technology, but a social process. Travelling through the land of *Tomb Raider* may be a traumatic process. The digital body of the player is smeared with dirt, blood, gore and subjugated to all possible kinds of trauma. *Tomb Raider* message seems quite idiosyncratic. Stealing is good, as long as you have reasons, and killing is fine, but headshots are better. But this is not faulty design, or a lesson in depravity, but, once again, the legacy of an idiosyncratic medium. The game messages attempt to balance morality and game logic, with various

degrees of success. No matter the value of these lessons, what is most interesting here is the way the story is told. It is not the content, but the medium. The story, written on and with the body of the traveller, refocuses attention on the physical aspect of travelling. The interrelations of the body and the environment may be brutal and unsightly, but they do emphasise the irrevocable ties between the human and the natural. The body is moving, but it is moving through a very specific medium. Like in *Katamari Damacy*, the journey here is a process of conscious and unconscious acquisition, material and immaterial accretion. Tombs are raided and more is gathered than just loot and bruises. Travelling bodies collect thoughts, gather mementos and memories, they are marked and they leave a mark. Travelling bodies invade and are invaded. Travelling bodies agglomerate the dust of roads travelled and it remains as a visible strata on travelling souls.

References

- Atkins B., 2003, *More than a game: The computer game as fictional form*, Manchester: Manchester University Press.
- Chang A.Y., 2016, *Think galactically, act microscopically? The science of scale in video games*, in: Starosielski N. and Walker J., eds., *Sustainable media: Critical approaches to media and environment*, London: Routledge, 215–231.
- Chapman J., 2014, *Designing meaningful and lasting user experiences*, in: Moran A. and O'Brien Love S., eds., *Objects: Emotion, design and material culture*, London: Bloomsbury Academic, 137–148.
- Eco U., 2014, *Travels in hyperreality*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Hodges L.F., 2005, *Chaucer and clothing: Clerical and academic costume in the general prologue to the Canterbury Tales*, Suffolk: DS Brewer.
- Kennedy H.W., 2002, *Lara Croft: Feminist icon or cyberbimbo? On the limits of textual analysis*, "Game Studies", no 2(2), <http://www.gamestudies.org/0202/kennedy/> [accessed on: 19 October 2019].
- Kristeva J., 1982, *Powers of horror. An essay on abjection*, New York: Columbia University Press.

- MacCallum-Stewart E., 2014, 'Take that, bitches!' *Refiguring Lara Croft in feminist game narratives*, "Game Studies", no 2(14), <http://gamestudies.org/1402/articles/maccallum-stewart> [accessed on: 19 October 2019].
- Mathieson C., 2014, 'A brown sunburnt gentleman': *Masculinity and the travelling body in Dickens's Bleak House*, "Nineteenth-Century Contexts", no 4(36), 323–334.
- McMahan A., 2014, *Immersion, engagement, and presence: A method for analyzing 3-D video games*, in: Wolf M.J.P. and Perron B., eds., *The Routledge companion to video game studies*, New York: Routledge, 67–86.
- Rigby K., 2002, *Ecocriticism*, in: Wolfreys J., ed., *Introducing criticism at the twenty-first century*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 151–178.
- Stutesman D., 2011, *Costume design or what is fashion in film?*, in: Munich A., ed., *Fashion in film: New directions in national cinemas*. Bloomington: Indiana University Press.
- Žižek S., 1992, *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*, London: MIT Press.

Ludography

- Katamari Damacy*. Namco, 2004.
- Tomb Raider*. Core Design, 1996.
- Tomb Raider II*. Core Design, 1997.
- Tomb Raider III*. Core Design, 1998.
- Tomb Raider: The Angel of Darkness*. Core Design, 1998.
- Tomb Raider*. Crystal Dynamics, 2013.
- Rise of the Tomb Raider*. Crystal Dynamics, 2015.
- Shadow of the Tomb Raider*. Eidos Montréal, 2018.

TOMASZ GNAT – PhD, Institute of Literary Studies, University of Silesia in Katowice, Poland.

Tomasz Gnat does research in digital games and new media. His main research focus is interactive entertainment – both from the theoretical and practical design perspectives. Tomasz Gnat's recent publications include *Ofstreamlining and*

men: Classics redone, a fall from grace or an egalitarian accomplishment? in *Cultural Perspectives of Video Games* (Leiden 2020), *Grieving monstrosities – grudges, terrors and obsessions of antagonists in interactive entertainment* in *Culture and the Rites/Rights of Grief* (Newcastle upon Tyne 2013) and *Narcissus's narcosis: Formation of self, disintegration of self. A question of interactive entertainment and player-character identity correlation* in *The Self industry: Therapy and fiction* (Katowice 2015).

Badacz gier cyfrowych i nowych mediów. Głównym obszarem jego zainteresowań jest rozrywka interaktywna – zarówno z perspektywy teoretycznej, jak i praktycznej. Ostatnie publikacje to: *Of streamlining and men: Classics redone, a fall from grace or an egalitarian accomplishment?*, w: *Cultural Perspectives of Video Games* (Leiden 2020), *Grieving monstrosities – grudges, terrors and obsessions of antagonists in interactive entertainment*, w: *Culture and the Rites/Rights of Grief* (Newcastle upon Tyne 2013) oraz *Narcissus's narcosis: Formation of self, disintegration of self. A question of interactive entertainment and player-character identity correlation*, w: *The Self Industry: Therapy and Fiction* (Katowice 2015).

E-mail: tomasz.gnat@us.edu.pl

Wanderer or Globetrotter
– Forms and Functions of
Travel Narratives

Obieżyświat czy globtroter
– różne oblicza i funkcje
tekstów podróżniczych



Dariusz Rott

<https://orcid.org/0000-0001-5171-2794>

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice, Polska

Kobiece spotkania z Islandią. Prolegomena

Women's Meetings with Iceland:
Prolegomena

Abstract: In this article the author examines the way women are presented in travel accounts about Iceland written by men (e.g. Daniel Vetter, Edmund Chojecki and Ferdynand Goetel) and explores women's writing about Iceland in Polish literature. This topic has not been studied academically so far. The article presents a chronological and synthetic review of primary sources. Selected feminist literary criticism is used to take stock of the material. Depictions of the female experience and the poetics of female writing about Iceland appeared in the creative practice of Polish authors as late as 1977 (the first women's account was by Halina Ogrodzińska), only to develop considerably (both quantitatively and qualitatively) in recent years in numerous travel books by Magdalena Anna Węclawiak and Agnieszka Rezler, among others, or a project on the borderline between visual arts and artist's book by Sonia Rammer. This review shows that the practice of women's writing about Iceland has developed in recent years and requires detailed analysis and interpretation. This will undoubtedly open new research perspectives entering also into other intersemiotic areas: photography, music (Hania Rani and her album *Esja*) or visual arts (Magdalena Armanda Kołakowska and Sonia Rammer).

Keywords: Iceland, travel book, women's writing

Abstrakt: W artykule autor podejmuje tematykę sposobu przedstawiania kobiet w relacjach podróżniczych o Islandii, których autorami są mężczyźni (m.in. Daniel Vetter, Edmund Chojecki i Ferdynand Goetel), a także kobiecego pisania o Islandii w piśmiennictwie polskim. Zagadnienie to nie było w ogóle podejmowane w dotychczasowej refleksji naukowej. Dokonano chronologicznego przeglądu oraz zinventaryzowania literatury podmiotowej z wykorzystaniem elementów feministycznej krytyki literackiej. Wypowiedzi przedstawiające kobiecie doświadczenie i poetykę kobiecego pisania o Islandii pojawiają się w praktyce twórczej polskich autorów dopiero w 1977 roku (pierwsza kobieca relacja autorstwa Haliny Ogrodzińskiej), by w ostatnich latach znacznie się rozwinąć (ilościowo i jakościowo) w licznych reportażach książkowych autorstwa m.in. Magdaleny Anny Węclawiak, Agnieszki Rezler, czy projekcie z pogranicza sztuk plastycznych i książki artystycznej autorstwa Soni Rammer. Dokonany przegląd pokazuje, że praktyka kobiecego pisania o Islandii rozwinęła się w ostatnich latach i wymaga szczegółowych analiz i interpretacji badawczych. Otworzy to niewątpliwie nowe perspektywy badawcze penetrujące również inne, intersemiotyczne obszary: fotografię, muzykę (Hania Rani i jej płyta *Esja*) czy plastykę (Magdalena Armanda Kołakowska i Sonia Rammer).

Słowa kluczowe: Islandia, reportaż podróżniczy, kobiece pisanie

Ponad czterysta lat temu, w 1613 roku, na Islandię wyprawił się członek Jednoty Braci Czeskich¹ – Daniel Vetter (1592 – po 1669). Dwadzieścia pięć lat później, w 1638 roku, w kierowanej przez siebie drukarni w wielkopolskim Lesznie wydał niewielką relację z tej podróży w kilku wersjach językowych (po polsku, niemiecku i najprawdopodobniej również w języku czeskim). Jego *Islandia albo krótkie opisanie wyspy Islandyi*, podzielona na tematyczne rozdziały, stanowiła pierwszy w języku polskim opis wyprawy na wyspę². O kobietach znajdujemy tutaj zaledwie kilka wzmianek rozsianych po całym tekście. Jedna dotyczy nabożeństw, podczas których mężczyźni przed Komunią Świętą zbliżają się do kobiet i podają im ręce, by następnie na kolanach kierować się w stronę ołtarza³. Inna – to informacja, że mężczyźni nie muszą zbyt wiele zabiegać o pożywienie dla siebie, żon i dzieci, „bo ryb i mięsa dostatek mają i tym się żywią” (Vetter 1997, 39). Z kolei w rozdziale o *Wyspach około Islandyi* Vetter wspomina o wyspie Vespene⁴, na której żadna kobieta nie może urodzić dziecka, „a jeśli chce, tedy się musi koniecznie na wielką wyspę, to jest Islandię, dać przewieźć, a tam do swego czasu mieszkać” (Vetter 1997, 41). Ostatnia, również niewielka wzmianka, dotyczy odzienia, które – jak pisze Vetter – jest proste i którym mężczyźni nie różnią się w ogóle od kobiet i dlatego trudno jest, zwłaszcza z tyłu, odróżnić kobietę od mężczyzny⁵.

Kolejna relacja z wyprawy, odbytej w 1856 roku, tym razem napisana już Polaka, Edmunda Chojeckiego (1822–1899), pisarza, dziennikarza, tłumacza i sekretarza Adama Mickiewicza, zawiera rozdział

¹ *Jednota bratří českých* – czeski ruch społeczno-religijny, który wyłonił się z husytyzmu.

² Szerzej na ten temat: Rott 2018 – w pracy tej zinventaryzowano relacje dotyczące Islandii w polskim piśmiennictwie (uzupełnione o bibliografię).

³ Zob. rozdział II *O nabożeństwie w Islandyi i jakim je sposobem odprawują* (Vetter 1997, 18–20).

⁴ Chodzi o archipelag Vestmannaeyjar – grupę 15 wysp położonych około 11 kilometrów od południowego wybrzeża Islandii.

⁵ Vetter 1997, 40.

o Islandii, liczący prawie sto stron, w którym znajdujemy informacje o urodzie kobiet, ich pracowitości, opanowaniu, życiowej zaradności, ale jednocześnie pesymistycznym i biernym nastawieniu do przeciwności losu⁶.

Przełom XIX i XX wieku przynosi w polskim piśmiennictwie kilka relacji o Islandii autorstwa geologów, wulkanologów i glaciologów, w tym Maurycego Komorowicza (1881–1923), który przebywał na Islandii w lipcu i sierpniu 1907 roku. Swoją relację opublikował w „Przeglądzie Polskim”. Nie było tam informacji o kobietach na Islandii, ale warto dodać, że towarzysząca mu podczas podróży żona Cecylia malowała farbami olejnymi islandzkie krajobrazy. Komorowicz opublikował później swoje rozprawy wulkanologiczne w języku niemieckim, uzupełniając je o reprodukcje obrazów żony⁷.

Literat i filozof Tadeusz Nalepiński (1885–1918) uczestniczył latem 1913 roku w wyprawie na Islandię⁸, a relacje z tej podróży przedstawił w „Bluszczu” oraz „Tygodniku Ilustrowanym”.

W trakcie swej podróży po wyspie nieraz jeszcze byłem uderzony królewską urodą islandzkich kobiet i brzydota zakalcowatych mężczyzn (...). To pewne, że typ kobiety nie zmienił się wcale od czasów, o jakich czytamy w najstarszych sagach. Prawie każda Islandka wewnątrz wyspy mogłaby służyć za model do kariatydy, niektóre robią wrażenie nieruchomych posągów (...) temperament ich zimny, limfatyczny, do czego przyczynia się zapewne rybi pokarm (Nalepiński 1914, 154).

Nalepiński używa tutaj określenia „kariatyda” najprawdopodobniej w znaczeniu rosłej i silnej dziewczyny.

⁶ Chojecki dostrzegął też swobody, którymi już wówczas cieszyły się islandzkie kobiety (m.in. prawo do rozwodu i spadku).

⁷ Reprodukcje pięciu obrazów Cecylii Komornickiej zostały współcześnie przypomniane i zreprodukowane (Islandia, 2009, wkładka kolorowa).

⁸ W wyprawie uczestniczyła również jedna kobieta, globtroterka miss Th. (jej pełne nazwisko nie jest znane).

Trudno natomiast ocenić, jaką rolę w popularyzacji Islandii w Polsce odegrała w dwudziestoleciu międzywojennym popularnonaukowa książka Ingeborg Stemann – lektorki języków skandynawskich (Stemmann 1928). Praca ta z całą pewnością powinna być przedmiotem pogłębionych badań.

W lecie 1927 roku na wyspę dotarli bracia Walery Goetel (1889–1972) i Ferdynand Goetel (1890–1960). Pierwszy był geologiem, a drugi znanym pisarzem i podróżnikiem, który pozostawił dla potomnych interesujący reportaż z wyprawy. Zwracał w nim uwagę na zdumiewające „bogactwo typów kobiecych”, ich urodę i niedostępność⁹, choć – paradoksalnie – dostrzegł też, że mieszkanki wyspy są zalotne, ciekawe i szybko zawierają znajomości (Goetel 1928, 181–182).

W odniesieniu do wymienionych relacji można mówić tylko o jednej z kategorii w ramach feministycznej krytyki literackiej kobiecego pisania – o sposobie przedstawiania kobiet w literaturze tworzonej przez mężczyzn. To krótkie syntetyczne ujęcie było jednak niezbędne jako wprowadzenie do zasadniczego tematu niniejszego tekstu. Celem artykułu jest bowiem dokonanie przeglądu istniejących publikacji polskojęzycznych o relacjach z podróży i pobytu kobiet na Islandii od początku XVII w., zinventaryzowanie kobiecej twórczości dotyczącej Islandii w Polsce, a także wstępne uchwycenie istotnych cech kobiecego piarstwa ujawniających się w polskich relacjach podróżopisarskich, które reprezentują często pogranicza różnych gatunków literackich i hybrydalnych, a dotyczą tego dość rzadko opisywanego kraju. Zagadnienia te nie były dotąd podejmowane w piśmiennictwie naukowym i mogą otwierać ciekawe perspektywy badawcze.

W 1977 roku ukazała się, napisana trzy lata wcześniej i skierowana do młodego odbiorcy, książka Haliny Ogrodzińskiej (1922–2013), dziennikarki i autorki powieści podróżniczych dla młodzieży, pt. *Spotkanie z Islandią*¹⁰, której materiał ilustracyjny stanowi kilkadziesiąt reproduk-

⁹ „Dumna nieprzystępność kobiety islandzkiej uchodzi na wyspie za jeden z niezachwianych fundamentów społecznego obyczaju” (Goetel 1928, 181).

¹⁰ Ogrodzińska 1977. Książka ukazała się w ramach popularnej serii *Ze Znaczką*, wydawanej przez Krajową Agencję Wydawniczą. W tej samej serii swoje reportaże po-

cji islandzkich znaczków pocztowych¹¹. Na końcu zamieszczono podstawowe informacje o Islandii. Do listy książek o wyspie, napisanych przez kobiety pod koniec lat 70. i w latach 80. ubiegłego stulecia, należy dodać następujące pozycje: *Islandia*¹² (1977) Krystyny Pożaryskiej (1914–1989), *Republika Islandii* (1978) oraz *Wyspa ognia i lodu* (1986) Anny Marciniakówny¹³.

W ostatnich latach w polskim piśmiennictwie zdecydowanie zwiększa się liczba relacji o Islandii, choć nadal znacząco dominują prace pisane przez mężczyzn. Niektóre, zbliżone do blogów, stanowią czasem bezpretensjonalny wyraz fascynacji wyspą, są pełne ciekawostek i mniej lub bardziej oryginalnych obserwacji¹⁴. Wśród tekstów tych odnajdujemy m.in. publikacje romanistki Magdaleny Anny Węclawiak¹⁵ oraz dziennikarki Agnieszki Rezler¹⁶. Książka Węclawiak realizuje w dużej mierze schemat opisany już wcześniej przez Wojtyńską (2009) (anomalie pogodowe i ekstremalne warunki meteorologiczne, księżycowy krajobraz, Polki¹⁷ i Polacy jako największa mniejszość narodowa na wyspie, charakter Islandróżnicze publikowali m.in. Ryszard Badowski, Olgierd Budrewicz, Lucjan Wolanowski, Janusz Wolniewicz.

¹¹ Jedynym wyjątkiem jest znaczek hiszpański z wizerunkiem statku flagowego Krzysztofa Kolumba.

¹² Opublikowana w serii *Materiały o Islandii* niewielka broszura o geograficzno-geologicznej specyfice wyspy.

¹³ Czasem do listy książek o Islandii autorstwa Marciniakówny dodaje się, choć zupełnie niesłusznie, *Słońce od północy* (1984). Publikacja ta w rzeczywistości dotyczy Japonii.

¹⁴ Katalog wybranych (najpopularniejszych) ciekawostek sporządziła Anna Wojtyńska: „brak nazwisk, książka telefoniczna ułożona według imion, brak kolei, trwająca do tej pory (domniemana) wiara w elfy, odrodzenie religii pogańskiej, członkostwo w NATO bez własnej armii czy niezwykła popularność batoników Prince-Polo” (Wojtyńska 2009, 148, przyp. 5).

¹⁵ Węclawiak 2013. Ta niewielka książka (73 strony małego formatu) powstała po ośmiu latach pobytu autorki na wyspie.

¹⁶ Rezler 2017.

¹⁷ Emigrację Polek na Islandię w latach 60. i 70. XX wieku szczegółowo omawia Rafał Raczyński (2018, 191–194).

czyków, ich flegmatyzm oraz wady, długowieczność, islandzkie podejście do pracy, duże zainteresowanie muzyką i popularność skaldów, rozdarcie emigrantów między Polską a Islandią, mało wyrafinowany gust kulinarny wyspiarzy), uzupełniony o informacje autobiograficzne. Poznajemy m.in. początki islandzkiej pracy autorki w domu opieki, jej zamiłowanie do książek oraz islandzkich bibliotek. Ciekawa, w kontekście kultury czytelniczek Islandczyków, jest następująca obserwacja:

wspomnę o pewnym pomysle, na jaki wpadła jedyna istniejąca tu mleczarnia (...). Na litrowych oraz półtoralitrowych opakowaniach do mleka drukowane są krótkie wierszyki bądź proza, stworzone przez dzieci i młodzież ze szkół podstawowych i średnich. Hasło przewodnie akcji brzmi: „Islandzki jest naszym językiem”, a jeden z proponowanych tematów to „Kim jestem?” (...) Kiedy pracowałam w przedszkolu, ulubionym zajęciem maluchów podczas jedzenia posiłków (...) było słuchanie tych krótkich historyjek, opatrzonych zazwyczaj małą ilustracją. Zawsze podane było imię i nazwisko młodego twórcy, jego wiek oraz nazwa szkoły, do której chodził. Interesująca forma propagowania literatury... (Węclawiak 2013, 14).

Węclawiak dostrzega też „wypełnienie islandzkich domów, ogródków (...) ciepłym promykiem kolorowych świeczek i świeczuszek, lampek i lampeczek, świeateł i świeatełek” (Węclawiak 2013, 35), które szczególnie urzekają w okresie Bożego Narodzenia. Niepozbawione uroku są oryginalne opisy mieszkańców wyspy kupujących prezenty świąteczne już latem, a następnie wymieniających je w sklepach tuż po świętach. Uwagę przykuwają jednak przede wszystkim opisy wysokiego poziomu samoakceptacji Islandek, pozbawionych kompleksów bez względu na nadwagę i wygląd. Bardzo sympatyczny jest też początkowy fragment jej relacji (wynikająca z kobiecego doświadczenia historia o samotnie stojących na chodniku licznych wózkach dziecięcych¹⁸). Autorka dostrzega też zmiany w intensywności zieleni w różnych porach roku, a za

¹⁸ „Spokojnie. To normalny letni dzień, normalne dzieci i normalne matki. To Skandynawia. To bezpieczna wyspa. To Islandia” (Węclawiak 2013, 8).

wspólny mianownik wszystkich pór uznaje ciszę (szczególnie w stolicy¹⁹), która zwiastuje spokój lub zbliżającą się wichurę. Węclawiak tęskni tym samym za dźwiękami znanymi jej z Polski: „Bo Islandia nie rozpieszcza odgłosami natury, przynajmniej nie takimi, do jakich przywykłam i z jakimi zwykłam się nie utożsamiać” (Węclawiak 2013, 57). Ta perspektywa odnosząca się do wrażeń słuchowych niewątpliwie wyróżnia omawiany tekst.

Jak wszyscy autorzy, Magdalena Anna Węclawiak zwraca uwagę, że islandzkie lato przychodzi niespodziewanie i gwałtownie. Bodaj najoryginalniejszy w polskim piśmiennictwie opis lata pojawia się w momencie, gdy przyszła matka z powodu bólów porodowych pod koniec maja znalazła się na oddziale ginekologicznym. Minęło kilka dni i świat całkowicie się zmienił:

W drodze do szpitala świat był zaledwie niedorozwiniętym pączkiem otoczonym bladą zielenią drzew i niepewnymi siebie barwami pierwszych rozkwitających kwiatów. Wystarczyły cztery dni, aby wszystko zmieniło się nie do poznania. Wracalam odurzona nie tylko macierzyństwem, ale i soczystością przyrody, czystością czerwcowego nieba i pięknem różnorodnych klombów mieniących się w mieście jak tęcza. Odczytywałam tę laskawość przyrody jako dobrą wróżbę dla mojego dziecka. Oto witał je bajeczny świat światła, muzyki i kolorów (Węclawiak 2013, 71–72).

Książka Agnieszki Rezler *Lawa, owce i lodowce. Zadziwiająca Islandia* wyróżnia się sporą dozą humoru i dobrze dobranymi mottami, które poprzedzają każdy z minirozdziół (m.in. z relacji Daniella Vetterra i Mirosława Gabrysia, a także z edd i sag islandzkich). Rozdziały są sprawnie napisane i stanowią interesujące migawki z rodzinnej podróży po wyspie, pozbawione schematyzmu przywoływania obiegowych i ogranych anegdot. Bardzo oryginalne są uwagi Rezler na temat archi-

¹⁹ „Oczywiście im dalej i głębiej w islandzką krainę, tym dźwięki stają się intensywniejsze, a zapach ciepłego, delikatnego mchu przyprawiają o lekkie zawrót głowy” (Węclawiak 2013, 57).

tektury (sama jest dziennikarką na co dzień piszącą o wnętrzach)²⁰.

Z blogu Icestory.pl wyrasta kolejna wydana niedawno, tj. w 2017 roku, publikacja książkowa o Islandii pt. *Szepty kamieni. Historie z opuszczonej Islandii*. Jej autorami są dziennikarze Berenika Lenard i Piotr Mikołajczak. Jak piszą we wstępie:

Właśnie na historii chcemy się skupić. Najpierw postanowiliśmy, że w ramach projektu (...) opiszemy na naszym blogu dwadzieścia jeden najciekawszych opuszczonych miejsc (...). Po dwóch tygodniach wiedzieliśmy już, że decyzja o zakończeniu tego przedsięwzięcia na blogu była dobra. Znaleźliśmy miejsca i ludzi, o których napiszemy nie post, ale książkę. *Szepty kamieni*, które z początku miały być opisem podróży śladem opuszczonych budynków obrosły w historie nieoczywiste. Przeprowadziliśmy dziesiątki rozmów z rodowitymi Islandczykami, ludźmi dumnymi z własnego kraju i tradycji, nierzadko jednak przepełnionymi goryczą oraz niechęcią do tego, co przyniosły „nowe czasy”, i krytycznych wobec własnego narodu (Lenard, Mikołajczak 2017, 11).

Powstała nieśpieszna, intrygująca, wciągająca opowieść – gawęda zlepiąca z rozmów o wyspie „pięknej i zaskakującej, ale również trudnej, opuszczonej, zmagającej się z konsekwencjami własnych wyborów. Islandii, której rozpoznawalnym emblematem jest również zrujnowana przetwórnia śledzi, opuszczony dom pisarza, wrak wielkiej ciężarówki na poboczu drogi czy rozbity samolot na pustkowiu” (Lenard, Mikołajczak 2017, 226). Jeszcze ciekawsza praca obojga autorów pt. *Zostanie tylko wiatr. Fiordy zachodniej Islandii* ukazała się w 2019 roku (Lenard, Mikołajczak 2019). Książki Agnieszki Rezler, Bereniki Lenard i Jacka

²⁰ W tym miejscu, zgodnie z przyjętym przeze mnie porządkiem chronologicznym, powinna pojawić się książka autorstwa (?) blogerki Marii Biernat (ze zdjęciami Adama Biernata), zatytułowana *Rekin i baran. Życie w cieniu islandzkich wulkanów* (Biernat 2017); istnieje jednak uzasadnione domniemanie, że jest to plagiat. Ta dość głośna sprawa nie jest jeszcze zakończona prawomocnym wyrokiem. Zob. szerzej <https://utu-lethule.pl/rekin-i-baran-czyli-autorzy-oskarzeni-o-plagiat/> [dostęp: 15.11.2020].

Mikołajczyka wymagają szerszego omówienia, które wykracza jednak poza ograniczone ramy tego artykułu.

W niewielkiej publikacji zatytułowanej *Kroniki islandzkie: suplement* Sonia Rammer stwierdziła: „To dziwne, że w podróż można zabrać kogoś, kogo już nie ma” (Rammer 2017b, 16), a w innym miejscu zauważyła:

Podróżowanie jest bowiem stanem umysłu, rodzajem zaciekawienia, uważnością, otwarciem na nowe lub zobaczeniem na nowo starego. Podróżować można na tysiące sposobów, również penetrując czas przeszły, przyglądając się historii, wnioskując o niej na podstawie widzialnych współcześnie znaków. W tym sensie podróżowanie zmienia się w rodzaj archeologicznej aktywności, która może prowadzić do zaskakujących rezultatów (Rammer 2017b, 20).

Autorka opublikowała dwie starannie wydane książki: obszerniejsze, liczące 156 stron *Kroniki islandzkie* oraz niewielką, obejmującą 56 stron, oprawioną w srebrny papier publikację pt. *Kroniki islandzkie: suplement*, określaną przez Rammer jako rodzaj wyznania podróżnika i artysty zarazem.

W opisie *Kronik islandzkich* (Baer Art Center, Höfdaströnd, Hofsós, Islandia, czerwiec – lipiec 2015) Rammer napisała:

W 1638 roku powstał pierwszy wydany po polsku przewodnik po Islandii napisany przez czeskiego podróżnika Daniela Vettera. Czytając książkę, na którą składa się 15 tematycznych rozdziałów²¹, trudno nie zauważyć, że w czasach Vettera podróż na Islandię była nie tylko niebezpieczna, ale też wiązała się z odkrywaniem nowości. Opisując zwyczaje, jedzenie, przyrodę Vetter skupia się przede wszystkim na różnicach, to, co podobne, nie budzi jego zainteresowania. W tym sensie nie różnił się od współczesnego podróżnika, który przemierza lądy, poszukując nowości, ekscytacji, Innego. Czy jednak gdzieś jeszcze w zglobalizowanym świecie ukrywa się „praw-

²¹ W rzeczywistości ostatni, czternasty rozdział, oznaczony jako XV, stanowi krótkie zakończenie relacji, zatytułowane po prostu *Zamknienie*.

dziwy Inny”? Może Inny jest tylko „figurą retoryczną” i coraz mniej przy- staje do opisu współczesnego świata, w którym wszędzie i nigdzie można poczuć się „jak u siebie” (Rammer 2017b, 33–34).

Kroniki islandzkie od samego początku były zaplanowane jako projekt artystyczny, a wyprawa autorki na Islandię wiązała się z jej pobylem na tzw. rezydencji artystycznej w Baer Art Center w Baer. Artystka była zainspirowana XVII-wieczną podróżą na Islandię Daniela Vettera i jego relacją:

Oczywiście czyniąc założenia jeszcze przed wyruszeniem w podróż, można doznać rozczarowania i nie odnaleźć tropów, o których myślało się podczas planowania projektu. Dlatego najistotniejsze jest, jak w każdej podróży, bycie uważnym i otwartym na nowe bodźce, one bowiem mogą podsunąć zaskakujące rozwiązania. I tak było chyba w przypadku obu cytowanych podróży. W obu miejscach znalazłam bowiem znacznie więcej, niż się spodziewałam, i co zadziwiająco dla mnie samej, zobaczyłam trop, którym nadal chcę podążać. Jeśli w sztuce bycie szczerym jest jakkolwiek wartością, to „przygoda”, którą rozpoczęłam na Lanzarote i która trwa do dzisiaj, właśnie taka jest. Przygotowując dokumentację, zauważyłam, że najbardziej cenię prace oparte na własnych doświadczeniach. Prawdopodobnie mogę odnaleźć w nich fragmenty własnej przeszłości, dlatego są dla mnie ważne, a może powód ich wartościowości jest zupełnie inny? Sytuacje przeżyte naprawdę dają podstawę ich głębszej analizy, ale też wspomagają poznanie siebie. Kiedy piszę o doświadczeniach, coraz częściej myślę o stanach angażujących nie tylko psyche, ale również ciało (Rammer 2018, 17–18).

Prace artystyczne Rammer powstałe w ramach zapoczątkowanego w 2015 roku cyklu *Kroniki islandzkie* są wynikiem przemieszczania się i doświadczania ciała w ruchu, a nie tylko prostego odbioru oglądanych widoków. Jak pisze autorka:

Doświadczam siebie poprzez fizyczne bycie w drodze. W odniesieniu do historii oraz refleksji pojawiających się podczas wędrówek adekwatną formą przekazu okazała się książka autorska. Wprawdzie planowałam jej po-

wstanie jeszcze przed wyruszeniem na Islandię, jednak wstępne założenia projektu są tylko jego elastycznymi ramami i w razie konieczności mogą ulegać modyfikacji. Książeczka *Kroniki islandzkie* jest dla mnie bardzo ważna nie tylko dlatego, że jest pierwszą wydaną w mojej „karierze” artystycznej. Myślę, że wyznacza ona kierunek, w którym chcę w przyszłości podążać, poza tym jej druga, oprawiona w srebrny papier część jest rodzajem wyznania podróżnika i artysty zarazem (Rammer 2018, 18).

Wydanie *Kronik islandzkich* Rammer uważa więc za najważniejszy element swojego projektu, swoistą kompilację jej doświadczeń i obserwacji islandzkich, a jednocześnie kierunek poszukiwań, którym chce podążać w przyszłości. Książka ta nie jest dziennikiem, mimo że zachowuje porządek chronologiczny. Daleka jest również od zwartego tekstu literackiego; ma formę nieciągłą, określoną przez autorkę jako słowną impresję, której forma ma oddawać fragmentaryczną strukturę pamięci:

wspomnienia zazwyczaj nie są całościowe, a raczej fragmentaryczne. Ujawniają się w najmniej oczekiwanych momentach, czasem poza wolą wspominającego, zaskakują, dziwią. Książka jest jednoczesnym końcem i początkiem przeżytego czasu (...). Koniec jest jednocześnie początkiem, stare – zaczynem nowego, życie – podróżą w nieznanne. Refleksja powszechna, by nie rzec banalna... (Rammer 2017a, 35).

Rammer zastanawia się, w jaki sposób opisać podróż:

Czas po podróży jest natomiast próbą jej zrozumienia, kiedy największą pracę wykonuje pamięć, która pozwala ożywać obrazom i nadawać im znaczenie (...). W trakcie podróży, podobnie jak w każdym innym momencie życia, struktury poznawcze dokonują nieustającej selekcji, gdyż napływ bodźców otaczających człowieka jest zbyt intensywny (...). Czy podróżując, lepiej obserwować, doświadczać i nie zapisywać niczego, ponieważ tylko to, co przetrwa w pamięci, godne jest umieszczenia na kartkach książki? A może przeciwnie, może to, co niezapamiętane, jest tym, czym należałoby się zająć? (Rammer 2017b, 21).

Książka napisana jest (z pozoru) dość prostym, miejscami sprawozdawczym, językiem. Ważne źródło inspiracji dla artystki stanowiły podróże Vettera i jego relacja z wyprawy na wyspę oraz fragmenty kronik odnalezione przez Rammer w Centrum Emigracji w islandzkim Hof-sos²², uzupełnione o własne doświadczenia.

Całość dopełniają rysunki oraz fotografie otworkowe, w zdecydowanej większości utrzymane w czerni. Prostota i pewna surowość kompozycji omawianego dzieła mają symbolizować charakter islandzkiej natury i są wynikiem kontemplacji wyspiarskiego pejzażu:

Kontemplacja i zapamiętanie obrazu wiążą się zawsze z określonym czasem. Pobyt na Islandii w 2015 roku tonął w srebrze i szarościach. Pomimo zmienności pogody, mgły, słońca, deszczu, śniegu, wiatru, w mojej pamięci został widok płaskiej tafli oceanu, po którym ślizga się rozproszone światło. Fenomenem czerwcowo-lipcowego pejzażu na wysuniętej daleko na północ wyspie jest brak nocy i wszechobecny blask (...). Powierzchnie pokryte rysunkiem i drukiem tym razem nie są „w opozycji”, tak jak to miało miejsce w projekcie *Wyspa*, bardziej współpracują i dopełniają się (Rammer 2018, 46).

Autorka skoncentrowała się na tych kwestiach, które zainteresowały i zaintrygowały XVII-wiecznego podróżnika, m.in. na ukształtowaniu terenu, faunie czy florze Islandii, a także na mieszkańcach wyspy – ich sposobie odżywiania i przemieszczania się, życiu codziennym, a przede wszystkim na tolerancyjnym stosunku do obcych. Co więcej, istotne w omawianej pracy jest również odejście od diachronii relacji Vettera i zwrot w stronę współczesności oraz zagadnień związanych z emigracją, rybołówstwem czy rozwojem sieci energetycznej na wyspie.

Rammer odwiedziła miejsca, które czterysta lat wcześniej eksplorał i opisał w swojej relacji Daniel Vetter: górę Helgafell na półwyspie

²² Centrum upamiętnia Islandczyków, którzy w latach 1870–1913 wyemigrowali ze względów zarobkowych do Ameryki Północnej. Szacuje się, że było to około 25% mieszkańców wyspy.

Snæfellsnes²³, dolinę Þingvellir, gdzie zbierał się islandzki parlament Althing czy Park Narodowy Snæfellsjökull. Autorce nie chodziło jednak wyłącznie o proste porównanie Islandii z początku XVII wieku z tą współczesną, choć w książce też ma to miejsce, na przykład, gdy pisarka porównuje dolinę Þingvellir, w której od 930 roku obradował islandzki parlament, a którą Vetter przedstawił jako trudno dostępną; dziś można tam bez problemu dotrzeć ze stolicy samochodem. Jak pisze Rammer:

Podążając Vetterowskim szlakiem różnic i podobieństw, sprawdzałam postawioną wcześniej hipotezę dotyczącą zmienności form życia ludzkiego i zmienności środowiska naturalnego. Materiały skolekcjonowane podczas pobytu w Baer Art Center i podróży wokół wyspy stanowiły punkt wyjścia dla opracowywanych przeze mnie *Kronik islandzkich* (Rammer 2017b, 34).

Sonia Rammer stworzyła wieloelementową opowieść, skupiając się zwłaszcza na ukazaniu niesymetrycznej relacji zachodzącej między człowiekiem a naturą, wobec której istota ludzka jest bezsilna. Mimo bowiem niezwykle zaawansowanych technologii XXI wieku, przebywając na Islandii, można zrozumieć, że nie da się oszukać rytmu nocy i dnia polarnego, a także zneutralizować potęgi aktywności wulkanicznej (erupcja islandzkiego wulkanu jest w stanie sparaliżować ruch lotniczy w Ameryce Północnej i dużej części Europy).

* * *

Poetyka kobiecego pisania o Islandii²⁴ wymaga dalszych pogłębionych badań z wykorzystaniem kategorii kobiecego pisania (*écriture féminine*). War-

²³ Podążając w kierunku półwyspu, Rammer odwiedza inne miejsce związane z Vetterem: „Odnajduję port w Stykkishólmur, tu prawdopodobnie przycumował okręt Daniela Vettera” (Rammer 2017a, 112).

²⁴ Nurt ten jest obecny w piśmiennictwie polskim zaledwie od prawie 45 lat. Narracje kobiece stanowią zdecydowaną mniejszość, choć w XXI wieku ich liczba wzrasta (zob. Rott 2018, *passim*).

te analizy są chociażby: powieść²⁵ Janiny Ryszardy Szymkiewicz *Islandia jak z bajki*, sonety Krystyny Koneckiej czy najnowsza powieść Agnieszki Kumor *Sprawa Sigrid*²⁶ (trwają starania o opublikowanie książki w języku islandzkim)²⁷. Otworzy to niewątpliwie nowe perspektywy badawcze penetrujące inne obszary artystyczne: fotografię²⁸, muzykę (Hania Rani i jej płyta *Esja*) czy plastykę (Magdalena Armada Kołakowska i Sonia Rammer).

Literatura

Biernat M. i A., 2017, *Rekin i baran. Życie w cieniu islandzkich wulkanów*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Bukowiecki Ł., Czermarmazowicz M., Pessel W.K., red., 2011, *Islandia. Etos amatora*, Warszawa: Studencki Klub Islandzki, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski.

Chymkowski R., 2009, *Polskie podróże na Islandię – od Edmunda Chojeckiego do Ferdynanda Goetla*, w: *Islandia. Wprowadzenie do wiedzy o społeczeństwie i kulturze*, Chymkowski R., Pessel W.K., red., Warszawa: Wydawnictwo Trio, s. 121–145.

Chymkowski R., Pessel W.K., red., 2009, *Islandia. Wprowadzenie do wiedzy o społeczeństwie i kulturze*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.

Goetel F., 1928, *Wyspa na chmurnej północy*, Kraków: Gebethner i Wolff.

Jaworska A., 2018, *Pejzaże nadmiaru*, w: *Dokument i kreacja artystyczna jako dopełniające się formy obrazowania rzeczywistości*, Jacyków W., Tomczak K., red., Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 31–60.

²⁵ Waham się, używając tego określenia, bo z punktu widzenia genologii jest to forma hybrydowa. Jest to zarazem pierwsza książka w języku polskim wydana na Islandii w 2012 r. w wydawnictwie ARISA w Akureyri.

²⁶ Fragmenty autorka drukowała w „Twórczości” (w nrze 12 z 2016 r. oraz nrze 1 z 2020 r.).

²⁷ Warto także zanalizować dzieła nagrodzone i wyróżnione w konkursie na miniaturę literacką o tematyce islandzkiej, który w 2010 r. zorganizował Studencki Klub Islandzki Uniwersytetu Warszawskiego. Utwory te opublikowano w książce *Islandia. Etos amatora* (Bukowiecki Ł., Czermarmazowicz M., Pessel W.K., red., 2011).

²⁸ Zob. np. Jaworska 2018, 31–60.

- Lenard B., Mikołajczak P., 2017, *Szepty kamieni. Historie z opuszczonej Islandii*, Kraków: Wydawnictwo Otwarte.
- Lenard B., Mikołajczak P., 2019, *Zostanie tylko wiatr. Fiordy zachodniej Islandii*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Nalepiński T., 1914, *Na Ultima Thule. Szkic z podróży na Islandyję*, „Bluszcz”, nr 15, s. 154–155.
- Ogrodzińska H., 1977, *Spotkanie z Islandią*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Raczyński R., 2018, *Zarys dziejów kontaktów polsko-islandzkich*, Gdańsk: Stowarzyszenie Naukowe Instytut Badań nad Polityką Europejską.
- Rammer S., 2017a, *Kroniki islandzkie*, Leszno – Poznań: Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych w Lesznie, Wydział Edukacji Artystycznej, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.
- Rammer S., 2017b, *Kroniki islandzkie: suplement*, Leszno – Poznań: Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych w Lesznie, Wydział Edukacji Artystycznej, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.
- Rammer S., 2018, *Autoreferat w postępowaniu habilitacyjnym* (maszynopis powielony).
- Rezler A., 2017, *Lawa, owce i lodowce. Zdziwiająca Islandia*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Rott D., 2018, *Oswajanie przestrzeni Islandii w piśmiennictwie polskim. Rekonesans*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 2, s. 49–58.
- Stemann I., 1928, *Islandia. Kraj i naród*, Warszawa: Księgarnia Polska.
- Vetter D., 1997, *Islandia albo Krótkie opisanie wyspy Islandyji*, Rott D., oprac. i wstęp, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.
- Węclawiak M.A., 2013, *Moja Islandia*, Gdynia: Novae Res.
- Wojtyńska A., 2009, *Islandia. Wprowadzenie do wiedzy o społeczeństwie i kulturze*, w: Chymkowski R., Pessel W.K., red., Warszawa: Wydawnictwo Trio, s. 147–170.

DARIUSZ ROTT – prof. dr hab., Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska.

Rott is a literary scholar specialising in the history of Old Polish literature. His research interests include also contemporary Polish travel books. Rott has served as a visiting professor at Collegium Civitas in Warsaw, Palacký University Olomouc (the Czech Republic), Sofia University “St. Kliment Ohridski” (Bulgaria), Uni-

versity of Trnava (Slovakia), and Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University (Ukraine). His research has revolved around Iceland for years, and in his spare time he acts as a travel guide organising trips there.

Historyk literatury dawnej Polski. Jego zainteresowania naukowe obejmują również współczesny polski reportaż podróżniczy. Był profesorem wizytującym w Collegium Civitas w Warszawie, na Uniwersytecie Palackiego w Ołomuńcu (Czechy), Uniwersytecie Sofijskim im. św. Klemensa z Ochrydy (Bułgaria), Uniwersytecie św. św. Cyryla i Metodego w Trnawie (Słowacja), Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. Pawła Tyuczyny w Humaniu (Ukraina). Od lat naukowo zajmuje się Islandią, a w wolnych chwilach prowadzi wyprawy turystyczne na wyspę.

E-mail: dariusz.rott@us.edu.pl



Katarzyna Frukacz

<https://orcid.org/0000-0002-2910-4554>

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice, Polska

Globtroterka w wersji *slow*. Vlog podróżniczy „Globstory” między pragmatyką nowych mediów a poetyką reportażu

Slow Globetrotting. The Globstory Travel Vlog between
the Pragmatics of New Media and the Poetics of Reporting

Abstract: The article aims to show the specificity of travelling in the digital age and the reconfigurations taking place in women's travel. Because it represents both aspects, the Globstory travel channel, created on YouTube at the initiative of vlogger Kaja Kraska, was chosen as the subject of consideration. The methodology of the study is to analyse the content of this vlog and its paratexts: its social media accounts and related press materials. The article also contains numerous references to the sociology of travel and media studies.

The article, preceded by an introduction and an overview of travel vlogs in Poland, covers three issues. The first is the characterisation of the image of the creator of Globstory, who, pursuing the ideas of backpacking and free travel, establishes the authenticity of her accounts and distances herself from mass tourism. Next, the vlogger's interaction with her subscribers, taking place at the level of the vlog's content and external communication in online social networks, is discussed. The idea of the culture of participation, prevalent in the era of new media, is treated as the context for this part of the study. The last of the issues addressed are the references to the poetics of reporting visible in Kraska's vlog, which result from a problem-based and transmedial approach to the material she produces.

The article ends by considering the replacement of the mainstream image of a media celebrity traveller with that of an independent globetrotter followed on the Internet. The Globstory channel is also seen as a project complementary to the transformations of contemporary reporting, influenced by its convergence with new media.

Key words: Globstory, travel vlog, new media, reporting

Abstrakt: Artykuł ma na celu ukazanie specyfiki podróżnictwa w erze cyfrowej oraz dokonujących się rekonfiguracji w jego kobiecym nurcie. Z uwagi na reprezentatywne odzwierciedlenie obu procesów, na przedmiot rozważań został wybrany kanał podróżniczy „Globstory”, który powstał w serwisie YouTube z inicjatywy vlogerki Kai Kraskiej. Jako metodologię badania przyjęto analizę zawartości tego vloga i jego paratekstów: poświęconych mu kont na portalach społecznościowych oraz powiązanych z nim materiałów prasowych. Artykuł zawiera też liczne odniesienia do socjologii podróży i nauki o mediach.

Tak dookreślone studium, poprzedzone wprowadzeniem i przeglądem vlogów podróżniczych w Polsce, obejmuje trzy zagadnienia. Pierwszym jest charakterystyka wizerunku twórczyni „Globstory”, która realizując idee backpackingu i podróżowania wolnego, wzmacnia autentyczność swych relacji i dystansuje się wobec turystyki masowej. Następnie zostaje omówiona interakcja vlogerki z subskrybentami, zachodząca na poziomie zawartości vloga oraz zewnętrznej komunikacji w internetowych serwisach społecznościowych. Jako kontekst badania przyjęto w tej części rozpowszechnioną w dobie nowych mediów ideę tzw. kultury uczestnictwa. Ostatnim z poruszonych zagadnień są widoczne na vlogu Kraskiej nawiązania do poetyki reportażu, które wynikają z problemowego i transmedialnego ujmowania publikowanego materiału. Artykuł finalizują rozważania o zastąpieniu mainstreamowej figury rozpoznawalnej medialnie podróżniczki przez postać niezależnej globtroterki obserwowanej w internecie. Kanał „Globstory” zostaje też uznany za inicjatywę komplementarną wobec przemian współczesnego reportażu, dokonujących się pod wpływem jego konwergencji z nowymi mediami.

Słowa kluczowe: „Globstory”, vlog podróżniczy, nowe media, reportaż

Antropologia podróży w perspektywie nowych mediów – prolegomena

Zdaniem amerykańskiego socjologa Deana MacCannella istotą społeczeństw przednowoczesnych było rozgraniczenie i normatywne postrzeganie kategorii prawdy i nieprawdy. W dobie nowoczesności podział ten upłynnił się jednak za sprawą „wyreżyserowanego autentyzmu”, napędzanego przez rynek komunikacji masowej w odpowiedzi na rosnącą fascynację „prawdziwym życiem” innych kultur (por. MacCannell 1999, 91–92). Goffmanowską perspektywę dramaturgiczną – zgodnie z którą codzienne interakcje ludzi oscylują między pozorowaną, wystawioną na widok publiczny „sceną” a skrywającymi faktyczne stosunki społeczne „kulisami” (por. Goffman 1956) – MacCannell odniósł do przemysłu turystycznego. Za jego główne narzędzie uznał „dekoracje” pozornie oddające prawdę o zwiedzonym miejscu, a w rzeczywistości „ustawiane na potrzeby turystycznej wizytacji” (MacCannell 1999, 101).

W świetle rozpoznań MacCannella zorganizowane wycieczki z przewodnikiem w rękę, „nieautentyczne” z uwagi na swoją dekoracyjną fasadę, należałoby przeciwstawić podróżom w domyśle „autentycznym”, tj. wnikającym w „kulisy” danej kultury. Przyjęcie podobnego założenia pozwala uwypuklić stereotypową różnicę między turystą a podróżnikiem, a więc między jednostką pasywnie poddającą się aranżowanym

rozrywkom a tą, która aktywnie poszukuje nowych doświadczeń¹. Choć jest to bez wątpienia rozróżnienie upraszczające, poddane zresztą krytyce na gruncie późniejszych badań², wydaje się istotne w kontekście sposobu myślenia o dzisiejszych narracjach podróżniczych. W coraz większym stopniu przenikają one bowiem z literatury w cyberprzestrzeń, w której autentyczność opowieści – będący efektem odrzucenia typowo turystycznych strategii podróżowania – urasta do rangi kluczowego kryterium legitymizacji podróżnika w kręgu odbiorców.

Nie sposób zaprzeczyć, że internet zwiększa szansę budowania własnej wiarygodności poprzez wybór niezależnej ścieżki rozwoju. Sprzyja bowiem inicjatywom wykraczającym poza oficjalny system mediów, co pozwala odkrywać i wzmacniać indywidualne cechy, zdolności i pasje, które w przeciwnym razie pozostałyby niezauważone (por. Majorek 2015, 11–12). W przypadku narracji podróżniczych dobrym tego przykładem są internetowe vlogi (wideoblogi) poświęcone podróżom. Ich rosnąca popularność w Polsce skłania do namysłu nad ewolucją społeczno-kulturowego statusu podróżnika, dokonującą się pośrednio pod wpływem tendencji przywołanych w niniejszym wprowadzeniu.

Vlogi podróżnicze w Polsce

Pod względem technicznym vlogi są zbiorami filmów lub transmitowanych w czasie rzeczywistym nagrań wideo, udostępnianych w popularnych serwisach społecznościowych – przede wszystkim na platformie

¹ Parafrazuję tu komplementarne wobec koncepcji MacCannella ustalenia Daniela J. Boorstina, który na dowód upadku sztuki podróżnictwa w dobie turystyki masowej stwierdził, że zagraniczne podróże przestały być czynnością postrzeganą w kategorii doświadczenia i przedsięwzięcia, a stały się towarem (Boorstin 1961, 85).

² Przykładowo Tim Edensor uznał podział na turystykę indywidualną i masową za generalizujący i umowny, traktując oba te typy jako równorzędne odmiany spektakli odgrywanych według określonych scenariuszy kulturowych (zob. Edensor 2000).

YouTube. W wymiarze merytoryczno-formalnym można je uznać za audiowizualny odpowiednik blogów, które z uwagi na tematyczną różnorodność, regularną aktualizację, odwrócony porządek chronologiczny, a przede wszystkim osobistą perspektywę nadawczą określa się jako elektroniczne dzienniki/pamiętniki (por. Maryl 2013, 90–91) lub wręcz sieciowy autoportret (por. Majorek 2015, 112). Szczególnie ostatnia cecha znajduje zastosowanie w przypadku vlogów, często analizowanych pod kątem treści odnoszących się „bezpośrednio do nadawcy poprzez jego zainteresowania, przemyślenia czy zakres poruszanych tematów” (Pietrzyk 2017, 303–304).

O ile poetyka blogów podróżniczych jest zagadnieniem dobrze już rozpoznany na gruncie polskojęzycznych badań naukowych (zob. np. Szczepkowska 2011; Morozova 2016), o tyle vlogi o analogicznym charakterze jak dotąd nie doczekały się w Polsce większych omówień³. Do uzupełnienia tej luki skłaniają coraz liczniejsze w serwisie YouTube kanały o podróżach, zwykle poprzedzone lub dopełnione aktywnością blogową oraz kontami na innych platformach społecznościowych. Kreowane na takiej zasadzie transmedialne opowieści podróżnicze można umownie podzielić na dwa nurty. W pierwszym mieszczą się vlogi utrzymane w nieco awanturniczej, niekiedy wręcz „gonzoidalnej”⁴ konwencji narracyjnej, ukazujące przygody podróżników świadomie odbywających swe wędrówki w sposób niestandardowy, niebezpieczny bądź ekstremalny. Tendencję tę ilustrują np. kanały „Przez Świat na Fajzie”

³ Polskich prac na temat vlogów podróżniczych powstało dotychczas niewiele (por. np. Antoniewicz 2017). Przywołuje się je zwykle na marginesie rozważań o blogach, prowadząc do ich alternatywnego wariantu.

⁴ Termin *gonzo* określa reporterską technikę narracyjną spopularyzowaną w drugiej połowie XX wieku przez amerykańskiego dziennikarza Huntera S. Thompsona. Charakteryzuje się ona m.in. skrajnym subiektywizmem oraz kreacją autorskiego narratora jako jednostki szalonej i ekstrawaganckiej, niestroniącej od używek i uczestniczącej w wydarzeniach skandalizujących (zob. np. Mosser 2012). W przypadku vlogów podróżniczych w zbliżonej konwencji utrzymany jest zwłaszcza kanał Dawida Fazowskiego.

Dawida Fazowskiego, „Autostopem na Koniec Świata” Michała Patera czy „BezPlanu” Bartka Czukiewskiego⁵. Drugą grupę stanowią vlogi o bardziej lifestyle’owym charakterze i wyraźnie poznawczych aspiracjach, afirmujące podróż jako określony styl życia i jednocześnie źródło wiedzy o odmiennych kulturach. Do tego typu narracji, zwykle utrzymywanych w swobodnym, obyczajowo-rozrywkowym tonie, należą m.in. kanały „Gdzie Bądź” Piotra i Zosi Jurkowskich, „Busem przez Świat” Karola i Oli Lewandowskich czy „Globstory” Kai Kraskiej i Mateusza Mękarskiego⁶.

Ostatni z wymienionych vlogów, od 2019 roku tworzony przez dwoje podróżników, był z początku autorskim projektem skupionym wokół postaci kobiety samotnie wędrującej po dalekich częściach globu. Pomysłodawczynią „Globstory” jest Kaja Kraska – z wykształcenia dziennikarka, a obecnie niezależna vlogerka podróżnicza, okazjonalnie podejmująca współpracę z mediami tradycyjnymi. Jej kanał powstał w 2014 roku, w czasie, gdy mieszkała w Stambule. To tam zaczęła nagrywać swoje pierwsze materiały filmowe, popularyzujące kulturę turecką i przełamujące związane z nią stereotypy, a także ukazujące realia życia cudzoziemców w Turcji⁷. Krótkie, zwykle kilku- lub kilkunastominutowe nagrania, uzupełnione amatorskim blogiem⁸, złożyły się na youtube’owy cykl zatytułowany „Halo Turcja”, który wraz z kolejnymi wyprawami Kraskiej przekształcił się w istniejący vlog podróżniczy.

Obecnie „Globstory” plasuje się w czołówce najbardziej inspirujących polskich kanałów youtube’owych, odwiedzanych w poszukiwaniu

⁵ Zob. <https://www.youtube.com/channel/UC8uYStXS2ElBFLZVfuYzIlg> [dostęp: 28.03.2021]; https://www.youtube.com/channel/UCcnATEeoZj__3e7JvdNWIPa [dostęp: 28.03.2021]; <https://www.youtube.com/channel/UCNu7GSRF7Y10IOWHQHpAx1g> [dostęp: 28.03.2021].

⁶ Zob. <https://www.youtube.com/channel/UCgU8V4vSeu6zLO4ukOK3gmQ> [dostęp: 28.03.2021]; <https://www.youtube.com/user/BusemPrzezSwiat> [dostęp: 28.03.2021]; <https://www.youtube.com/channel/UC4ADK57DRGhb6aVOF0Y7GLg> [dostęp: 28.03.2021].

⁷ Zob. np. <https://www.youtube.com/watch?v=S7lmefV5zHQ> [dostęp: 28.03.2021].

⁸ Zob. <http://haloturcja.blogspot.com/> [dostęp: 28.03.2021].

pomysłu na podróż⁹. Wybór tego konkretnego vloga na przedmiot rozważań podyktowany jest jednak nie tylko jego popularnością i reprezentatywnym odzwierciedleniem specyfiki podróżnictwa w erze cyfrowej. Istotną rolę odgrywa tu też próba przybliżenia sylwetki Kai Kraskiej w kontekście kształtowania się w mediach społecznościowych nowego modelu interakcji między płciami. Postać vlogerki zdaje się potwierdzać obserwację Marty Majorek, że serwis YouTube stał się dla kobiet „platformą ekspresji i kreatywności na równi z mężczyznami” (Majorek 2015, 9).

Na tak umotywowaną analizę zawartości vloga „Globstory” i jego medialnych paratekstów składają się trzy zagadnienia. Pierwszym jest charakterystyka wizerunku Kraskiej, bazującego na wspomnianym już postulacie autentyzmu przeciwstawionego turystyce masowej, a także na celowym zbilansowaniu praktyk amatorskich i profesjonalnych w procesie nadawczym. Łączy się to z drugą kwestią, tj. programowaną interakcją z widzami – potęgującą rzeczony autentyzm, choć niepozbawioną aspektów komercyjnych. Jako trzecie, finalizujące zagadnienie zostanie podjęty problem potencjalnego związku między vlogowaniem a poetyką reportażu, którego założenia w wielu punktach pokrywają się z misją youtuberów pokroju Kraskiej i Mękarńskiego.

„Globstory” w ujęciu wizerunkowym

Na wstępie rozważań o wizerunkowym wymiarze „Globstory” należy zaznaczyć, że Kaja Kraska – jako globtroterka świadomie zbaczająca z utartych turystycznych szlaków – poprzez swoją działalność uosabia ideę tzw. backpackingu. Termin ten odnosi się do turystyki indywidualnej, niemasowej, zakładającej rezygnację z udogodnień na rzecz wyjazdów niskobudżetowych, z tytułowym plecakiem na plecach. Właśnie

⁹ Zob. https://badaniepodroznikow.pl/wp-content/uploads/2020/07/OBP_2020_raport_web.pdf, s. 32 [dostęp: 28.03.2021].

tę strategię podróżowania przypisuje się współczesnym blogerom/vlogerom, którzy dążą do wnikięcia w przywołaną przez MacCannella strefę „kulis”, czerpiąc z technologicznego potencjału nowych mediów. Jak zauważa Anna Maj: „*Backpackerzy* stanowią grupę podróżników najlepiej wykorzystujących Internet. Staje się on dla nich podstawowym źródłem informacji, środkiem komunikacyjnym oraz głównym medium opisu podróży” (Maj 2010, 129).

Twórczyni „Globstory” realizuje koncepcję backpackingu nie tylko z uwagi na użytkowanie platform cyfrowych, ale też ze względu na formułowaną w niektórych materiałach – choć nienachalną – krytykę turystyki komercyjnej. Typowy dla przyjezdnych mechanizm egzotyzacji tubylców nazywa „ludzkim zoo”¹⁰. Neguje również przyjęty wśród białych turystów zwyczaj dokarmiania dzieci cukierkami w krajach Trzeciego Świata¹¹. Dystansując się wobec tego typu postaw, Kraska określa swą filozofię odbywania wędrówek jako „podróżowanie niskobudżetowe, blisko ludzi”¹². Na potwierdzenie często wspomina na vlogu o korzystaniu z wyszukiwarek tanich lotów, unikaniu ściśle turystycznych destynacji, a także nocowaniu w hostelach i innych miejscach alternatywnych wobec hoteli¹³. Uzyskany w ten sposób żywy kontakt z tubylcami współgra z eksponowaną przez Kraską i Mękarskiego potrzebą maksymalnego zintegrowania się z lokalnym otoczeniem. Na stronie „Globstory” w serwisie Patronite, który pośredniczy w społecznościowym finansowaniu rozmaitych inicjatyw twórczych, autorzy vloga ową misję integracyjną uzasadniają następująco:

nie szalejemy, nie mieszkamy w przepychu i nie stołujemy się w lokalach z gwiazdką Michelin – zamiast tego wypatrujemy miejsc, które wypełnia-

¹⁰ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=QnyL6wbUhco> [dostęp: 28.03.2021].

¹¹ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=iebOgSBw8Ec> [dostęp: 28.03.2021].

¹² Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=nrrnu8aN2Nc> [dostęp: 28.03.2021].

¹³ W niektórych nagraniach wzmiankowany jest pobyt autorki w hotelach, jednak są to zwykle materiały sponsorowane. Zob. np. <https://www.youtube.com/watch?v=Oyxj-lo0dp5U> [dostęp: 28.03.2021].

ne są przez przyglądających się nam zza gazet, dymu papierosów i rozmawiających o codziennych sprawach autochtonów; gramy niemal codziennie w ruletkę zwaną „street food” i zazwyczaj wygrywamy – a wszystko po to, żeby jeszcze lepiej zrozumieć to, co dzieje się w odwiedzanym kraju¹⁴.

W przytoczonej deklaracji pobrzmiewa etos podróżniczy „cesarza” polskiego reportażu, Ryszarda Kapuścińskiego, który podobną wagę przywiązywał do kwestii bezpośredniego wniknięcia w eksplorowaną przestrzeń kulturową. Jak pisał:

Reporter musi w sposób naturalny wtapiać się w otoczenie. Im mniej będzie się od niego odróżniać, tym większa szansa, że ludzie będą traktować go jako kogoś swojego, kto należy do ich środowiska, a to jest najważniejszym warunkiem dotarcia do prawdy – ich prawdy (Kapuściński 2007, 92).

Postulat dotarcia do „prawdy” autorzy vloga realizują również poprzez powiązany z backpackingiem styl podróżowania wolnego (*slow travel*), tj. długotrwałego i uważnego, nastawionego na dogłębne poznanie danego miejsca (zob. np. Dickinson, Lumsdon 2010). W początkach istnienia „Globstory” Kraska relacjonowała swe podróże za pomocą krótkich filmików, zwykle składających się na playlisty liczące po kilka odcinków. Taką formę mają opowieści z Kijowa, Iranu czy Sri Lanki (wyjątkiem jest nieco bardziej rozbudowany cykl z Hiszpanii, gdzie vlogerka mieszkała przez rok). Wraz ze stopniową popularyzacją i komercjalizacją kanału miejsce krótkich wyjazdów – odbywanych w przerwach między wykonywaniem przez podróżniczkę etatowej, niezwiązanej z vlogiem pracy – zajęły dłuższe wyprawy, aspirujące do wspomnianego już poznania pogłębionego. Potwierdzają to zwłaszcza serie z Ekwadoru i Tanzanii, powstałe po dołączeniu Mękarskiego do „Globstory”.

Przemianę vloga widać nie tylko w odniesieniu do obranego przez autorów stylu podróżowania, ale też konwencji narracyjnej i technicznego poziomu publikowanych treści. Nagrania z prekursorskiego kanału

¹⁴ <https://patronite.pl/globstory/description> [dostęp: 28.03.2021].

„Halo Turcja” miały charakter amatorski i statyczny – przedstawiały vlogerkę przemawiającą do widzów na tle jej własnego mieszkania, dzielącą się szczegółami ze swego życia prywatnego. Najnowsze produkcje „Globstory” to już raczej krótkometrażowe filmy kręcone za pomocą profesjonalnego sprzętu, z dodanym głosem lektorskim Kraskiej i podkładem muzycznym. Zawierają zmontowane sceny z udziałem podróżników i wywiady z bohaterami, animowane mapy oraz panoramiczne ujęcia pejzaży nagrane za pomocą drona, często z zastosowaniem efektów specjalnych, np. trybu *fast* i *slow motion*. Wysoka jakość tych przekazów nie dziwi, biorąc pod uwagę zaistniałą w XXI wieku nową kategorię użytkowników internetu, określaną mianem „Pro-Am”, czyli „amatorów, którzy pracują zgodnie ze standardami profesjonalnymi” (Leadbeater, Miller 2004, 12).

Choć twórcy „Globstory” wyraźnie aspirują do bycia profesjonalistami, w zamieszczanych na kanale filmach pojawiają się także elementy niearanżowane, quasi-amatorskie, wzmagające wrażenie autentyczności. Do tego typu zabiegów należą sceny kręcone „z ręki” – improwizowane i bez filtrów, przedstawiające vlogerów w sytuacjach codziennych, np. w czasie spaceru ulicą czy wizyty na lokalnym targowisku. Autorzy celowo nie usuwają też przejęzyczeń i wypowiedzi zakłóconych hałasem lub przez przypadkowych przechodniów, którzy nieoczekiwanie wtargnęli w kadr. Co więcej, Kraska często prezentuje się na vlogu w sposób pozornie „nie-medialny”, tj. przełamujący wyidealizowany wizerunek zwyczajowo przypisywany osobom publicznym. Dzieli się z widzami trudami podróży, mówi o towarzyszących jej dolegliwościach zdrowotnych, zmęczeniu i uciążliwych warunkach klimatycznych panujących w danym kraju. Dobrze ilustruje to seria poświęcona Azji Południowo-Wschodniej¹⁵.

Z analizy zawartości kanału „Globstory” wyłania się zatem postać odbiegająca od stereotypu tzw. trawelebryty, czyli podróżnika powszechnie znanego z mediów głównego nurtu i w efekcie funkcjonującego w wyobraźni odbiorczej jako „ucieleśnienie wszystkich marzeń o podróżach, przygodach i egzotycznych krainach” (Koturbasz 2009, 121).

¹⁵ Zob. np. <https://www.youtube.com/watch?v=ty80C1Yzv5A> [dostęp: 28.03.2021].

Ów model podróźnictwa propagowany w środkach masowego przekazu bywa w Polsce kojarzony z osobami publicznymi pokroju Wojciecha Cejrowskiego i Beaty Pawlikowskiej, ale też z niektórymi popularnymi vlogerami, jak Fazowski czy małżeństwo Lewandowskich z „Busem przez Świat” (por. Sarzyńska 2019, 39). W przypadku Kraskiej trafniejszym punktem odniesienia wydaje się medialna kreacja Martyny Wojciechowskiej, lokowanej co prawda w kręgu trawelebryckim, lecz przełamującej wyidealizowany i – biorąc pod uwagę rosnącą rolę sieciowych influencerów – w dużej mierze anachroniczny już obraz wędrującego po kontynentach celebryty, który dostarcza rozrywki masom.

Z Wojciechowską łączy Kraską to, że z podróźowania uczyniła swój zawód i źródło dochodów, kładąc jednak nacisk na poznawcze i etyczne walory przekazywanych treści. Od zmediatyzowanej postaci „kobiety na krańcu świata” odróżnia natomiast vlogerkę bardziej niszowy i mniej ekstremalny – choć nadal świadomie budowany – wizerunek osoby zwyczajnej, takiej jak wszyscy, nawiązującej żywy dialog z subskrybentami. Właśnie to zbilansowanie czynników komercyjnych i interakcyjnych składa się na kolejny istotny aspekt omawianego wloga, powiązany z przyjętą w dobie nowych mediów ideą kultury uczestnictwa.

„Globstory” w uniwersum kultury uczestnictwa

Mianem *kultury uczestnictwa* określa się model wieloaspektowego angażowania odbiorców w procesy kreacji, dyfuzji i recepcji treści kulturowych. Ten nowy paradygmat komunikacyjny, zaistniały u schyłku XX wieku pod wpływem rozwoju internetu oraz subkultury komputerowej i skupionego wokół niej przemysłu (por. Delwiche, Jacobs Henderson 2013, 4–5), doprowadził do odrzucenia koncepcji pasywnego użytkowania mediów w rozmaitych dziedzinach ludzkiej aktywności. Widać to również w przypadku sektora turystycznego, a konkretnie skoncentrowanej wokół niego społeczności internautów. Dzielą się oni w cy-

berprzeprzeźrzeni doświadczeniami z odbytych wędrówek i w ten sposób kreują „nowe formy podróży zmediatyzowanej” (Maj 2010, 219), których odzwierciedleniem są m.in. inicjatywy typu „Globstory”.

Stworzony przez Kraską kanał współgra ze standardami kultury uczestnictwa na dwóch poziomach: w odniesieniu do interaktywnego charakteru publikowanych nagrań oraz zewnętrznej wobec vloga komunikacji z obserwatorami. W pierwszym ujęciu partycypacja odbiorców w uniwersum opowieści wynika z adresatywnej formy narracji, którą vlogerka konsekwentnie stosuje w swych materiałach. Bezpośrednie zwroty do widzów potęgują ich zaangażowanie, podobnie jak kolokwialny, żartobliwy język podróżniczki, pełen slangowych wyrażań, a w przypadku postów w mediach społecznościowych – także emotikonów. Interaktywizacja vloga dokonuje się równolegle na płaszczyźnie tematycznej, w której „twarde” fakty historyczno-kulturowe (*casus* terroru Czerwonych Khmerów w odcinku o Kambodży¹⁶) zwykle nikią na tle „miękkich” ciekawostek o zwiedzanych krajach (por. np. wzmiankę o braku adresów w Gambii)¹⁷.

Bezpośrednio do odbiorców kierowane są ponadto nagrania z playlisty o przekornym tytule „Nieporadniki”¹⁸. Kraska porusza w nich kwestie interesujące widzów, dzieląc się praktycznymi wskazówkami dotyczącymi podróżowania oraz wiadomościami z zakresu techniki kręcenia i montowania filmów zamieszczanych na kanale. Analogiczne detale pojawiają się również w specjalnych odcinkach vloga: sesjach *Q&A* (pytań i odpowiedzi), transmisjach na żywo czy nagraniach typu *making of*, zawierających zakulisowe informacje o tworzeniu „Globstory”¹⁹. Zaznajamianie subskrybentów ze specyfiką vlogowania skutkuje immersją, czyli zanurzeniem się internautów w przestrzeń zmediatyzowanej podróży. Efekt

¹⁶ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=ZZrQUWkvLRc> [dostęp: 28.03.2021].

¹⁷ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=8VOKUSfnriY> [dostęp: 28.03.2021].

¹⁸ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=aS0PIcesepA&list=PL31D4YU4iAoTsD5nTEtq28dKq02a839B-> [dostęp: 28.03.2021].

¹⁹ Zob. np. <https://www.youtube.com/watch?v=RoKuW3eWHeA> [dostęp: 28.03.2021]; <https://www.youtube.com/watch?v=X7FDMZoNZNQ> [dostęp: 28.03.2021].

ten wzmagają posty publikowane na oficjalnych profilach „Globstory” w serwisach Facebook i Instagram²⁰, które stanowią zewnętrzną płaszczyznę dialogu między nadawcami kanału a jego odbiorcami. Ukazują się tam treści komplementarne wobec vloga, pozwalające na bieżąco śledzić i komentować poczynania podróżników. Co ważne, wzmiankowane kontakta stopniowo zastąpiły w tej roli stronę internetową z blogiem podróżniczym Kraskiej²¹, w ostatnim czasie rzadziej aktualizowanym.

Oprócz portali społecznościowych istotną platformą komunikacji z sympatykami „Globstory”, mieszczącą się w drugim z wyróżnionych wymiarów kultury uczestnictwa, jest wspomniany już serwis Patronite, który umożliwia organizację internetowych zbiórek pieniędzy na konkretne przedsięwzięcia twórcze. Właśnie w taki sposób większość polskich vlogerów – w tym Kraska – pokrywa koszty swych wojaży, zarazem podtrzymując bliski kontakt z widzami. Finansujących vloga internautów określa się zwyczajowo mianem *patronów* i – zależnie od wysokości wpłaconej kwoty – wynagradza bądź dostępem do niepublikowanych oficjalnie materiałów, bądź drobnym upominkiem czy imienną kartką z podróży. Nazwiska darczyńców wymienia się ponadto na liście z podziękowaniami zamieszczonej na blogu lub na planszy kończącej dany odcinek filmowy. Obserwatorzy wspierający kanał poprzez serwis Patronite warunkują więc istnienie zespołu „Globstory”, gdyż – jak żartobliwie stwierdziła Kraska – są jego głównymi „pracodawcami”²².

Choć relacja twórczyni vloga z *patronami* opiera się na współdziałaniu z nimi pasji podróżowania, zyskuje zarazem komercyjne podłoże. Sprzężenie czynników emocywnych i ekonomicznych przybiera tu postać mniej oczywistą od praktyk sieciowych influencerów, którzy na zlecenie określonych firm czerpią wymierne korzyści finansowe z kształtowania konsumenckich decyzji swych obserwatorów (por. Brown, Hayes 2008, 50). Kraska stosuje co prawda taktykę sponsoringu, podejmując

²⁰ Zob. <https://www.facebook.com/globstory/> [dostęp: 28.03.2021]; <https://www.instagram.com/globstory/> [dostęp: 28.03.2021].

²¹ Zob. <https://globstory.pl/> [dostęp: 28.03.2021].

²² Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=YZLPn5Tzw70> [dostęp: 28.03.2021].

współprace barterowe i lokując w niektórych odcinkach vloga konkretne produkty, głównie z zakresu elektroniki użytkowej. Prowadzi też statystyki dotyczące profilu fanów „Globstory” w celu pozyskania marek zainteresowanych daną grupą docelową. Reklamuje wreszcie swój kanał przy użyciu rozpoznawalnego systemu identyfikacji wizualnej i chwytliwego sloganu: „Jedna Ziemia, wiele światów”. Wskazane działania są jednak ściśle podporządkowane przyjętej dla vloga strategii wizerunkowej, uformowanej na poczuciu wiarygodności i zaufaniu ze strony widzów.

Poczynione w tej części rozważań obserwacje skłaniają do wniosku, że w świadomości odbiorców „Globstory” funkcjonuje jako swego rodzaju marka autorska, skupiona wokół wyrazistej figury kobiety-podróżniczki. Omawiany kanał cechuje nie tylko interaktywne podejście do subskrybentów, ale też nadrzędna wobec czynników merkantylnych funkcja poznawcza. W jednym z wpisów na blogu Kraska i Męcarski podkreślili, że ich główną misją jest przekazywanie informacji, traktowanej w kategorii „oręża” i „waluty”²³. Ten dziennikarski manifest nasywa finalne pytanie o dokumentalny wymiar prezentowanego vloga i jego potencjalny związek z nurtem reportażu.

„Globstory” wobec poetyki reportażu

Przypisywanie statusu reportażowego kanałom z serwisu YouTube jest oczywiście dyskusyjne, lecz nie bezzasadne, jeśli wziąć pod uwagę ugruntowaną już tezę o powstaniu dziennikarskiej odmiany blogów – tak profesjonalnych, jak i amatorskich (zob. np. Robinson 2006; Domingo, Heinonen 2008). Za przyjęciem podobnego założenia przemawiają też tendencje zachodzące ściśle w nurcie reportażu, którego literacki wariant ulega dynamicznym przekształceniom w efekcie konwergencji z nowymi mediami. W Polsce wczesną oznaką tych przemian były internetowe cykle podróże reportera Jacka Hugo-Badera, ukazujące się od 2010 roku

²³ Zob. <https://globstory.pl/amazonska-masakra-pila-mechaniczna/> [dostęp: 28.03.2021].

na portalu „Gazety Wyborczej” w odcinkowej, quasi-blogowej formie²⁴. Sześć lat później na Snapchacie tego samego dziennika zamieszczano korespondencje Aleksandry Hirszfeld i Karoliny Sulich z greckiego obozu dla uchodźców, które po scaleniu nazwano pierwszym polskim „reportażem snapchatowym”²⁵. W kontekście globalnym należy natomiast wspomnieć o multimedialnych opowieściach reporterskich, rozwiniętych na początku drugiej dekady XXI wieku pod wpływem pionierskich produkcji „The New York Timesa” (zob. np. Dowling, Vogan 2014).

Vloga Kraskiej i Mękarskiego niewątpliwie nie należy stawiać na równi z wymienionymi innowacjami gatunkowymi. Nie jest to bowiem reportaż sensu *stricto*, choć – jak sugerują przywołane wcześniej paralele z etosem Kapuścińskiego i dziennikarską misją informowania o świecie – pewne nawiązania do tego gatunku są na analizowanym kanale obecne. Można je dostrzec w odcinkach eksponujących aktualne, publicznie istotne kwestie, np. problem niszczenia ekosystemu dżungli amazońskiej w Ekwadorze i sądową walkę tamtejszych Indian z firmami wydobywającymi ropę naftową²⁶. O aspirowaniu do takiej tematyki i jej reporterskim ujmowaniu autorki „Globstory” mówią wprost:

Teraz chcielibyśmy nieco rozdzielić lifestylowe vlogi z naszymi buziami od tematów poważniejszych. Wiemy doskonale o tym, że świat jest pełen niesamowicie interesujących, czasami wręcz niewiarygodnych historii – chcielibyśmy dać im nieco więcej miłości od siebie i zarezerwować dla nich formę reportażu, gdzie jest mniej nas, a więcej samych tematów²⁷.

Tego typu interferencje z dziennikarstwem uwidaczniają się szczególnie w dwóch krótkometrażowych filmach dokumentalnych, zreali-

²⁴ Zob. m.in. najnowszy cykl sieciowych relacji Hugo-Badera z podróży po Tadżykistanie – <http://wyborcza.pl/0,164792.html> [dostęp: 28.03.2021].

²⁵ Zob. <https://wyborcza.pl/10,82983,20772964,oni-sobie-nie-pojda-pierwszy-w-polsce-reportaz-snapchatowy.html> [dostęp: 28.03.2021].

²⁶ Zob. https://www.youtube.com/watch?v=g_60op6X774 [dostęp: 28.03.2021].

²⁷ Zob. <https://patronite.pl/globstory> [dostęp: 28.03.2021].

zowanych przez wspomniany duet vlogerów. Co znaczące, na kanale „Globstory” figurują one na wspólnej playliście opatrzonej nagłówkiem: „Reportaże”. Pierwszy, zatytułowany *Genowewa*²⁸, portretuje żyjącą w Bułgarii Romkę o tureckich korzeniach, wyznającą islam i mieszkającą z matką w domu bez prądu. Z uwagi na swoją inność – wynikającą tyleż z pogmatwanej tożsamości etnicznej, ile z prozachodniego sposobu myślenia – kobieta czuje się wykluczona z lokalnej społeczności romskiej i odrzucona przez samych Bułgarów. Wbrew trudnym warunkom bytowym i dolegliwościom zdrowotnym dąży jednak wytrwale do poprawy swego losu. Film zawiera głównie zmontowane wypowiedzi bohaterki, przeplatane scenami z jej mieszkania i miasta, w którym żyje. Obecność vlogerów ogranicza się do sporadycznie słyszanego głosu z offu. Blisko 30-minutowa produkcja spełnia kryteria reporterskiego dokumentu, jeśli za wyróżniki tej konwencji uznać faktografizm, ograniczenie komentarza autorskiego oraz fabularyzację opartą na historii jednostki reprezentatywnej dla podjętego tematu społecznego²⁹.

Kraska i MękarSKI poznali tytułową Genowewę podczas wyjazdu prasowego do Bośni i Hercegowiny. Zorganizowała go dla dziennikarzy z Europy Środkowej brytyjska fundacja Minority Rights Group, broniąca praw mniejszości etnicznych, narodowych, religijnych i in. Członkowie „Globstory” – jako jedyni youtuberzy – zostali zakwalifikowani do udziału w programie, który zrodził się z chęci nagłośnienia narastającego kryzysu migracyjnego na Bałkanach. Opowiada o tym drugi z dostępnych na kanale filmów dokumentalnych – 45-minutowy *The Game. Migranci na szlaku bałkańskim*³⁰. Tytułowa Gra (zapisywana wielką literą) to stosowane przez uchodźców określenie próby nielegalnego przedostania się na teren Unii Europejskiej. Wygraną jest skuteczna przeprawa, a przegraną – schwytanie przez strażę graniczne

²⁸Zob. https://www.youtube.com/watch?v=nssAMT5FNpk&list=PL31D4YU4iAoQ_MBxBnvkv2VsT2dZE2mHW&index=4 [dostęp: 28.03.2021].

²⁹Na temat wyznaczników reportażu jako literackiego dokumentu – zob. np. Wolny-Zmorzyński 2004, 29–34.

³⁰Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=OPIp--4zAE> [dostęp: 28.03.2021].

i deportacja. Kulisy tej rozgrywki ujawnia sfilmowana przez vlogerów podróż do obozu dla uchodźców w miejscowości Ušivak oraz do graniczącego z Chorwacją miasta Bihać, uchodzącego za ostatnią barierę do pokonania na drodze do Europy.

Podobnie jak *Genowewa*, również i *The Game* składa się z nagranych rozmów, głównie z uciekinierami z Nepalu, Pakistanu i Afganistanu. Ich historie – uzupełnione głosem narratorskim Kraskiej – autorzy zestawiają ze statystykami dotyczącymi skali uchodźstwa, a także z wypowiedziami innych rozmówców, m.in. przedstawicieli bośniackich władz miejskich czy lokalnych mieszkańców sympatyzujących z migrantami. Film zyskuje w ten sposób problemowy i wyraźnie interwencyjny charakter – obala stereotypy na temat uchodźców oraz demaskuje stosowane wobec nich akty przemocy ze strony policji i służb granicznych. Eksponuje ponadto bezradność, a niekiedy wręcz opieszałość krajów europejskich w obliczu kryzysu migracyjnego. Można więc uznać tę produkcję za przykład nowomediального dziennikarstwa zaangażowanego, nie tylko z uwagi na tematykę, ale i postawę autorów. W komplementarnym względem filmu reportażu prasowym, opublikowanym na łamach kwartalnika podróżniczego „Kontynenty”, Kraska i Mękariski wyrazili swój sprzeciw wobec biernego postrzegania tragedii uchodźców:

Z Bośni wracamy z dużo większą ilością pytań niż odpowiedzi. Odcieni szarości jest więcej, rozwiązań nie widać. Ale mamy świadomość, że za wszystko ktoś musi zapłacić cenę. I nie możemy przestać myśleć o tym, że problemy na szlaku bałkańskim da się rozwiązać, tylko po prostu zajęcie się nimi nie leży w czyimkolwiek interesie. A cenę płacą zwykli ludzie (Kraska, Mękariski 2020b, 67).

Relacja ze szlaku bałkańskiego nabiera transmedialnego charakteru za sprawą zwielokrotnienia kanałów przekazu i ich fabularnego powiązania ze sobą nawzajem. Podobny efekt zachodzi w przypadku innych kooperacji zespołu „Globstory” z magazynem „Kontynenty”. W tym samym piśmie ukazał się m.in. tekst *Diego – szalenie z dżungli* (Kraska, Mękariski 2020a), poświęcony poznanemu w Ekwadorze właścicielowi tzw. glampingu, czyli

campingu o podwyższonym standardzie, który wybudowano w dżungli amazońskiej wyłącznie z naturalnych surowców. Reportaż pokrywa się z treścią wcześniejszego wpisu blogowego, zwieńczonego ekologicznym manifestem autorów na temat konsekwencji zmian klimatycznych³¹. Choć tekst prasowy został poddany korekcie językowej i redakcji – polegającej m.in. na dodaniu chwytliwych śródtytułów i pominięciu kilku detali zawartych na blogu – zachowuje dość nieformalny styl swego internetowego pierwowzoru. Koreluje również z jednym z odcinków na kanale „Globstory”³², który prezentuje wygląd glampingu Diega i pogłębia wiedzę o filozofii życiowej bohatera. Pomiedzy wymienionymi komponentami medialnymi opowieści zachodzi więc ścisłe sprzężenie zwrotne.

Na zakończenie warto nadmienić, że tak rozumiany mechanizm transmedialności jest stopniowo adaptowany na gruncie polskiej literatury faktu. Za przykłady mogą posłużyć m.in. angażujące różne media, lecz skupione wokół centralnych reportaży literackich projekty Jacka Hugo-Badera czy Filipa Springera (zob. Żyrek-Horodyska 2018). Jeśli do poczynionych uwag dodać informację o planowanej przez Kraską i Mękarskiego książce dokumentującej ich wędrowki³³, można założyć, że poddany analizie kanał zdaje się dryfować ku tego typu formule reporterskiej. Jak jednak sugeruje jego transmedialny charakter, a także ukazane w poprzednich częściach aspekty wizerunkowe i pragmatyczne, „Globstory” spełnia przede wszystkim standardy typowe dla nowych mediów.

Między pragmatyką nowych mediów a poetyką reportażu – konkluzje

Przeprowadzona analiza wizerunkowego, interaktywnego i reporterskiego wymiaru „Globstory” była skupiona w przeważającej mierze na

³¹ Zob. <https://globstory.pl/amazonska-masakra-pila-mechaniczna/> [dostęp: 28.03.2021].

³² Zob. https://www.youtube.com/watch?v=T8h_rKEtrdg [dostęp: 28.03.2021].

³³ Zob. <https://patronite.pl/globstory> [dostęp: 28.03.2021].

charakterystyce Kai Kraskiej, jako że to ona – mimo poszerzenia składu vloga – uosabia stworzony przez siebie kanał i jest nadal jego główną narratorką. Za sprawą backpackingu i związanej z nim autokreacji, minimalizującej dystans z odbiorcami, sylwetka tej vlogerki ilustruje ponadto dokonujące się rekonfiguracje w nurcie polskiego podróżnictwa kobiecego. W ostatnich latach utożsamiano je zwykle z funkcjonującymi w medialnym mainstreamie postaciami pokroju Martyny Wojciechowskiej czy Beaty Pawlikowskiej. W przypadku Kraskiej miejsce podróżniczki firmującej swą twarzą ramówkę ogólnopolskiej telewizji zastępuje niszowa, obserwowana w internecie, niezależna globtroterka w stylu *słow*.

Choć popularność twórczyni „Globstory” ogranicza się do pewnych kręgów odbiorczych i na chwilę obecną raczej nie ma wymiaru masowego, w niczym nie umniejsza to sprawczej siły jej opowieści. Świadczy o tym m.in. udana zbiórka pieniędzy, którą vlogerka zorganizowała za pośrednictwem swojego kanału na rzecz poznanego w Kambodży ubożego właściciela bambusowej chaty wynajmowanej turystom³⁴. Sukces inicjatywy Kraskiej wskazuje z jednej strony na rosnące znaczenie oddolnych inicjatyw internetowych, a z drugiej – na nie mniej silny zasięg społeczny youtuberów. Ich relacje podróżnicze stanowią obecnie istotną przeciwwagę dla tradycyjnych metod szerzenia wiedzy o świecie, co odsyła do wzmiankowanych wcześniej przeobrażeń twórczości reportażowej w dobie ekspansji mediów cyfrowych.

Rozwój youtube’owych kanałów w rodzaju „Globstory” wydaje się zjawiskiem komplementarnym wobec tendencji zachodzących w kręgu współczesnego reportażu i innych form dokumentalnych. Vlogi podróżnicze są pod pewnymi względami zbieżne – choć, co należy podkreślić, nie w pełni tożsame – ze specyfiką dziennikarstwa cyfrowego (zob. np. Doktorowicz 2020). Dyskurs dziennikarski w coraz większym stopniu przenika bowiem w przestrzeń wirtualną, ulegając gatunkowej hybrydyzacji i subiektywizacji oraz nabierając charakteru oddolnego³⁵.

³⁴ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=QL7SVGe4wCg> [dostęp: 28.03.2021].

³⁵ Na proces przenikania dziennikarstwa w cyberprzestrzeń można spojrzeć z odwrotnej perspektywy, tj. z punktu widzenia odbiorcy, który coraz częściej poszukuje

Nazwanie Kai Kraskiej reporterką na równi z Ryszardem Kapuścińskim nie znajduje oczywiście uzasadnienia. Nie sposób jednak zaprzeczyć, że reprezentuje ona alternatywną, mniej sformalizowaną strategię dokumentowania rzeczywistości w duchu *non-fiction*. Nadaje tym samym nowe znaczenie badanej przez MacCannella pogoni podróżujących za autentyzmem.

Literatura

Antoniewicz A., 2017, „Podróż za jeden sub” – vlogi jako współczesna forma dzienników podróżniczych, „Spotkania Polonistyk Trzech Krajów – Chiny, Korea, Japonia”, R. 2016/2017, s. 123–132.

Boorstin D.J., 1961, *From Traveler to Tourist: The Lost Art of Travel*, in: idem, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York: Atheneum, s. 77–117.

Brown D., Hayes N., 2008, *Influencer Marketing: Who Really Influences Your Customers?*, Amsterdam–Oxford: Elsevier/Butterworth-Heinemann.

Delwiche A., Jacobs Henderson J., 2013, *Introduction: What is Participatory Culture?*, in: Delwiche A., Jacobs Henderson J., eds., *The Participatory Cultures Handbook*, Routledge: New York–London, s. 3–9.

Dickinson J., Lumsdon L., 2010, *Slow Travel and Tourism*, Earthscan: London–Washington, DC.

Doktorowicz K., 2020, *Dziennikarstwo cyfrowe. Koniec profesjonalizmu czy nowa misja dziennikarstwa dla każdego?*, w: Hess A., Świerczyńska-Głownia W., red., *Nie bądź-*

treści dziennikarskich w sieci i odwraca się od mediów głównego obiegu, uznając je za mniej wiarygodne. W nieco innym kontekście trafnie ujął ten problem Andrzej Skrendo, dostrzegając spadek społecznego zaufania do profesjonalnych krytyków literackich oraz równoległy wzrost znaczenia internetowych recenzentów-bloggerów. W jego opinii ci drudzy zyskują większy oddźwięk czytelniczy, jako iż publikowanie w internecie uchodzi obecnie za „gwarancję niezależności” (Skrendo 2013, 198). Co oczywiste, autonomia twórców internetowych i ich rzekome amatorstwo to kwestie sporne z uwagą na postępującą komercjalizację i profesjonalizację praktyk sieciowych.

- my obojętni. Człowiek, społeczeństwo, polityka. Prace ofiarowane prof. dr hab. Teresie Sasińskiej-Klas*, Kraków: Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 185–205.
- Domingo D., Heinonen A., 2008, *Weblogs and Journalism: A Typology to Explore the Blurring Boundaries*, „Nordicom Review”, vol. 29, no. 1, s. 3–15.
- Dowling D., Vogan T., 2014, *Can We “Snowfall” This? Digital Longform and the Race for the Tablet Market*, „Digital Journalism”, vol. 3, no. 2, s. 209–224.
- Edensor T., 2000, *Staging Tourism: Tourists as Performers*, „Annals of Tourism Research”, vol. 27, no. 2, s. 322–344.
- Goffman E., 1956, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh: University of Edinburgh.
- Kapuściński R., 2007, *Lapidarium VI*, Warszawa: Czytelnik.
- Koturbasz B., 2009, *Multimedialne podróżopisarstwo czyli narodziny „travelebrity”*, „Panoptikum”, nr 8, s. 117–124.
- Kraska K., Mękowski M., 2020a, *Diego – szaleniec z dżungli*, „Kontynenty”, nr 1, s. 28–37.
- Kraska K., Mękowski M., 2020b, *Gra. Level: Bośnia*, „Kontynenty”, nr 2, s. 60–69.
- Leadbeater C., Miller P., 2004, *The Pro-Am Revolution. How Enthusiasts Are Changing Our Economy and Society*, London: Demos.
- MacCannell D., 1999, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Maj A., 2010, *Media w podróży*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe ExMachina.
- Majorek M., 2015, *Kod YouTube. Od kultury partycypacji do kultury kreatywności*, Kraków: Universitas.
- Maryl M., 2013, *Blog jako „dziennik elektroniczny”. Analiza genologiczna blogów pisarzy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 56, z. 2, s. 87–110.
- Morozova I., 2016, *Blog podróżniczy jako przestrzeń dla kreowania i komunikowania wzorców podróży*, „Folia Turistica”, nr 40, s. 119–133.
- Mosser J., 2012, *What’s Gonzo about Gonzo Journalism*, „Literary Journalism Studies”, vol. 4, no. 1, s. 85–90.
- Pietrzyk B., 2017, *Obraz w sieci – kreowanie wirtualnego wizerunku za pomocą wideoblogów*, w: Kampka A., Kiryżow A., Sobczak K., red., *Czy obrazy rządzą ludźmi?*, Warszawa: Wydawnictwo SGGW, s. 298–311.
- Robinson S., 2006, *The Mission of the J-Blog: Recapturing Journalistic Authority Online*, „Journalism”, vol. 7, no. 1, s. 65–83.

- Sarzyńska A., 2019, *Być jak Tony Halik. Społeczno-kulturowe determinanty wyłonienia się kategorii travelbrytów*, „Kultura Popularna”, t. 59, nr 1, s. 30–42.
- Skrendo A., 2013, *Nieprofesjonalne świadectwa lektury*, w: Werner A., Żukowski T., red., *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, s. 190–212.
- Szczepkowska E., 2011, *Blogi podróżnicze jako przejaw współczesnego „nomadyzmu”*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 7, s. 118–133.
- Wolny-Zmorzyński K., 2004, *Reportaż – jak go napisać? Poradnik dla słuchaczy studiów dziennikarskich*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Żyrek-Horodyska E., 2018, *Reportaż intermedialny Jacka Hugo-Badera i Filipa Springera*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 372–391.

Netografia

- https://badaniepodroznikow.pl/wp-content/uploads/2020/07/OBP_2020_raport_web.pdf [dostęp: 28.03.2021].
- <https://globstory.pl/> [dostęp: 28.03.2021].
- <https://globstory.pl/amazonska-masakra-pila-mechaniczna/> [dostęp: 28.03.2021].
- <http://haloturcja.blogspot.com/> [dostęp: 28.03.2021].
- <https://patronite.pl/globstory> [dostęp: 28.03.2021].
- <https://patronite.pl/globstory/description> [dostęp: 28.03.2021].
- <https://www.facebook.com/globstory/> [dostęp: 28.03.2021].
- <https://www.instagram.com/globstory/> [dostęp: 28.03.2021].
- <https://www.youtube.com/channel/UC8uYStXS2ElBFLZVfuYzIxg> [dostęp: 28.03.2021].
- https://www.youtube.com/channel/UCcnATEeoZj__3e7jvdNWIpA [dostęp: 28.03.2021].
- <https://www.youtube.com/channel/UCgU8V4vSeu6zLO4ukOK3gmQ> [dostęp: 28.03.2021].
- <https://www.youtube.com/channel/UCNu7GSRF7Y10OIWHQHpaX1g> [dostęp: 28.03.2021].
- <https://www.youtube.com/user/BusemPrzezSwiat> [dostęp: 28.03.2021].
- <https://www.youtube.com/channel/UC4ADK57DRGhb6aVOF0Y7GLg> [dostęp: 28.03.2021].
- <https://www.youtube.com/watch?v=8VOKUSfniY> [dostęp: 28.03.2021].
- <https://www.youtube.com/watch?v=aS0PIcesepA&list=PL31D4YU4iAoTsD5nTEtq28dKq02a839B-> [dostęp: 28.03.2021].

https://www.youtube.com/watch?v=g_60op6X774 [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=iebOgSBw8Ec> [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=nrrnu8aN2Nc> [dostęp: 28.03.2021].
https://www.youtube.com/watch?v=nssAMT5FNpk&list=PL31D4YU4iAoQ_MBxBnvkv2VsT2dZE2mHW&index=4 [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=OPIpp--4zAE> [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=Oyxjlo0dp5U> [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=QL7SVGe4wCg> [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=QnyL6wbUhc0> [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=RoKuW3eWHEA> [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=S7lmeFV5zHQ> [dostęp: 28.03.2021].
https://www.youtube.com/watch?v=T8h_rKEtrdg [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=ty80C1Yzv5A> [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=X7FDMZoNZNQ> [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=YZLPn5Twz70> [dostęp: 28.03.2021].
<https://www.youtube.com/watch?v=ZZrQUWkvLRc> [dostęp: 28.03.2021].
<http://wyborcza.pl/0,164792.html> [dostęp: 28.03.2021].
<https://wyborcza.pl/10,82983,20772964,oni-sobie-nie-pojda-pierwszy-w-polsce-reportaz-snapchatowy.html> [dostęp: 28.03.2021].

KATARZYNA FRUKACZ – dr, Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Katarzyna Frukacz is a literary scholar who studies reporting and new media. Her research interests revolve around literary feature journalism, media convergence, mass communication, press and online opinion journalism, and literary and journalistic genre theory. She is the author of the following works: *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje* (Katowice 2019), volume 12 in the series *Czytaj po polsku. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego jako obcego* (Katowice 2016), chapters and articles in Polish and foreign academic publications, as well as opinion pieces and general interest articles published online on review and cultural sites.

Literaturoznawczyni, badaczka reportażu i nowych mediów. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół problematyki reportażu literackiego, konwergencji

mediów, komunikowania masowego, publicystyki prasowej i internetowej, genealogii literackiej i dziennikarskiej. Autorka monografii *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje* (Katowice 2019), 12. tomu z serii *Czytaj po polsku. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego jako obcego* (Katowice 2016), artykułów w polskich i zagranicznych monografiach oraz czasopismach naukowych, a także tekstów publicystycznych i popularnonaukowych zamieszczanych w internetowych serwisach kulturalnych i recenzenckich.

E-mail: katarzyna.frukacz@us.edu.pl



Szymon Gębuś

<https://orcid.org/0000-0002-6389-3315>

Jilin International Studies University
Changchun, Chiny

Literatura podróżnicza na polonistycznych kursach literatury światowej. Propozycje dydaktyczne

Teaching Travel Literature in
World Literature Courses in Polish Studies: A Proposal

Abstract: Texts classified as travel literature remain underused material in the teaching of world literature, as well as within Polish studies. This article attempts to rectify this by formulating an original teaching proposal. It is intended to help construct curricula for future courses on world literature in Polish studies. In terms of genre, the proposal is based on the use of a wide range of foreign travel writing originating in different cultural environments and historical periods, and representing various literary genres. With reference to teaching methods, this proposal is based on the simultaneous and coordinated use of two modern teaching techniques: presenting students with tasks requiring creative thinking and with open-ended problems intended to provoke intellectual effort. Student activity, supervised by the teacher, thus becomes one of the main objectives of the class. The form of teaching that is most conducive to the realisation of this teaching proposal is a conversation-based class and lecture. Both facilitate effective, multi-vectorial intellectual interaction and team work.

Keywords: literature teaching, travel literature, world literature

Abstrakt: Teksty zaliczane do literatury podróżniczej pozostają materiałem niedostatecznie wykorzystywanym w dydaktyce literatury światowej, a także w obrębie studiów polonistycznych. Niniejszy artykuł stara się wyjść naprzeciw takiemu stanowi rzeczy, formułując autorską propozycję dydaktyczną. W zamierzeniu ma ona pomóc w konstruowaniu programów przyszłych kursów literatury światowej na studiach polonistycznych. W planie genologicznym bazuje ona na wykorzystaniu szerokiej gamy zagranicznych utworów podróżopisarskich, pochodzących z różnych kręgów kulturowych i odmiennych epok historycznoliterackich oraz reprezentujących rozmaite gatunki literackie. Z kolei w planie wykonawczym jej istota dydaktyczna bazuje na jednoczesnym i skoordynowanym wykorzystaniu dwóch nowoczesnych technik nauczania: sformułowaniu zadań o charakterze kreatywnym oraz na postawieniu otwartych pytań o charakterze problemowym, mających sprowokować studentów do wysiłku intelektualnego. Aktywność studentów staje się dzięki temu jednym z głównych celów zajęć dydaktycznych, prowadzonych przez nauczyciela kontrolującego całość tak sprofilowanego procesu dydaktycznego. Formą nauczania najbardziej sprzyjającą realizacji tej idei dydaktycznej staje się zaś konwersatorium lub wykład konwersatoryjny, które ułatwiają efektywną, wielowektorową interakcję intelektualną i współpracę zespołową.

Słowa kluczowe: dydaktyka literatury, literatura podróżnicza, literatura światowa

Hay quienes no pueden imaginar un mundo sin pájaros; hay quienes no pueden imaginar un mundo sin agua; en lo que a mí se refiere, soy incapaz de imaginar un mundo sin libros. A lo largo de la historia el hombre ha soñado y forjado un sinfín de instrumentos. Ha creado la llave, una barrita de metal que permite que alguien penetre en un vasto palacio. Ha creado la espada y el arado, prolongaciones del brazo del hombre que los usa. Ha creado el libro, que es una extensión secular de su imaginación y de su memoria (Jorge Luis Borges, *El libro*¹).

Wprowadzenie

Chęć przedstawienia w niniejszym artykule propozycji dydaktycznych² powodowana była przekonaniem o naglącej konieczności opracowania przez krajowe polonistyki własnej, nowoczesnej formuły nauczania literatury światowej (powszechnej). Formuła ta powinna zostać oparta na niepodważalnych pryncypiach metodologicznych i treściowych. Po

¹ „Niektórzy nie potrafią wyobrazić sobie świata bez ptaków, niektórzy świata bez wody; jeśli chodzi o mnie, nie wyobrażam sobie świata bez książek. W swojej historii ludzkość potrafiła wyśnić i wytworzyć mnóstwo narzędzi. Stworzyła klucz, kawałek metalu dający dostęp do potężnych pałaców. Stworzyła miecz i pług, przedłużenie ramienia używającego ich człowieka. Stworzyła też książkę, przedłużenie wyobraźni i pamięci”. Tłumaczenie własne – S.G., https://pijamasurf.com/2019/04/el_libro_la_mas_singular_de_todas_las_invenciones_humanas_una_conferencia_de_jorge_luis_borges/ [dostęp: 26.04.2021].

² Nie składają się one na pełny program kursowy literatury światowej, lecz tworzą cząstkową ideę, zbiór elementów do wykorzystania, oportunistycznego i dydaktycznie zestrojonego z resztą programu, w trakcie kursu tego przedmiotu. Nawet bowiem stanowiąc jego trzon, potrzebowały one szerszego repertuaru form i technik dydaktycznych oraz pełniejszego zestawu tekstów literackich. Stąd artykuł ten zamierza tylko częściowo przyczynić się do przyszłego opracowania kompletnego programu nauczania literatury światowej na krajowych polonistykach.

pierwsze zatem, winna bazować na repertuarze skutecznych, nowoczesnych technik nauczania, dotrzymujących kroku aktualnym trendom dydaktycznym. U jej podstaw ma leżeć efektywna metodyka nauczania, zasadzająca się na wywoływaniu, ułatwianiu i ukierunkowywaniu poznawczej aktywności studenta (podejście zorientowane na studenta, ang. *student-centered approach*), przy czym nauczyciel (prowadzący) ma przyjąć rolę inspiratora i decydenta w kwestii poszczególnych kroków dydaktycznych (czyli: nauczyciel jako metodyczny nadzorca, student jako wykonawczy agens). Po wtóre zaś, formuła ta winna opierać się na uzgodnionym, oryginalnym spektrum lektur, maksymalnie szerokim pod względem historycznym i geograficznym, otwartym zarazem na modyfikacje i uzupełnienia.

W ślad za przedstawionymi założeniami dydaktycznymi niniejsza propozycja – chcąc zostać głosem postulatywnym a nawet agoniistycznym w ewentualnej środowiskowej dyskusji o dydaktyce literatury światowej – została osnuta na dwóch zasadniczych składowych, rozłącznych w przypadku praktycznego użycia dydaktycznego, lecz zarazem wzajemnie się w jego trakcie wzbogacających i przynajmniej częściowo uzupełniających. Pierwszy element to dwa zadania o charakterze twórczym. Zadania te wymagają od studentów pewnej kreatywności, polegającej np. na opracowaniu nowych form tekstowych, nawiązujących do tekstu wyjściowego. Zadania te powinny w pierwszej kolejności służyć uruchomieniu wysiłku poznawczego i operacyjnego studentów, samodzielnie bądź kooperacyjnie poszukujących rozwiązań w procesie mającym na celu przede wszystkim pogłębienie intelektualnej interakcji z czytany utworem. Druga składowa zawiera się w zestawie kilku lub kilkunastu przykładowych pytań analityczno-interpretacyjnych dla zaproponowanych czterech w sumie lektur. Pytania mają charakter uniwersalny i dają się zaadaptować do innych dzieł literackich – także fikcyjnych, spoza literatury podróżniczej – według doraźnych potrzeb, planów i celów dydaktycznych³. Sposób sformułowania i treść pytań

³ Podział na kreacyjne „zadania” oraz na teoretyczne „pytania” o różnym stopniu trudności/złożoności i skoncentrowany jest głównie na analizie tekstu, odpowiada

mają na uwadze przede wszystkim stworzenie pewnego multiperspektywizmu analityczno-poznawczego względem tych czterech tekstów, którego konsekwencją będzie szersze i głębsze dotarcie do tkwiącej w nich złożoności i bogactwa myślowego, ideowego i znaczeniowego oraz wykrycie być może niejasnych zrazu treści, związków, znaczeń i relacji między poszczególnymi elementami ich świata przedstawionego.

Zharmonizowane wykorzystanie elementów obu podejść, „zadaniowego” i „teoretycznego”, ma przyczynić się do wyposażenia studentów w umiejętność wszechstronniejszego, głębszego i analitycznie dokładniejszego spojrzenia na teksty o tematyce podróźniczej. Tę utrwaloną umiejętność, rozumianą jako swoisty zespół wyćwiczonych, trwałych kompetencji analitycznych i interpretacyjnych, studenci powinni umieć wykorzystać w każdym kolejnym kontakcie z utworami także np. poetologicznie odległymi od faktycznie wykorzystanych w praktyce dydaktycznej. Na podstawie moich doświadczeń dydaktycznych w Polsce i za granicą uważam, że tego typu umiejętności, mających však stanowić niemal trzon kształcenia literackiego⁴, często dramatycznie wręcz brakuje studentom filologii.

Niniejsza koncepcja odpowiada zatem na niedostatki – w zakresie preferowanych tu celów dydaktycznych – zwyczajów nauczania literatury (nie tylko podróźniczej), chyba zbyt mocno zakorzenionych w pol-

także dwóm procesom nauczania skupionym na aktywności studenta, nazywanym metodami „praktycznej działalności” oraz „samodzielnego dochodzenia do wiedzy”. Podział taki mieści się w czteroczęściowej klasyfikacji metod nauczania dokonanej przez Wincentego Okonia; oprócz metod „samodzielnego dochodzenia do wiedzy” i „praktycznych”, wyróżnił on metody „asymilacji wiedzy” oraz „waloryzacyjne” (Okoń 2016).

⁴ Ewa Turkowska, autorka artykułów o koncepcji nauczania literatury koncentrującej się na działaniu (*handlungsorientierter Literaturunterricht*), ideowo zbieżnej z prezentowaną propozycją, już dawno zwracała uwagę na niedostatki w kształceniu literackim na studiach filologicznych. Badaczka, mając na myśli polskie realia, twierdziła, że nauczanie jest procesem „wielostronnym, dalece wykraczającym poza interpretację tekstu literackiego i wiedzę o epokach, do których to aspektów niekiedy się je sprowadza” (Turkowska 2013, 130).

skiej praktyce dydaktycznej. Zwyczajnie te w niewystarczającym stopniu prowokują studentów do kreatywnej, indywidualnej lub kolektywnej aktywności, a także wręcz paraliżują ich twórczy potencjał i skutkują ograniczeniem ich aktywności oraz podmiotowego udziału w zajęciach. W związku z tym należy założyć, że zawarte w niniejszej koncepcji idee dydaktyczne zostaną wykorzystane przede wszystkim podczas pracy w najdogodniejszej dla wykładowcy (prowadzącego) formie dydaktycznej, czyli konwersatorium – najelastyczniejszej bowiem w kwestii kształtowania przebiegu zajęć i najbardziej sprzyjającej wymianie myśli oraz doświadczeń wśród jej uczestników.

Propozycja zbudowana na takich założeniach przynajmniej częściowo odpowiadałaby na refleksję dotyczącą edukacyjnych wyzwań współczesności; jeśli uznać za jej reprezentantów choćby dwa, dziś szeroko jednak komentowane, głosy. Pierwszy z nich należy do Yuvala Noaha Harariego, który w swoim bestsellerze z 2018 roku hołduje przekonaniu o aktualnej powinności promowania przez edukację „poczwórnego K”, czyli umiejętności krytycznego myślenia, komunikacji, kooperacji i kreatywności (Harari 2018, 335). Wiele zaproponowanych w niniejszym artykule technik dydaktycznych, z różną mocą i w zróżnicowanym zakresie, faktycznie sprzyja rozwojowi tych uniwersalnych kompetencji (pytania nakłaniające do wnioskowania, refleksji lub polemiki; zadania przeznaczone do wspólnego wykonania; prośba o ocenę wyników cudzej pracy oraz dyskusja nad nimi itp.). Drugi głos należy do amerykańskiego ekonomisty Bryana Caplana, który w pracy opublikowanej w tym samym roku (Caplan 2018)⁵, niemniej obficie komentowanej na forum międzynarodowym, kwestionuje skuteczność uczelni wyższych w wyposażaniu studentów w wiedzę i umiejętności przydatne w życiu zawodowym⁶. Niniejszy projekt dydaktyczny ma na celu przynajmniej

⁵ Polskie tłumaczenie tytułu jego pracy (*The Case Against Education. Why the Education System Is a Waste of Time and Money*) mogłoby brzmieć: „Przeciw oświacie. Dlaczego system edukacyjny jest stratą czasu i pieniędzy”.

⁶ W skrócie i uproszczeniu: zdaniem autora edukację uczelnianą cechuje wartość głównie „sygnalizacyjna”, znamionująca posiadanie przez absolwenta inteligencji, pra-

częściowe rozwinięcie u studentów kompetencji przydatnych zarówno podczas studiów, jak i w przyszłej pracy zawodowej. Zakłada on zatem, że choć niektóre umiejętności pożądanego w życiu zawodowym (pedagogicznym, korporacyjnym, freelancerskim), jak na przykład prowadzenie dialogu, zdolność przekonania do swoich racji, budowanie logicznych wypowiedzi, można z powodzeniem nabywać także na odpowiednio ukształtowanym dydaktycznie i treściowo kursie literatury światowej.

Dlaczego literatura reportażowo-podróżnicza?

O ile w przedmiotowych sylabusach uwzględnia się nieraz (choć w stopniu ograniczonym) beletrystykę podróżniczą, z organizującym narrację dominującym wątkiem fikcyjnej eskapady (gatunek o wielowiekowych i różnorodnych tradycjach, sięgający *Eposu o Gilgameszu*, a potem także *Odysei czy Księgi Wyjścia*), to zazwyczaj na próżno szukać w nich reportaży podróżniczych sensu stricto. Biorąc pod uwagę tego typu teksty, warto zarazem podsunąć kilka argumentów, mogących z powodzeniem uzasadnić chęć włączenia tych utworów do spisów lektur z literatury światowej.

Po pierwsze, nagminne a celowe pomijanie dzieł o tematyce podróżniczej pozbawia studentów możliwości obcowania z gatunkiem stanowiącym być może zgoła najważniejszą podwalinę pod powstanie i rozwój literatury reportażowej w ogóle (zob. Kostenezer 2009,

cowitości czy zdolności sprostania różnorodnym uczelnianym wymaganiom, a więc cech tyleż potrzebnych do ukończenia studiów co zazwyczaj cenionych przez pracodawców. Jej zakończenie nie oznacza wszak automatycznie zdobycia dostatecznej liczby umiejętności, potrzebnych w danej pracy zawodowej. Jako remedium autor sugeruje m.in. skrócenie czasu edukacji i redukcję jej publicznego finansowania, proponuje dążenie do zmniejszenia liczby studentów, a nawet optuje za zachęcaniem dzieci i młodzieży do pracy i rozluźnieniem odnośnych przepisów prawnych, uznając za skuteczniejszą naukę praktykę zawodową.

13–22). Po drugie, genezę tych utworów stanowiły często przełomowe wydarzenia historyczne o międzynarodowej i często zarazem przełomowej doniosłości (wyprawy krzyżowe, geograficzne konkwisty, pionierskie ekspedycje dyplomatyczne czy handlowe) bądź unikatowe fenomeny obyczajowo-socjologiczne (np. brytyjsko-kontynentalny Grand Tour w XVII–XIX w.). Po trzecie, w dzisiejszych postaciach podrózpisarstwo należy do najbardziej zróżnicowanych wewnętrznie, zdemokratyzowanych i wciąż ekspandujących obszarów piśmiennictwa, obejmując twórczość różnorodną autorsko i tematycznie oraz należącą do rozmaitych rejestrów intelektualnych i (nie)artystycznych. Zawiera zarówno m.in. amatorskie internetowe trawelogi, reportaże turystyczno-krajoznawcze, przewodniki o funkcji użytkowej, książki autorstwa tzw. trawelebrytów, jak i ambitniejsze relacje z podróży, sprofilowane naukowo i dążące do pogłębionych analiz (między)kulturowych. Po czwarte, pisarstwo podróżnicze w ścisłym sensie osobisto-reportażowym, podobnie jak powieściopisarstwo fikcyjno-fabularne, dorobiło się własnej elity pisarskiej, grupy wybitnych i szeroko rozpoznawalnych reprezentantów, do której należą m.in. Ryszard Kapuściński, Paul Theroux, Bruce Chatwin czy V.S. Naipaul. Po piąte, w ostatnich latach zostało ono solidnie uprzedmiotowione w dyskusie naukowym, m.in. za sprawą erudycyjnych, przekrojowych analiz anglojęzycznych autorstwa Tima Youngsa (Youngs 2013) czy Petera Whitfielda (Whitfield 2011). Po szóste, można przywołać dość dużą liczbę nowożytnych koryfeusza pióra z dorobkiem podrózpisar skim, nawet jeśli tylko marginalnym w kontekście całej twórczości. Własne wyprawy opisywali m.in. Mark Twain, George Orwell, Charles Dickens, Graham Greene, W.H. Auden, William Golding, John Steinbeck, Josif Brodski, Aldous Huxley, Alberto Moravia, Salman Rushdie, Federico García Lorca, z Polaków – Henryk Sienkiewicz, Józef Ignacy Kraszewski, Maria Konopnicka, Maria Kuncewiczowa, Adolf Dygasiński czy Jarosław Iwaszkiewicz, w kręgu zaś niemieckojęzycznym np. Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Theodor Fontane, Wolfgang Koeppen oraz nobliści Hermann Hesse, Heinrich Böll, Elias Canetti i Günter Grass. Opowieści o swych wo-

jażach publikowali też m.in. Stanisław Staszic, Albert Einstein, Che Guevara, Claude Lévi-Strauss, Alexander von Humboldt, Charles Darwin czy Norman Davies.

Propozycje lekturowe

Olgierd Budrewicz *Pozłaczana dżungla*
i Paul Theroux *Stary Ekspres Patagoński*

W pierwszej kolejności proponuję analizę dwóch opublikowanych w zbliżonym czasie tekstów o Ameryce Południowej, autorstwa Olgierda Budrewicza (Budrewicz 1974) i Paula Theroux (Theroux 2016, pierwodruk 1976). Oba stanowią najdoskonalsze osiągnięcia ich twórców, a praca Amerykanina – także najwybitniejszy przykład podróżopisarstwa w skali światowej.

Szkice zadań prezentują pewne możliwości i sugestie dydaktyczne, natomiast ani nadmiernie nie uściślają ich strony wykonawczej, ani ich nie wyczerpują. Wszelkiego rodzaju modyfikacja czy transformacja, poddyktowana dążeniami lub koniecznościami dydaktycznymi, wyborami lekturowymi oraz możliwościami technicznymi i sposobami realizacji, zależeć będzie od prowadzącego i studentów. Chciałbym zatem ufać, że wartość zaproponowanych zadań tkwić będzie raczej w ich inspirującym niż normatywnym charakterze.

Propozycja zadań:

1. Porównawcza analiza i charakteryzacja najważniejszych sytuacji konfliktowych w obu tekstach, z przyporządkowaniem ich do następujących opozycji konfliktogennych:
 - a) człowiek – człowiek,
 - b) człowiek – grupa/społeczeństwo,
 - c) człowiek – natura,
 - d) człowiek w wewnętrznym konflikcie z sobą.

Po zlokalizowaniu konfliktów w konkretnej warstwie świata przedstawionego oraz wyjaśnieniu ich genezy, głębi, siły i charakteru można w dalszym ciągu wyjaśnić ich rolę w czasoprzestrzennej organizacji sfery zdarzeniowej każdego z utworów, relację z dynamiką narracji, wzajemne powiązania itp. W efekcie zaś uzyskać głębszy wgląd m.in. w postawy i motywy działań postaci oraz wieloaspektową ocenę wpływu tychże konfliktów na progres zdarzeniowy i (meta)tematykę obu utworów, wydobywając przy okazji istotne różnice esencjalne i ideowe między nimi. Ponieważ zaś antagonizmy takie od stuleci intensywnie eksploatowano także w rodzimej literaturze, można je dodatkowo (kontrastywnie/analogicznie) zilustrować przykładami z wybranych polskich dzieł.

Amerykański podróżopisarz Thomas Swick w książce *Joys of Travels* (Swick 2016, 3–90) snuje rozważania na temat pojęć stereotypowo konotujących podróżę, jak: oczekiwanie (*anticipation*), ruch (*movement*), zerwanie z rutyną (*break from routine*), nowość (*novelty*), odkrycie (*discovery*), związek emocjonalny (*emotional connection*) oraz docenienie domu rodzinnego (*heightened appreciation of home*). Traktując przywołane pojęcia jako swoistą siatkę odniesień i ewentualnie wspierając się lekturą wskazanej części pracy Swicka, należy wyjaśnić, w jaki sposób kategorie te wyrażają się w działaniach podróżujących protagonistów oraz w jaki sposób wiążą się one z podróżopisarstwem zarówno jako fenomenem historycznoliterackim, jak i z poszczególnymi, konkretnymi (polskimi) autorami oraz ich pracami itd. Można tutaj podzielić grupę na kilka zespołów zajmujących się przygotowaniem np. referatu dotyczącego danej kategorii. Zadanie to można też zwieńczyć dyskusją o estetycznej i historycznoliterackiej specyfice oraz historycznych transformacjach pisarstwa podróżniczego, np. w nawiązaniu do tychże kategorii.

Pytania:

1. W jakiej manierze każdy z autorów prowadzi narrację – zobiektywizowanie i rzeczowo czy bardziej personalnie i introwertycznie? Na ile twórcy urozmaicają swój przekaz dygresjami? Czy styl jest łatwiejszy i atrakcyjniejszy w odbiorze i dlaczego?

2. W jakim stopniu tekst każdego z pisarzy nasycają informacje o charakterze historyczno-krajoznawczym, także niezwiązane bezpośrednio z kontekstem podróży? Który autor sprawia wrażenie bardziej nastawionego na transmisję tego typu wiedzy o odwiedzanych krajach/regionach?
3. Na ile szczegółowo i kompleksowo każdy z twórców przedstawia swoje, zmieniające się wraz z biegiem podróży, otoczenie topograficzno-przestrzenne? Czy przy opisach autorzy zwracają na coś szczególnie uwagę? Czy i na ile sposób przedstawienia przez nich elementów i relacji przestrzennych ułatwia wyobrażenie sobie danej lokalizacji?⁷
4. Która z lektur wywołuje u czytelnika (większą) chęć powędrowania śladami autora? Dlaczego?
5. Porównaj oba teksty ze współczesnymi podróżniczymi narracjami polskojęzycznymi o Ameryce Południowej na podstawie ich całościowej lub częściowej lektury. Jeśli traktować je jako świadectwa przemiany gatunku podróżopisarstwa, to w jakim kierunku przebiegła ta ewolucja? W jaki sposób w porównywanych tekstach wyraża się odmienny czas oraz inna sytuacja kulturowa, towarzysząca ich powstaniu?

Wyprawa Wen-Amona

Kolejna propozycja to *Wyprawa Wen-Amona* – spisana w języku nowoegipskim opowieść z XII–XI w. p.n.e. (Andrzejewski 1958, 199–212); protoplasta podróżopisarstwa, bodaj najstarszy znany dziś i przetrwały do naszych czasów utwór tematyzujący podróżniczą wyprawę. Sięgnięcie zatem do absolutnych pierwocin pisarstwa podróżniczego wymaga kompetentnego, odpowiednio przygotowanego nauczyciela, potrafiącego co najmniej „odnaleźć się” w takiej literaturze. W trakcie pracy nad tym tekstem można w razie potrzeby korzystać zarówno z jego angielskiego przekładu, jak i z pomocniczych prac anglojęzycznych dotyczących jego tła historycznego i historycznoliterackiego.

⁷Zawiązaniu dyskusji na ten temat świetnie przysłużą się oryginalne wywody Petera Mendelsunda (Mendelsund 2014).

Zadania:

1. Analiza opowiadania według listy pytań pochodzącej z pracy Andrew Bennetta i Nicholasa Royle'a (Bennett i Royle 2015, 60–62). W trakcie analizy można postarać się o skonstruowanie podobnego do wspomnianej listy „drogowskazu analitycznego”, przeznaczonego dla tekstów podróżopisarskich sensu stricto. Może on zostać uzgodniony bądź podczas gremialnej dyskusji poprzedzonej „burzą mózgów”, bądź w wyniku koncyliacyjnej debaty między kilkusobowymi zespołami, którym poruczono zadanie przygotowania własnej listy.

2. Zadanie nieco pokrewne: w *Słowie niemowy* – kolekcji opowiadań peruwiańskiego mistrza krótkiej prozy Julia Ramóna Ribeyra – autor posłowa zamieszcza jego swoisty nowelistyczny dekalog pisarski (Ribeyro 2016, 415–416). Śledząc kolejno „przykazania” Ribeyra, należy rozstrzygnąć, czy i w jaki sposób tekst egipski stosuje się do nich. Można tutaj podzielić całą grupę na mniejsze zespoły, z których każdy zajmowałby się przydzielonymi punktami „dekalogu”. Można także, choćby w celu porównawczego poszerzenia bazy tekstowej z literatury egipskiej, włączyć w analizę inne jeszcze jej opowiadanie – np. jedno z najbardziej znanych pt. *Dwóch braci*. Następnie zalecenia Peruwiańczyka można odnieść do wybranych współczesnych polskich reportaży podróżniczych, starając się np. wychwycić i wszechstronnie określić (konstrukcyjne, założeniowe, językowe itd.) podobieństwa i różnice między nimi a opowiadaniem ze świata fikcji literackiej.

Pytania:

Służą one zarówno analitycznej „rozbiórce” tekstu, jak i nawiązują do szerszego spektrum historycznoliterackiego pod kątem współczesnej literatury podróżniczej.

1. Jak można scharakteryzować narratora tej historii? Jak określić jego przynależność społeczno-grupową, narodowościową, socjalną? Czy reprezentuje on jakąś określoną grupę społeczną? Jaki jest punkt widzenia i zasięg czasoprzestrzenny narracji?

2. Czy w opowiadaniu da się wyróżnić jedno najważniejsze wydarzenie? Jeśli tak, to któremu i z jakiej racji przypada ta rola?

3. Czy narrator usiłuje w jakikolwiek sposób przykuć uwagę czytelnika,

aby zainteresować go opowiadaniem? Czy mu się to udaje? Dlaczego? Jakie zabiegi stosują w tym celu współcześni podróżopisarze?

4. W jaki sposób narrator opisuje ludzi napotkanych w trakcie podróży? Jakich detali o nich się dowiadujemy? A jak przedstawia lokalizacje geograficzne i trasę podróży? W czym opisy tych sfer się różnią, a w czym są zbieżne?

5. Jakie najistotniejsze cechy posiada świat przedstawiony tego opowiadania, zwłaszcza najważniejsze wydarzenia, konflikty, cechy i (założone) wartości kulturowe? Czy są wśród nich i takie, których nie sposób spotkać we współczesnej literaturze podróżniczej?

6. Tim Youngs uznał kategorię „quest” (‘poszukiwanie, pogoń, wyprawa poszukiwawcza połączone zazwyczaj z pokonywaniem przeszkód’) jako zasadniczy, integralny składnik tekstów podróżopisarskich (Youngs 2013, 87–101). Które działania bohatera można zaliczyć do tej kategorii? W jaki sposób kategoria ta typowo przejawia się we współczesnych narracjach podróżniczych?

Elizabeth Bishop *Pytania w kwestii podróży*

Następna propozycja to znany wiersz wybitnej amerykańskiej autorki (1911–1979), przy którego analizie pomoże przytoczenie jej doświadczeń biograficznych, przede wszystkim bujnego życia podróżniczego (pobyty w różnych regionach USA, w Paryżu, Meksyku, kilkanaście lat spędzonych w Brazylii). Symptomatycznie wypada na tym tle fakt, że tekst pochodzi z wydanego w 1965 roku tomiku pod tym samym tytułem.

Jest to jednak utwór niełatwy w odbiorze, o niejasnej nieraz symbolice i metaforyce, prowokujący do interpretacyjnych niejednoznaczności; stąd też być może szczególnie dobrze pasujący do roli uniwersyteckiej „lirycznej wprawki”. Jego polskie tłumaczenia zawdzięczamy Stanisławowi Barańczakowi (Barańczak 1995, 77–79) oraz Andrzejowi Sosnowskiemu, z którego przekładu pochodzą cytowane fragmenty (Sosnowski 2018, 37–39).

Zadania:

1. Opatrzenie wiersza alternatywnym tytułem przy dążeniu do jak najcelniejszego oddania treści. Można tu wprowadzić utrudniające ograniczenia,

np. konieczność utworzenia tytułu dwu- lub trzywyrazowego czy też wziętego dosłownie z określonego fragmentu wiersza (np. którejś zwrotki) albo napisanego jambem itd. Wykonanie zadania zawiera także wyjaśnienie (interpretację) wybranego rozwiązania.

2. Transformacja tekstu wiersza na formę poezji figuratywnej (wizualnej, konkretnej), w postaci najtrafniej scalającej ją z treścią. Rozszerzeniu wiedzy i ułatwieniu wykonania zadania powinno służyć zapoznanie studentów w wielowiekową, sięgającą starożytności tradycją poezji figuratywnej – warto np. przejrzeć choćby tomik *Kaligramy* Guillaume’a Apollinaire’a (*Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913–1916*) oraz polskie wersje takiej poezji. W dalszej kolejności można rozważyć znaczenia przydawane tekstowi mocą przeformowania go na styl figuratywny.

Pytania:

1. Wiersz rozpoczyna rejestr wrażeń podmiotu lirycznego pośród oszałamiających go wodospadów (można skojarzyć ten obraz z faktem powstania utworu w Brazylii, kraju słynącym z tego typu atrakcji). O jakie możliwe znaczenia wzbogacają początkowe wersy utworu występujące w nich aliteracje głoski [s]: *spill, sides, soft, slow*? Czy zachowano je w polskich tłumaczeniach? Jeśli nie, to czy w translacjach tych można stwierdzić obecność np. zabiegów leksykalnych czy stylistycznych, przynoszących efekty podobne do wytwarzanych za pomocą oryginalnych aliteracji?
2. Jak można zrozumieć wypowiedź o „nieznajomych w sztuce” występujących w „najdziwniejszym z teatrów”? (wersy 16–17). Kogo/co symbolizują? Jak rozumieć pytanie zawarte w tych wersach, jeśli traktować je jako bezpośrednie odniesienie do tytułu i problematyki wiersza?
3. Jakie dodatkowe znaczenia wnoszą do tekstu powtórzenia z wersów 22–23: „niepojęte”, „niepojęte”, „nieprzeniknione”, odniesione do „rumowiska”?
4. O jakim stanie umysłu i jakich rozterkach myślowych podmiotu lirycznego świadczy jego hamletyzująca wypowiedź zawarta w wersach 26–29?
5. Jakiego rodzaju odniesienie podmiotu lirycznego względem podróży i sensu jej podejmowania uwidacznia się w wersach 30–34?
6. Wersy 42–43 zawierają w oryginale rym (słyszalny np. podczas recytacji) *heard – bird*. Jakie znaczenia może ten zabieg przydawać – zasadniczo

bezrymowemu – tekstowi? Jako że w polskich tłumaczeniach rym ten nie został zachowany, można pokusić się o dokonanie alternatywnej, uwzględniającej go, translacji.

7. Jakie przekonania lub też wątpliwości odnośnie do podróży uwidaczniają się w wersach 47–54?

8. Jakie symboliczne znaczenia i konteksty wnoszą do wypowiedzi odniesienia do drewnianych klatek, drewnianego obuwia, stacji benzynowej i baroku (wersy 35–54)? W jakiej relacji sensy/konteksty te pozostają względem siebie i jakie znaczenie wytwarzają wspólnie?

9. Początek wiersza uderza obrazami wodospadów i strumieni, natomiast koniec trzeciej zwrotki przynosi odniesienie do deszczu. Czy oba te „wodne” fragmenty łączą się znaczeniowo? I czy oba, w połączeniu, mają jakieś szczególne znaczenie, istotne dla wymowy wiersza?

10. Ostatnie dwie zwrotki przynoszą zmianę perspektywy narracyjnej połączonej ze skondensowaną refleksją. Jaki cel ma taki zabieg i jak wpływa na treść i wymowę wiersza?

11. Znajdź dokładne brzmienie myśli Pascala, wzmiankowanej w czwartej zwrotce. W jaki sposób podmiot liryczny ustosunkowuje się do tej myśli?

12. Ogólniej: jakie pytania/problemy związane z podróżą, pojawiają się w tekście? Czy doczekują się one odpowiedzi i rozwiązań, a jeśli tak, to jakich?

13. Czy na podstawie wypowiedzi podmiotu lirycznego da się określić (przypuszczalną) głębokość, rozległość i rodzaje jego doświadczeń podróźniczych, czyli – jakiego typu podróżnik do nas mówi? Co mogło go skłonić do wyrażonej w wierszu refleksji?

14. Jakiego rodzaju doświadczenia oraz przemyślenia podróżnicze łączą/różnicują podmiot liryczny wiersza Elisabeth Bishop oraz *Modlitwy Pana Cogito – podróżnika* Zbigniewa Herberta? Jakie różnice w uznawanych wartościach kulturowych czy światopoglądowych można między nimi wytropić? Czym różnią się ich przypuszczalne oczekiwania względem podróży? A ich doświadczenia? Które z nich bardziej odpowiadają naszym konwencjonalnym wyobrażeniom o podróżowaniu i podróżnikach? Te same pytania można odnieść do Herbertowskiego wiersza *Podróż* czy utworu Konstadinosa Kawafisa *Itaka*.

Postscriptum

Kurs literatury powszechnej obejmuje dialektycznie współgrającą całość elementów przedmiotowych, dydaktycznych, personalnych i organizacyjnych. Przedstawione propozycje zatem, wkomponowane w dowolny sylabus przedmiotowy i choćby najsumienniejszemu zrealizowane, stanowiłyby siłą rzeczy zaledwie jego drobną część. Kompleksowe wprowadzenie w życie wszechstronnie unowocześnionego nauczania literatury światowej spoczywa w rękach zainteresowanych tą materią przedstawicieli środowiska polonistycznego. Mam szczerą nadzieję, że w najbliższej przyszłości podejmą oni (niekoniecznie tylko) wewnętrzną debatę o zaprogramowaniu i wprowadzeniu w życie nowoczesnych w każdym wymiarze kursów literatury powszechnej na studiach polonistycznych – rzetelnych treściowo, efektywnych dydaktycznie i tyleż rozsądnie co produktywnie zharmonizowanych z programami nauczania literatury polskiej.

Tym bardziej warto podjąć taką dyskusję, że terażniejszość, jak bodaj nigdy dotąd, sprzyja nauczaniu literatury powszechnej i poszukiwaniu nowych dla niej rozwiązań dydaktycznych. Przy rosnącej poliglottytacji studentów i ich pełnoprawnym uczestnictwie w kulturowej globalizacji, nieraz wręcz ekspresowo dostępnych translacjach tekstów nawet z regionów egzotycznych językowo i kulturowo, wyjątkowo dogodnym dostępie do informacji, wiedzy i materiałów oraz szerokich możliwościach ich szybkiej transmisji i wymiany, dyskusja o wprowadzeniu na filologię polską (a także na pokrewnych kierunkach, np. łączących polonistykę z obcą neofilologią) nowoczesnie ukształtowanych dydaktycznie kursów literatury światowej i ich organizacyjnego oraz merytorycznego zharmonizowania z nauczaniem literatury polskiej byłaby głęboko uzasadniona. Dyskusja ta powinna objąć wszelkie istotne dla tej zasygnalizowanej kwestii zagadnienia natury organizacyjnej, metodologicznej czy merytorycznej; także zatem te, do których nawiązywał znany amerykański

ski komparatysta David Damrosch, którego zdaniem „ekscytujące i intrygujące” wręcz czasy, jakie nastały dziś dla nauczania literatury światowej, istotnie rozszerzyły skalę wyzwań stojących przed wykładowcami. Wskutek ekspansji zakresu analizowanych tekstów, w jego wymiarze historycznym i geograficznym, muszą oni mierzyć się m.in. z zadaniami ich właściwej selekcji, uwzględniać w dydaktyce kwestie zwiększonych różnic kulturowych czy nietypowych trudności translacyjnych. Na jakich wartościach oprzeć stworzenie listy lektur? Jak skutecznie nauczać studentów rozumienia literatury powstałej w obcej tradycji historycznoliterackiej i w odmiennych kontekstach historycznych, społecznych i estetycznych? W jaki sposób poruszać się dydaktycznie między pierwotnymi, lokalnymi (narodowymi, regionalnymi) a globalnymi kontekstami danego utworu? Czy nauczając przedmiotu o globalnych koneksjach, wolno koncentrować się wyłącznie na kilku utworach, pisarzach, zjawiskach? – zastanawia się Damrosch (2009, 1–11). Ten konglomerat pytań, wymagający jeszcze przemyślanego poszerzenia z uwagi na rzeczywistość praktyki dydaktycznej, zawiera w sobie wszak sugestię wskazującą na potrzebę ich dalszego, wyczerpującego przedmiot formułowania, a także udzielania uzasadnionych, lecz nie zawsze jednoznacznych i oczywistych odpowiedzi, które tylko częściowo zaproponowałem w niniejszym artykule⁸.

⁸ Dla rozwinięcia zagadnienia, warto polecić, po pierwsze, klarowny wykład Sandy N. Harper (Harper 1988, 402–408). Z nastawieniem na podobne cele dydaktyczne, osiągane za pomocą zbliżonych w istocie środków, artykuł autorki zarówno szerzej się odwołuje do odpowiednich dyskursów teoretycznych, jak i zawiera m.in. godne uwagi sugestie co do praktyki nauczania literatury. Po drugie, pozycją nieodzowną dla wszystkich uniwersyteckich wykładowców literatury wydaje się *The Pocket Instructor. Literature. 101 Exercises for the College Classroom* (Fuss, Gleason 2016), w której swoimi doświadczeniami i przykładami zadań kreatywnych podzielił się nauczyciele tego przedmiotu z uczelni anglosaskich, m.in. tak prestiżowych, jak Princeton University, Duke University, Yale University czy University of Tasmania.

Literatura

- Andrzejewski T., 1958, *Opowiadania egipskie*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bishop E., 1995, *33 wiersze*, red. S. Barańczak, Kraków: Znak.
- Bishop E., 2018, *Santarém. Wiersze oraz trzy małe prozy*, red. A. Sosnowski, Stronie Śląskie: Biuro Literackie.
- Bennett A., Royle N., 2015, *This Thing Called Literature. Reading, Thinking, Writing*, Abingdon and New York: Routledge.
- Budrewicz O., 1974, *Połączana dżungla*, Warszawa: Iskry.
- Caplan B., 2018, *The Case Against Education. Why the Education System Is a Waste of Time and Money*, Princeton: Princeton University Press.
- Damrosch D., red., 2009, *Teaching World Literature*, New York: The Modern Language Association of America.
- Fuss D., Gleason W.A., red., 2016, *The Pocket Instructor. Literature. 101 Exercises for the College Classroom*, Princeton: Princeton University Press.
- Harari Y.N., 2018, *21 lekcji na XXI wiek*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Harper S.N., 1988, *Strategies for Teaching Literature at the Undergraduate Level*, "The Modern Language Journal", vol. 72, no. 4, s. 402–414.
- Kostenzer C., 2009, *Die literarische Reportage. Über eine hybride Form zwischen Journalismus and Literatur*, Innsbruck: Studienverlag.
- Mendelsund P., 2014, *What We See When We Read*, New York: Vintage.
- Okoń W., 2016, *Wprowadzenie do dydaktyki ogólnej*, Warszawa: Żak.
- Ribeyro J.R., 2016, *Słowo niemowy. Wybór opowiadań*, wybrał i posłowiem opatrzył Pin-del T., Kraków: Universitas.
- Swick T., 2016, *The Joys of Travels: And Stories That Illuminate Them*, New York: Skyhorse.
- Theroux P., 2016, *Stary Ekspres Patagoński. Pociągiem przez Ameryki*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Turkowska E., 2013, *Integracyjny model kształcenia literackiego i językowego na kursie literatury niemieckojęzycznej*, w: *też*, *Kształcenie nauczycieli języków obcych*, Radom: Radomskie Towarzystwo Naukowe, s. 126–138.
- Whitfield P., 2011, *Travel. A Literary History*, Oxford: Bodleian Library.
- Youngs T., 2013, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, Cambridge: Cambridge University Press.

SZYMON GĘBUŚ – dr, Jilin International Studies University, Chiny.

Gębuś' research interests revolve predominantly around contemporary literature in German (mainly fantasy and works by Austrian writer Martin Pollack) and world literature teaching. His publications include: *Ein geschrumpftes Universum. Geschichtskonstruktionen im Prosawerk Martin Pollacks. Themenkomplexe und Darstellungstechniken* (Dresden 2017), *W kierunku pełni. Literatura światowa na studiach germanistycznych* (Wrocław 2017), and *Streifzüge durch den entlegenen Kontinent. Südamerika in gegenwärtigen deutschen Reisereportagen. Erwägungen auf dem Hintergrund der Geopoetik* (Madrid 2018).

Interesuje go przede wszystkim współczesna literatura niemieckojęzyczna (głównie fantasy i twórczość austriackiego pisarza Martina Pollacka) oraz dydaktyka literatury światowej. Wybrane publikacje: *Ein geschrumpftes Universum. Geschichtskonstruktionen im Prosawerk Martin Pollacks. Themenkomplexe und Darstellungstechniken* (Drezno 2017), *W kierunku pełni. Literatura światowa na studiach germanistycznych* (Wrocław 2017), *Streifzüge durch den entlegenen Kontinent. Südamerika in gegenwärtigen deutschen Reisereportagen. Erwägungen auf dem Hintergrund der Geopoetik* (Madryt 2018).

E-mail: szymon_gebus@interia.pl

Varia



Andrzej Kaliszewski

 <https://orcid.org/0000-0003-2755-4073>

Uniwersytet Jagielloński
Kraków, Polska

Czerwone imperium. Obraz Związku Radzieckiego w reportażach polskich klasyków gatunku (M. Wańkowicz, K. Pruszyński, H. Krall, R. Kapuściński)

The Red Empire. The Image of the Soviet Union in the
Reporting by the Polish Classics of the Genre
(M. Wańkowicz, K. Pruszyński, H. Krall, R. Kapuściński)

Abstract:

The motivation for discussing representations of the Soviet Union in Polish reporting has been the desire to examine how the greatest Polish reporters grappled with such an important political and social problem. For writers and historians, Soviet communism posed a difficult challenge, which raised many questions: how to avoid stereotyping, shoulder the burden of the past, and navigate the constraints of censorship of the communist period. How not to join the naïve voices of some Western intellectuals enchanted by Soviet propaganda (a problem faced by Wańkowicz and Pruszyński)? The article presents the use of individual reporting techniques and artistic devices visible in the observations and the reflections formulated by Polish reporters.

The research material has been arranged chronologically. Written with artistry, Wańkowicz's reports from the 1930s record his fascination with the newly emerging workers' state, but they also document many disturbing phenomena, contrasts and lies. His particularly critical observations had to be later removed or mitigated by the writer in the post-war editions. These interesting self-censoring changes are examined in detail in this article. Pruszyński's texts are a valuable supplement to the complicated relations between, on the one hand, Sikorski's government and the main Allies, and on the other hand, Stalin's state. They also present the creation of the Polish army in the USSR. At the same time, they are an artful and expressive picture of a brave nation led by a charismatic dictator (the texts were written before the discovery of the Katyń massacre!). Although dependent on her party bosses, Hanna Krall, a reporter from a satellite state, managed to construct an authentic representation of the life of individuals in the Soviet state. She achieved this thanks to her style of 'mundane realism' and the use of microanalysis as a technique. However, she did not manage to avoid the optimism that was obligatory at the time with regard to the entire system (especially the reforms initiated by Khrushchev and Brezhnev). Ryszard Kapuściński took up Soviet themes in numerous works over many years; his reports from 'exotic' Asian republics and his depiction of the cultural melting pot of the former USSR are particularly interesting. He was also given the opportunity to describe perestroika and the final collapse of the red empire; he reported also on how the foundations of the new Russia were built.

The article is based on the following claim: the greatest reporters, who employed a variety of writing techniques, encountered serious – objective and subjective – difficulties in representing the dynamic spectrum of transformations and perspectives which communism brought about for the USSR itself and also for Poland. The effects of their reporting work are thus varied, and the imprint of the times is visible in them.

The text is situated within the disciplines of social communication and media studies, literary studies and modern history. The methodologies used in the article include text analysis and interpretation, stylistic, genre and comparative analysis, thematic and historical research.

Keywords: reporting, socio-cultural reporting, Melchior Wańkowicz, Ksawery Pruszyński, Hanna Krall, Ryszard Kapuściński, USRR, Stalinism, communism, Soviet man, perestroika

Abstrakt: Powodem podjęcia tematyki opisu Związku Radzieckiego w polskich reportażach była chęć zbadania, jak najwięksi polscy reportażyści zmagali się z tak ważnym polityczno-społecznym problemem. Radziecki komunizm stanowił dla pisarzy i historyków trudne wyzwanie, które stawiało przed nimi wiele pytań: jak ustrzec się czarnych i białych stereotypów, presji historycznych zaszczości czy nacisków cenzury okresu PRL. Jak nie dołączyć do naiwnego chóru niektórych zachodnich intelektualistów oczarowanych sowiecką propagandą (z czym borykali się Wańkowicz i Pruszyński)? W artykule pokazano wykorzystanie indywidualnych technik reporterskich i środków artystycznych w podjętych obserwacjach i sformułowanych refleksjach.

Materiał badawczy uporządkowany został chronologicznie. Napisane z artyzmem reportaże Wańkowicza z lat 30. XX w. utrwalają fascynację nowo powstającym państwem robotników, ale odnotowują też wiele niepokojących zjawisk, kontrastów, kłamstw. Szczególnie krytyczne spostrzeżenia musiał potem pisarz usuwać bądź łagodzić w powojennych wydaniach. Te interesujące, autocenzorskie zmiany zbadano szczegółowo w niniejszym artykule. Teksty Pruszyńskiego stanowią cenny suplement do skomplikowanych relacji rządu Sikorskiego i głównych aliantów z państwem Stalina. Przedstawiają też budowanie polskiej armii na terenie ZSRR. Jest to zarazem pełen kunsztu i ekspresji obraz dzielnego narodu kierowanego przez charyzmatycznego dyktatora (teksty powstały przed odkryciem zbrodni katyńskiej!). Hanna Krall – reporterka z państwa satelickiego – choć zależna od swoich partyjnych szefów, zdołała swym stylem „małego realizmu” i techniką mikroanaliz przekazać autentyczny obraz życia jednostek w państwie radzieckim. Nie udało jej się jednak uniknąć obowiązkowego wtedy optymizmu w odniesieniu do całego systemu (zwłaszcza reform rozpoczętych przez Chruszczowa i Breżniewa). Ryszard Kapuściński podejmował tematy radzieckie w licznych utworach na przestrzeni wielu lat, szczególnie ciekawe są jego reportaże z egzotycznych, azjatyckich republik i pokazanie całego tygla kulturowego byłego ZSRR. Dane mu było też opisywać pierestrojkę i ostateczny upadek czerwonego imperium, budowanie fundamentów nowej Rosji.

Artykuł opiera się na następującej tezie: najwybitniejsi a dysponujący zróżnicowanym warszatem reportażyści natrafiali na poważne – obiektywne i subiektywne – trudności w ukazaniu dynamicznego spektrum przeobrażeń i perspektyw, jakie dla samego ZSRR, ale także dla Polski, niósł komunizm. Efekty prac reporterskich są więc zróżnicowane, widać na nich odcisnięte piętno czasów.

Tekst sytuuje się w obszarach: nauki o komunikacji społecznej i mediach, literaturoznawstwa i historii współczesnej. Metodologie zastosowane w artykule to analiza i interpretacja tekstu, analiza stylistyczna, genologiczna i porównawcza, badania tematologiczne i historyczne.

Słowa kluczowe: reportaż, Melchior Wańkowicz, Ksawery Pruszyński, Hanna Krall, Ryszard Kapuściński, ZSRR, stalinizm, komunizm, człowiek radziecki, pierestrojka

Wstęp

Związek Radziecki zajmował i nadal zajmuje wysokie miejsce na liście trudnych tematów, zarówno naukowych, jak i literackich, podejmowanych przez nasze piśmiennictwo. W literaturze pięknej uznanie zyski-

wały przede wszystkim utwory budowane na indywidualnej i narodowej traumie, ostrzegające świat przed „czerwoną zarazą”, a więc takie jak np. *Koń na wzgórzu* Eugeniusza Małaczewskiego, *Pożoga* Zofii Kosak-Szczuckiej, *Lenin i Cień ponurego Wschodu* Ferdynanda Ossendowskiego czy *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Jednak w Polsce miały także miejsce: uwiedzenie ideami Marksa i Lenina, podziw dla wschodniego sąsiada. Obfitowała więc nasza literatura w panegiryczne wiersze i poematy, takie jak *Słowo o Stalinie* i *Pokłon Rewolucji Październikowej* Władysława Broniewskiego. Z chęcią czytane (i ekranizowane) były np. powieści Wojciecha Żukrowskiego o polsko-radzieckim braterstwie broni (*Skąpani w ogniu*, *Kierunek Berlin*). Jerzy Andrzejewski zaskoczył w 1951 roku serwilistycznymi szkicami pod dumnym tytułem – *O człowieku radzieckim*. Z kolei za dobry przykład bardzo wyważonego – moim zdaniem – obrazu Rosji i Związku Radzieckiego w literaturze warto uznać książki Igora Newerlego: *Zostało z uczyt bogów* czy *Wzgórze Błękitnego Snu*.

O ile literatura piękna ma prawo do fikcjonalizacji, subiektywizacji, idealizacji rzeczywistości, o tyle od dziennikarza i reportera oczekuje się przede wszystkim rzetelnego poszukiwania i przedstawiania faktów, powściągliwego operowania uogólnieniem czy ideowym przesłaniem. W przypadku tematu radzieckiego szukanie prawdy bywało dla dziennikarzy szczególnie trudne, a nawet niebezpieczne. W czasach PRL-u jawił się wybór: albo dobrze, albo wcale. Najmniejsze podejrzenie „godzenia w sojusz i przyjaźń z Krajem Rad” było równoznaczne z wyrokiem niebytu dla tekstu, a nawet autora; stanowiło wykroczenie znacznie gorsze niż krytyka spraw miejscowych (polskich). Z kolei np. w dwudziestoleciu międzywojennym przeszkodę mogły stanowić – emocjonalne, historyczne i geopolityczne – polskie imponderabilia, w myśl których rosyjskość, radzieckość, komunizm to synonimy odwiecznego zła i tylko tak powinny być ukazywane. Nie można zapomnieć i o trzeciej przeszkodzie na drodze do prawdy o ZSRR: była nią bariera nakładana przez stronę radziecką na informacje o sobie oraz wyrafinowane metody manipulowania zagranicznymi gośćmi w Kraju Rad. Celem artykułu jest prześledzenie, jak z tymi wyzwaniem – i to

w różnych okresach politycznych – radzili sobie nasi najwybitniejsi reportażyści i jaki obraz „ojczyzny światowego proletariatu” przekazali polskim i nie tylko polskim czytelnikom.

Melchior Wańkowicz – pod szklanym kloszem Intouristu

Temat rosyjski i sowiecki zajmuje we wczesnej twórczości Wańkowicza główne miejsce. Pisarz, który brał udział jako żołnierz w wojnie polsko-bolszewickiej 1920 roku, przedstawił potem jej epizody w tomie *Strzępy epepei* (Wańkowicz 1923; reportaże *Budionny idzie, Odwrót, Zwycięstwo*)¹. W ogłoszonej w 1925 roku *Każni Mikołaja II* potępił bestialstwo i bezprawie sowieckiej władzy, zaś w 1926 w książkowym reportażu *Szpital w Cichiniczach* ukazał barbarzyństwo Armii Czerwonej. W *Szczenięcych latach* (1934) stworzył nostalgiczną opowieść o swej kresowej rodzinie i polskich ziemiach utraconych na rzecz sowieckiej Rosji. W grudniu 1933 Wańkowicz wybrał się na sześciodniową wycieczkę do Moskwy, organizowaną przez Intourist dla zachodnich gości po normalizacji stosunków dyplomatycznych sowieców z Zachodem. Owocem tej krótkiej wyprawy był obszerny cykl reportaży pod tytułem *Opierzona rewolucja* (1934, 1935, 1938).

Kazimierz Wolny-Zmorzyński, sumarycznie oceniając te utwory, stwierdził, iż są połączone wspólnym mianownikiem humanizmu: „Wańkowicz interesował się sprawami człowieka dogłębnie, umiał uzewnętrznić nieszczęście narodu rosyjskiego, jego ból i reakcje. Najważniejsze w tym jest to, że rozumiał je i nigdy z nich nie kpił, choć do Rosjan miał nastawienie chłodne i mało entuzjastyczne” (Wolny-Zmorzyński 1999, 100)². Tymczasem *Opierzona rewolucja* moim zda-

¹ Szerzej na temat tych reportaży por. A. Kaliszewski, *Mistrzowie polskiego reportażu wojennego 1914–2014*, Kraków 2017, rozdz. *Żołnierz i reporter dwóch światowych wojen*.

² Por. też Chomiuk A., 2004. Autorka zauważa, że pisarz, „zafascynowany możliwościami niesionymi przez postęp techniczny, podziela sowiecką wiarę w ludzką wszech-

niem zaskakuje dziwnie ciepłym obrazem komunistycznego państwa. Wrażenie takie jest jeszcze silniejsze po lekturze wydania z 1974 roku (razem ze *Szczenięciami latami*, pod wspólnym tytułem *Czerwień i amarant*), w którego Wstępie czytamy: „Uważałem, że nie należy zatumaniać prawdy o potężnym sąsiedzie i o tym, co się dzieje na olbrzymim lądzie sięgającym od naszych granic po Ocean Spokojny (...) należy w czytelnikach budzić chłonność na przyswajanie wartości, które niosą światowe przeobrażenia” (Wańkowicz 1974, 147). Te słowa dobrze pasują do zawartości książki: okazuje się, że pierwotna, przedwojenna jej wersja została w PRL-u wznowiona, ale w wersji mocno ocenzurowanej – usunięto cały ostatni rozdział-reportaż oraz bardziej krytyczne fragmenty pozostałych. Ale i po lekturze pełnych wydań można nabrać przekonania, iż Wańkowicz włączył się w latach 30. XX wieku w chór zachodnich prokomunistycznych elit, zgodnie podziwiających młode „państwo robotników”, w kontekście skutków Wielkiego Kryzysu lat 1929–1933 i prorocत्व rychłego upadku Zachodu (vide książka Oswalda Spenglera). Historycy Michał Heller i Aleksander Niekricz stwierdzają: „W oczach zachodniej inteligencji światowy kryzys przemienia Związek Radziecki – kraj pięciolatki – w raj na ziemi” (Heller, Niekricz 1985, 207). Do rangi symbolu urasta fakt, że Bernard Shaw, żywy wzorzec zachodniego intelektu, w księdze moskiewskiego hotelu Metropol (w tym samym zamieszkał Wańkowicz!) wpisał: „Jutro opuszczam tę ziemię nadziei i powracam na Zachód, gdzie króluje beznadziejność” (tamże, 209). Inni najwięksi chwalczy Stalina i przedstawiciele „salonowego bolszewizmu”³ lat 30. to m.in.: H. Barbusse, R. Rolland, J.-P. Sartre czy R. Tagore, nie wspominając o zachodnich twórcach związanych wprost z Kominternem, jak np. E.E. Kisch czy B. Jasieński⁴. Dodajmy (co opi-

moc, inspirowane ideologią przekonanie, że potęga systemu może podporządkować sobie potęgę materii, że *trzeba* jest tożsame z *można*” (Chomiuk 2004, 181).

³ Określenie J. Smagi (1992, 115–117).

⁴ Nie można przecenić też roli pochowanego pod murem Kremla Johna Reeda, autora *Dziesięciu dni, które wstrząsnęły światem* (1919), którego R. Pipes nazywa słusznie „archetypem idealistycznego sympatyka komunizmu” (2005, 226).

suje Richard Pipes), iż przyjeżdżający do Rosji sowieckiej dziennikarze oraz pisarze świadomie przymykali oczy na błędy i wynaturzenia – w zamian za podtrzymanie akredytacji czy zaproszenia na wystawne przyjęcia (Pipes 2005, rozdz. *Komunizm na eksport*). Swoją rolę odegrała też stara i „dobra” taktyka tzw. wiosek potiomkinowskich – władza sowiecka potrafiła twórczo wpisywać się w nią, budując swój fałszywie optymistyczny wizerunek. Czy i jak książka Wańkowicza wpisywała się w modne prokomunistyczne peany?

Zbudowany z dziesięciu obszernych reportaży cykl ma budowę kłamrową. W otwierającym tom *Odjeździe torpedą czasu* reporter wyjaśnia swój – w zamierzeniu obiektywny – stosunek do „S.S.R.” (jak wówczas nazywano ZSRR) i wyraża chęć przeciwstawienia się stereotypom. Drugi człon wspomnianej kłamry, czyli końcowy rozdział *Błędy paralaktyczne*, jest kontynuacją tego dylematu poznawczego, tyle że wzbogaconą o liczne przykłady ze światowej literatury, polityki i publicystyki. Wprawdzie autor podkreśla, że krytykom S.S.R. „nie można odmówić słuszności” (Wańkowicz 1934, 191⁵), ale kwestionuje poszczególne czarne mity: np. to, że brak w S.S.R. mieszkań dla robotników, że nie rosną zarobki, że głodni leżą na ulicach, że partyjni funkcjonariusze zarabiają krocie itp. Porównuje statystyki dotyczące Rosji sowieckiej i Zachodu (np. Londynu, Warszawy) – to w krajach kapitalistycznych sytuacja materialna robotnika jest gorsza i znacznie bardziej niestabilna. W drugiej części owego końcowego rozdziału Wańkowicz nie oszczędza też niektórych chwalców Rosji sowieckiej na Zachodzie. To – jak mówi – „literatura na usługach Sowietów” (214) (B. Jasiński, A. Janta-Połczyński, A. Rachmanowa). Zdaniem autora *Opierzonej rewolucji* w postrzeganiu sowieckiej Rosji zachodzi więc tytułowy „błąd paralaktyczny”⁶. Tłumaczy go obrazowo wirtualnej rozmówczyni tak:

⁵ Ta i kolejne lokalizacje cytatów dotyczą wydania: Wańkowicz M., 1934, *Opierzona rewolucja*, Warszawa.

⁶ „Paralaksa (fiz.): błąd w odczytywaniu wskazań przyrządów, wynikający z nieodpowiedniego ustawienia oka względem podziałki” (Kopaliński 1975, 718).

jeśli pani stoi z prawej strony zegara, to wydaje się pani, że jeszcze nie ma dajmy na to ósmej, że jest dopiero dwie minuty do ósmej; w tym czasie dla mnie, stojącego z lewej strony zegara, będzie się wydawało, że jego wskazówka już przeszła godzinę dwunastą i już pokazuje dwie minuty po ósmej (204).

On sam chce być – jako obserwator rzeczywistości sowieckiej – tym, który widzi dokładnie „godzinę ósmą”.

Wańkowicz przyznaje, że zdawał sobie sprawę, iż „Intourist to jest taki rezerwat w S.S.R., w którym może hodować się silno walutowa burżuazja” (45). Wspomina wykwintne posiłki z kawiosem i szampanem każdego dnia, stylowe dancingi, pogawędki przy barowym stoliku – wszystko za zamkniętymi drzwiami luksusowego hotelu. Gotowe opinie przywiezione przez współpodróżnych, „nastawionych bezapelacyjnie entuzjastycznie” kwituje ironiczną metaforą: „zbiorowy mózg człowieka schyłkowej kapitalistycznej epoki” (26). Zdaje sobie sprawę, iż „płynąc wąskimi koleinami, wyżłobionymi dla inturystów, nie wydzwigniemy głowy za ten sztuczny świat z jednej strony, poza specjalnie zaaranżowane pokazowości z drugiej” (48). A jednak większość wątków i epizodów zawartych w *Opierszonej rewolucji* daje sumarycznie pozytywny obraz przemian. Są to anonimowo prowadzone obserwacje: na ulicy, w tramwaju, dorożce, domu towarowym, przeciętnym lokalu z wyszynkiem, teatrze, a nawet w sądzie. W reportażu *Milion wolt „Hospodi pomiluj”* Wańkowicz zderza krzyczące na ulicach i fasadach fabryk czerwone propagandowe plakaty o współzawodnictwie ze wzruszającymi obrazkami sal pełnych uczących się wieczorami analfabetów. Rozmawia z malcem, który marzy, by się uczyć, a potem zostać robotnikiem. Podziwia powszechny pęd do kultury, urzeka go tłum prostych i nędznie ubranych ludzi przejętych sztuką w teatrze. Wprawdzie zauważa przy okazji mniej imponujący detal – wyziew „wilgotnych walenek i niedomytych ciał obywateli sowieckich” (155), ale i to odbiera jako pozytyw, bo normalność. Reporter widzi też wytwarzający się nowy patriotyzm w państwie robotników. „Głodni i bosy, wynędzniali, mają ludzie dumne poczucie swojej socjalistycznej ojczyzny” (113) – konkluduje w reportażu pod panegirycznym tytułem *Stawka na człowieka*, do-

dając też naiwnie i gołosłownie: „Bolszewicy dobrze rozumieją, że głównym bogactwem kraju jest człowiek” (123). Ponadto reportera uderza na każdym kroku wzajemna ludzka życzliwość, ba, nawet wyrozumiałość sędziów dla drobnego złodzieja na oglądanym procesie (choć wiemy, że sowieckie sądy słynęły już wtedy z pokazowych rozpraw kończących się karą śmierci bądź zesłaniem za relatywnie niewielkie przewinienia). Kolejna „cenna” obserwacja to widoczna wszędzie nauka zasad współżycia, porządek (rygor?) wpajany od najmłodszych lat i – rzekoma – gotowość podporządkowywania mu się. Reporter nie domyśla się, iż za tym umiłowaniem porządku może stać zwykły strach. Dokładnie opisane wychodzenie z teatru – na komendę, rzędami, według wcześniej ustalonego porządku – kojarzy się raczej fatalnie, ale nie naszemu pisarzowi. Nie zabrakło jednak ważnego wstydliwego tematu sowieckich prostytutek, których według doktryny nie ma i być nie powinno. Wańkowicz, zaczepiany przez takąż początkującą „damę” na ulicy, zaprasza ją do knajpy (gdzie „bród, smród i pijani”, „bezstyłowa obrzydliwość”, 171). Ze współczuciem opisuje potem jej nędzny ubiór, kontrastujący z ładną twarzą i kulturalnym obyciem. Okazuje się ona skromną robotnicą, chcącą rozpaczliwie dorobić do marnej pensji – tego epizodu godnego Zoli nie można policzyć na plus bolszewizmowi, ale rzetelności reporterskiej. Podobnie jak przytoczona wypowiedź niemieckiego inżyniera (współbudowniczego radzieckiej pięciolatki!) mieszkającego w tym samym co Wańkowicz hotelu dla obcokrajowców: „Może pan mieć w Rosji każdą kobietę (...) jeśli ma pan wolny czas, patefon i książeczkę zaopatrywania w żywność w sklepie cudzoziemskich specjalistów” (166).

Gdy idzie o rosnącą potęgę gospodarczo-przemysłową S.S.R., dowódów dostarcza Wańkowiczowi spotkany przypadkowo (?) na bulwarze szeregowy robotnik, opowiadający o realizowanych właśnie koncepcjach nowoczesnego ciepłownictwa, gazownictwa, elektryfikacji, nawadniania. Wyjaśnia on też reporterowi gigantyczny plan budowy słynnych kanałów Moskwa-Wołga i Bałtyk-Morze Czarne, przytacza imponujące dane dotyczące produkcji aut, rowerów, obrabiarek. „Więcej... Prędzej... Szybciej” – pisarz kończy swój panegiryczny reportaż ekspresyjną apostrofą, jakby wystylizowaną na partyjne hasło.

W czasie krótkiego pobytu w kraju Rad Wańkowicz odbył spotkanie z wysokim przedstawicielem sowieckiej władzy. W *Opiерzonej rewolucji* pojawia się Karol Radek, jeden z najbliższych współpracowników Lenina, współtwórca sowieckiej dyplomacji, architekt złowrogiego dla Polski układu z Rapallo i negocjator z Rygi, naczelny redaktor „Izwestii”. Wańkowicz przedstawia go w reportażu jako sympatycznego intelektualistę, otoczonego ścianami książek poliglotę. Tworzy nawet dwuznaczną apoteozę tego lidera Kominternu jako kapitana, który z mostka sweego urokliwego apartamentu prowadzi kraj „do Ziemi Nieznanej” (52).

Krytykę błędów NEP-u, pięciolatki i kolektywizacji włożył Wańkowicz w usta niemieckiego inżyniera („powiedzmy Hartmanna”), z którym spotykał się przy hotelowym barze: „Zdaniem jego eksperyment sowiecki nie jest nic wart. Inwestycje są przeprowadzane bez najmniejszej kalkulacji. Zakłady są nierentowne. Życia ludzkiego nie ceni się wcale. Jeśli powstają rzeczy wielkie, to właśnie dzięki zupełnemu szastaniu materiałem ludzkim” (184). Tenże inżynier dostarcza makabrycznego przykładu traktowania nieposłusznych: pewnego dnia przed swym domkiem potknął się o ludzką głowę, bowiem „Trupy (...) pochowano w płytkim dole, ledwie przysypawszy ziemią” (185).

Kilkakrotnie pojawiają się w reportażach żarty z nachalnej komunistycznej propagandy wizualnej (murale, transparenty, karykatury w prasie, których liczne reprodukcje Wańkowicz umieścił w tomie jako ilustracje). Reporter jest też zakłopotany rosnącym lawinowo kultem Lenina i widokiem na każdym kroku „tysięcy posągów brązowych” (29) wodza. Choć według Wańkowicza Lenin ma „mongolską twarz”, to jego liczne popiersia nazywa „posągami Buddy”. Dowodem na powstanie nowej komunistycznej „religii” staje się też mauzoleum na placu Czerwonym. „Každy kraj ma swoją Mekkę” (67) – stwierdza reporter tyleż ze stoickim spokojem, co wyczuwalną obawą. W innym miejscu reportażu porównuje transparenty z hasłami produkcyjnymi do „zielonych sztandarów proroka” (155). Jednak wstrząsem, nawet dla zdecydowanych wrogów marksizmu-leninizmu, mógł być ekspresjonistyczny opis mumii wodza: „Linie nosa, ust – wąskie i subtelne. Nad wszystkim jednak zwiśla chamska potworna kopuła czaszki, nabrzmiała, jak odwłok

pszczoły-matki”. I jeszcze metafora uogólniająca tę fizyczną potworność na cały system: „widzę tylko tę czaszkę, niby potworny agregat jakiejś maszyny o milionach wolt” (68).

Kreml – serce rosyjskiego, a teraz (w czasie narracji) sowieckiego despotyzmu – przedstawiony jest ciągle jako ten sam symbol („*strach wragam*”), a to, iż dawna carska nazwa – plac Czerwony – nie wymaga zmiany po dojściu do władzy komunistów, reporter traktuje refleksyjnie: „Epoka z epoką spina się punktami styczniymi. Czy nie jest takim punktem wspólna carom i bolszewikom nazwa?” (63).

Najbardziej chyba wymowny co do kłamliwego oblicza sowieckiego systemu epizod dotyczy najścia pokoju hotelowego Wańkowicza pod jego nieobecność przez agentów politycznej policji GPU (dawnej Cze-ki), zabór jego rzeczy osobistych do rewizji, a potem zrzucenie winy za incydent na rzekomych złodziei hotelowych. Epizod ten logicznie łączy się z opisaną w pierwszym reportażu atmosferą przekraczania granicy: drobiazgowe rewizje, bieganie służb po dachach wagonów, szukanie szmuglu między osiami wagonów.

Oczywiście wszystkie te niemiłe przygody zostały – podobnie jak cały wspomniany rozdział *Błędy paralaktyczne* – usunięte z wydania w 1974 roku, co wypaczyło przekaz, sugerując, iż pisarz wrócił z Rosji sowieckiej pełen jedynie pozytywnych refleksji na temat człowieka radzieckiego, kolektywizacji, industrializacji, a nawet partyjnego aparatu.

Reasumując tę analizę, warto postawić pytanie: czy autor *Opierzonej rewolucji* naprawdę uchronił się przed błędem paralaktycznym, czy po części wpadł w jego pułapkę? Z pewnością – trzeba mu to przyznać – odłączył się od chóru naiwno-bezrefleksyjnych zachodnich pochleb-ców Sowietów. Wzniósł się też ponad polskie stereotypy antyrosyjskiej i antysowieckiej traumy (rozbiorów, zbrodni roku 1920). Wyłuskując z uchylonej przed nim rzeczywistości (zarówno materialnej, jak i tej kreowanej zapewne przez otaczającą go podstępnie propagandę) wiele ciekawych aspektów, nadał swej obserwacji wymiar refleksji zogni-skowanych na wartościach historyczno-kulturowych i ogólnoludzkich. Tym samym jednak swą książką propagował w Polsce komunistyczną utopię i fałszywy obraz groźnego sąsiada, gdzie np. około rok przed

przed wizytą Wańkowicza żona dyktatora – Nadieżda – popełniła samobójstwo na znak protestu przeciw terrorowi i nasilającej się okrutnej inżynierii społecznej. Należy też przypomnieć, że wydanie *Opierzonej rewolucji* zbiegło się z innym wydarzeniem: podpisaniem 26 stycznia 1934 r. niemiecko-polskiego paktu o nieagresji, za którym stały zabiegi Hitlera wciągnięcia Polski do idei nowej antybolszewickiej wyprawy na Wschód⁷. Polska, jak wiemy, stanowczo odrzuciła te umizgi i za głównego wroga uznała Niemcy. Wiadomo, jak się to skończyło.

Ksawery Pruszyński – wobec trudnego sojuszu

Ksawery Pruszyński (1907–1950), jeden z klasyków polskiego reportażu, do Związku Radzieckiego miał okazję udać się w kluczowym okresie II wojny światowej, kiedy to w rękach Kremla spoczywała przyszłość Polski, Europy, a nawet świata. Gdy 30 lipca 1941 roku – po nawiązaniu stosunków dyplomatycznych między rządami polskim i sowieckim – została otwarta polska ambasada w ZSRR, autor *W czerwonej Hiszpanii* dostał w niej stanowisko attaché kulturalnego (1941–1942), a następnie zaczął wydawać gazetę pt. „Polska”. Ukoronowaniem rosyjskiej misji był udział reportera w składzie polskiej delegacji do rozmów Sikorski-Stalin na Kremlu (grudzień 1941). Pisarskim plonem wydarzenia była reportażowa relacja *Noc na Kremlu* – jeden z najciekawszych i najważniejszych tekstów w historii całego gatunku. Po powrocie do Wielkiej Brytanii Pruszyński publikował reportaże wspomnieniowe i artykuły o Rosji w „Wiadomościach Polskich”. Spotykały się one jednak z krytyką ze strony części polityków i publicystów emigracyjnych, szczególnie

⁷ Na ten temat por. np. Bocheński A., 1937, *Między Niemcami a Rosją*, Warszawa; Rak K., 2019, *Polska – niespełniony sojusznik Hitlera*, Warszawa; Zychowicz P., 2012, *Pakt Ribbentrop-Beck, czyli jak Polacy u boku III Rzeszy mogli pokonać Związek Sowiecki*, Poznań.

Kazimierza Sosnkowskiego, Stanisława Cata-Mackiewicza i Zygmunta Nowakowskiego, z uwagi na prezentowaną *realpolitik* wobec niedawnego agresora. Planowane książkowe wydanie tych tekstów miało nosić tytuł *Wobec Rosji*. Do publikacji jednak nie doszło. W 1944 roku ukazała się natomiast krótsza, przetłumaczona na język angielski (!) wersja pod tytułem *Russian Year*, wydana w Nowym Jorku. Polski oryginał tego projektu zaginął. Dopiero pod koniec lat 80. ubiegłego wieku krakowski publicysta Janusz Roszko przetłumaczył (wraz z zespołem) *Russian Year* z powrotem na język polski (!), dołączył inne zachowane „rosyjskie” utwory Pruszyńskiego i wydał zbiór zatytułowany *Noc na Kremlu*, gromadzący w zasadzie cały materiał związany z misją pisarza w Rosji.

W pierwszym reportażu rosyjskim (*Miasto Archangielsk*) Pruszyński kwitował historyczne zaszczyty: „Ponure to bywało sąsiedztwo, bo sąsiedztwa nie zawsze są zgodne, ale wiemy dzisiaj, że istnieje inne sąsiedztwo, które właśnie swą pozorną cywilizacją jest najbardziej odrażające na świecie” (Pruszyński 1989, 14⁸). Zaraz jednak padał konstruktywny apel: „Poznawajmy od nowa, od początku, okiem nie nieufnym, nawet nie suchym, ale okiem, które chce widzieć jak najlepiej, wyrozumieć, co tylko można, ocenić, jak stosunki między dwoma największymi narodami słowiańskimi mogą się ułożyć inaczej, niż bywało dotąd” (15). Widoczne tu nawiązania do idei panslawizmu oraz do myśli Romana Dmowskiego pojawiają się jeszcze w kilku innych tekstach cyklu. W *Pierwszym dniu w Moskwie* pokazana jest z kolei symbioza stolicy starej (carskiej) i tej nowoczesnej (sowieckiej). Reporter przyznaje, że nie obyło się bez strat w kulturowej substancji, np. cerkwie zastąpiono „nową religią”, uznanie jednak budzi fakt, iż dawna Moskwa z jej architekturą nie umarła, ale żyje, np. piękne pałace zyskały nowe (aczkolwiek polityczne) funkcje. Dobre wrażenie robił też na Polaku przepych słynnego moskiewskiego metra, symbolu wielkiej industrializacji i cywilizacyjnego postępu Kraju Rad. Taka Moskwa zasłużyła zdaniem Pruszyńskiego na miano „socjalistycznej Mekki”. *Pierwszy dzień w Mo-*

⁸ Ta i kolejne lokalizacje cytatów dotyczą wydania: Pruszyński K., 1989, *Noc na Kremlu*, Warszawa.

skwie przynosi też sceny stricte wojenne, dające asumpt do kolejnego przyjaznego *résumé*. Po nalocie bombowym Pruszyński stwierdza bowiem (a doświadczył nalotów na Londyn): „dobra organizacja schronów jest bardzo ważną rzeczą (...). Rosjanie przewidzieli wojnę i (...) się do niej starannie przygotowali” (37). W tymże reportażu pojawia się związane studium radzieckich obywateli, zwłaszcza oficerów. Generalnie według Pruszyńskiego Rosjanie są żywiołowi, muzycalni, uczuciowi. Niemal na każdym kroku, w każdej rozmowie, także z cywilami, odkrywa on potężną siłę drzemającą w ZSRR jako państwie twardych, dzielnych i zdyscyplinowanych ludzi.

W reportażu *W Stepach w marszu* pada ciekawa ocena składu narodowościowego Armii Czerwonej i całego komunistycznego imperium: „Czy słyszeliście kiedykolwiek o takich plemionach, jak: Chantowie, Ewenkowie, Zyrianie, Niency, Unagesi czy Etelowie?” – pyta reporter. I zaraz pojawia się historyczna paralela: „żołnierze Batu Chana i Tamerlana i wszystkich innych mongolskich zdobywców z przeszłości musieli zapewne wyglądać dokładnie, jak ci właśnie żołnierze, być może w tym samym dokładnie miejscu kąpiący się w Wołdze, w drodze do Paryża, Rzymu czy Niemiec” (151). Na koniec tych refleksji reporter wyraża słuszną troskę o przyszłe losy Węgier i Polski, które przed wiekami zostały stratowane właśnie kopytami azjatyckich koni!

Odrębna grupa tekstów (np. *W śniegach Rosji, Zima i armia*) dokumentowała realizację kremlowskich uzgodnień co do tworzenia polskich oddziałów u boku Armii Czerwonej. Obok opisów pięknych patriotycznych uniesień, związanych z wizytą Sikorskiego i Andersa u polskich ochotników, znalazły się obrazy zabójczej zimy, drastycznych braków wyposażenia i wyżywienia (co stało się potem, jak wiadomo, argumentem za wyprowadzeniem przez Andersa wojsk do Persji).

Reportaż *Noc na Kremlu*, którego osiłą fabularną jest bankiet na cześć polskiej delegacji, stanowi kulminację całego rosyjskiego cyklu. Narrację otwiera przejazd na Kreml oraz przejście labiryntem dziedzińców, szatni, korytarzy, hallów, komnat („czarna otchłań nie kończących się sal”, 102) na miejsce uroczystości. To dało asumpt do kulturowej komparatystyki:

Był to Wersal, któremu jednak brakowało znakomitej delikatności i lekkości francuskiej sztuki. Tak jak Poczdam i Sans-Souci, które choć francuskie w stylu, są naznaczone pruską sztywnością i ponuractwem, tak ten kawałek Francji przywleczony do serca Rosji przez niemiecką księżniczkę wydawał się całkowicie niefrancuski. Wyglądał on jak francuski strój wykrojony jednak nie z lekkiego liońskiego jedwabiu, ale z ciężkiego wschodniego brokatu szat pontyfikalnych prawosławnych patriarchów i hieratycznych strojów opasłych bojarów starej Moskwy. Było to wspaniałe, robiące wrażenie, olśniewające; a zarazem ciężkie, pompacyjne, przytłaczające. Uczyniono wszystko, by uczynić z tego Wersal. Był to jednak tylko Kreml (98).

Spodziewający się bolszewickiej siermiężności, Pruszyński nieustannie zaskakiwany jest przepychem kawalkady samochodów, liczbą ochroniarzy oraz kelnerów, „gargantuicznymi” masami jedzenia, dbałością o dyplomatyczną etykietę. Z kolei Stalin w tej intrygującej relacji jest „skromny i bezpretensjonalny”, ma ubranie proste, lecz „doskonale skrojone”, z „najwyższego gatunku” materiału, spodnie „pięknie zaprasowane”, a słynne wyśmiewane nieraz na Zachodzie buty z cholewami są – „doskonale zrobione” (96). Pruszyński poddaje analizie nawet ręce dyktatora: widzi je jako „mocne, starannie utrzymane, miały swoją ekspresję” (96). Jeśli idzie o rys psychologiczny, to z postaci gospodarza emanują: „Całkowity spokój, determinacja, zdolność do nieobawiania się niczego, oto cechy, które dawały się w nim wyczuć tego wieczoru” (96). Taki konterfekt autorstwa polskiego patrioty i konserwatysty mógł dziwić, ale przecież wpisywał się wtedy w zgodny chór naiwnych pochlebców krwawego dyktatora (na czele z prezydentem Rooseveltem czy tygodnikiem „Time”, który wybrał Stalina człowiekiem roku). O tym, że na mocno panegiryczny wizerunek dyktatora nie miało wpływu onieśmienie bądź poczucie taktu wobec gospodarzy, świadczyć może przytoczona w tym samym reportażu rozmowa Pruszyńskiego z Mołotowem. Dziennikarz strofuje inżyniera sowieckiej polityki: „Nie sądzi pan, panie komisarzu ludowy, że sowiecko-niemieckie porozumienie nie należało do najszcześniejszych traktatów podpisanych przez rząd radziecki? (...) A poza tym – dodałem – mam nadzieję, że nasz obecny

układ będzie bardziej trwały, niż ten podpisany przez pana Ribbentropa” (102). Cóż, reporter byłby może lepszym negocjatorem niż nazbyt miękki i zagubiony premier Sikorski.

Wytrawne oko Pruszyńskiego zauważa perfekcję i elastyczność sowieckiej propagandy i inżynierii społecznej. Na przykład to, jak pod naciskiem wojennych faktów i widma klęski wszechobecne słowo „rewolucja” zostało zastąpione słowem „ojczyzna”. Zaczęto się nachalnie odwoływać do tradycji Wielkiej Rosji i do bohaterów dopiero co wyklinyanych, jak Kutuzow czy Bagraion. W filmach propagandowych – rejestruje reporter – pojawiły się kobiety żegnające synów przed odejściem na front znakiem krzyża, na wojennych plakatach sowiecki żołnierz stoi z czerwoną gwiazdą na tle wizerunku Aleksandra Newskiego, pogromcy Krzyżaków. Hitler, mimo iż miał Goebbelsa, wypadał na tym propagandowym polu – zdaniem Pruszyńskiego – znacznie gorzej.

Reasumując, autor *Russian Year* wykazał się większą samodzielnością i przenikliwością w ocenach sowieckiego giganta, niż oczekiwali od niego londyńscy mocodawcy. Mimo to uległ ówczesnej atmosferze wielkich nadziei, jakie nieśmiało porozumienie Sikorski-Majski i pakt Sikorski-Stalin. Trudno mu się zresztą dziwić. Gdy pisał swe rosyjskie reportaże i artykuły, prawdziwych a wiarogłomnych intencji wobec Polski nie odsłonili jeszcze wtedy ani Churchill, ani Roosevelt. Nikt też nie znał jeszcze strasznej prawdy katyńskiej.

Hanna Krall

– z empatią, „przemyticznym językiem”

Tom *Na wschód od Arbatu* (1972), wyróżniony m.in. Nagrodą „Książka Roku”, zapoczątkował dziennikarską sławę Hanny Krall, otwierając pierwszy okres jej twórczości, w którym to ukazał się również znakomity zbiór reportaży krajowych *Sześć odcieni bieli* (1978). Autorka podjęła się próby odsłaniania prawdy o systemie socjalistycznym (w Pol-

sce, w ZSRR) i ludziach egzystujących w jego ramach, a mających swe indywidualne marzenia i kłopoty. Szczególnie przydatna okazała się zapożyczona przez dziennikarkę z prozy lat 60. i twórczo przez nią wzbogacona poetyka małego realizmu oraz umiejętne splatanie technik mikroanalizy z literackimi narzędziami wielkiej metafory i paraboli⁹. Jacek Antczak zaś w książce-wywiadzie nazywa ów styl – też nie bez racji – „językiem przemysłowym” i „ezopowym”, mając na myśli omijanie raf cenzury (*Reporterka...* 2015).

Dziwi, iż zapomina się o drugiej książce reportażowej Hanny Krall poświęconej Związkowi Radzieckiemu i będącej plonem tego samego pobytu w ojczyźnie komunizmu – *Dojrzałość dostępna dla wszystkich* (1977). Co ciekawe, oba radzieckie tomy (jak i *Sześć odcieni bieli*) nie znalazły się w wydanym w 2017 roku zbiorze *Fantom bólu. Reportaże wszystkie*¹⁰. Czyżby ze względu na tematykę? Zbiór *Na wschód od Arbatu* został wprowadzić osobno wznowiony w III Rzeczypospolitej (2014), ale ta edycja składa się tylko z 8 tekstów (plus jeden nowy) – w pierwszym wydaniu były zaś 23. Zabieg ten określono w nocie redakcyjnej książki jako „wydanie poprawione”.

Hanna Krall prowadziła swoje reporterskie obserwacje w ZSRR w latach 1966–1969¹¹, a więc – w przeciwieństwie np. do Wańkowicza (który dysponował sześcioma dniami) – miała możliwość w sposób szeroki i pogłębiony zmierzyć się z tematem, zwłaszcza wielokrotnie opuszczając „szklany klosz” Moskwy. Już tytuł tomu w metaforyczny sposób sygnalizuje użyty koncept. Arbat – jedna z najstarszych, najbardziej reprezentacyjna ulica mocarstwa, rejon pięknych sklepów, kawiarni, instytucji kultury – ma być odczytywany jako symbol centralizmu imperium, od którego reporterka chce się w swej optyce uwolnić.

⁹ Por. Kaliszewski A., 2020.

¹⁰ Wszystkie podkr. – A.K.

¹¹ Przebywała tam ze swym – niedawno wówczas poślubionym – mężem Jerzym Sperkiewiczem, który został korespondentem „Życia Warszawy” w Moskwie. Korzystając z sytuacji, zaproponowała pisanie reportażu z Kraju Rad „Polityce” – taka była geneza cyklu.

Pobyty Krall w ZSRR przypadły na początki rządów Leonida Breżniewa. Widoczne wtedy były skutki „odwilży” wprowadzanej przez Nikitę Chruszczowa (rządził w latach 1953–1964), np. zezwolono na ograniczone kontakty kulturalne z Zachodem, pojawiła się modna odzież, jazz nie był przez pewien czas przejawem „zdrady”, uznano, że naturalny pęd do posiadania przedmiotów (jak telewizor, elegancka odzież czy nawet samochód) mogą być jednym z celów życia człowieka radzieckiego. Reformy w skali makro zaowocowały amnestią, sukcesami kosmicznymi, rozkwitem nauki i techniki, ożywieniem produkcji z indywidualnych działek przyzagrodowych. Za rządów Chruszczowa powstały nowe gałęzie przemysłu, jak gazownictwo czy przemysł diamentowy (Heller, Niekricz 1987, 211). Wdrażano w terenie umiarkowany kurs na decentralizację władzy, a od szefów zakładów produkcyjnych oczekiwano większej samodzielności, rachunku ekonomicznego. Zmienił się też stosunek do inteligencji, bo coraz bardziej potrzebne stawały się wykwalifikowane kadry. Młodzież garnęła się na studia, widziano w nich szansę spełniania marzeń. „Czyny Nikity Sergejewicza były wypadkową ideologicznej wiary, uwarunkowań politycznych, jak i chęci sprośnięcia aspiracjom społeczeństwa” – odnotowuje historyk Józef Smaga i dodaje, iż ów kontrowersyjny sekretarz był typem „komunistycznego romantyka” (1992, 230). „Chruszczow pragnął, by naród żył lepiej” – piszą wprost Heller i Niekricz (1987, 215). Ów klimat polityczny i te nadzieje widać w relacjach Krall i jej bohaterów. Można je pogrupować tematycznie.

A) Bardziej racjonalna gospodarka. W reportażu *Inżynier Gubanow przyznaje się do błędu* pokazane zostało, jak wzrosła rola samodzielnie myślącej kadry kierowniczej. „My możemy poprawić największe nawet omyłki – mówi Gubanow – a możliwość naprawy omyłek bez bankructwa dobrze o naszym ustroju świadczy” (Krall 1972, 198¹²). Z zaskakującej pointy tego reportażu czytelnik dowiadyuje się, iż jego fabuła jest jedynie scenariuszem filmu, który wszedł właśnie na ekrany.

¹² Ta i kolejne lokalizacje cytatów dotyczą wydania: Krall H., 1972, *Na wschód od Arbatu*, Warszawa.

ny radzieckich kin. Krall dodaje jednak pozytywne przesłanie: „Aktywny partyjny zobaczył w bohaterze pewien model postępowania i uznał go za wzór obowiązujący komunistę” (199). Bohaterka *Przygody doktora Krasowa* opowiada z kolei o uzasadnionym nieposłuszeństwie pracowników wobec szefów, o przechodzeniu od „uległego podporządkowania” (134) do protestu, gdy tak dyktuje własne poczucie prawdy i sprawiedliwości (w epoce Chruszczowa ponoć miały nawet miejsce strajki).

B) Nowy człowiek radziecki. Był to robotnik, człowiek „silny i prosty”, ale teraz do głosu doszedł bohater intelektualista, jak doktor Krasow (*Przygoda doktora Krasowa*) czy naukowiec z Miasteczka Akademickiego (*Wszystkie miejsca za stołem*). W kilku kolejnych reportażach (*Pozytywny bohater, Dobrze jest mieć Syberię*) Krall pokazuje, że takiego bohatera wygenerowała m.in. Syberia, gdzie ruszyła eksploatacja nowych złóż (krzemu, ropy, złota, diamentów) i gdzie powstały „miasta specjalistów”, jak Mirnyj, rozwija się technologia jądrowa i cybernetyka. Syberia – w tym przekazie – to już nie kraina zesłańców, ani nawet „romantyków”, lecz „ustabilizowanych normalnych ludzi” (17), choć ciągle nie brakuje świadectw męznego ścierania się syberyjskich pionierów z surową naturą i licznymi jednak bytowymi niedostatkami. Niejako „przy okazji” wychodzi na jaw w reportażach gigantyczne rozwarstwienie społeczeństwa opartego tylko teoretycznie na dogmatach równości jednostek, warstw i klas. Choć np. mieszkańcom priorytetowych, nierzadko tajnych, naukowo-przemysłowych enklaw nie brakuje żadnych luksusów, to w zwykłych miastach i kołchozach, choć żyje się nieco lepiej niż kiedyś (co podkreślają rozmówcy), powszechne są kolejki za podstawowymi dobrami i reglamentacja (pojawia się nawet absurdalny „talon na fryzjera”, 63).

C) Edukacja. U licznych swoich rozmówców, i to w kilku odległych republikach Kraju Rad, zarówno w wielkich miastach, jak i w kołchozach, reporterka zauważa godny podziwu oddolny głód wiedzy oraz szacunek dla kultury i jej twórców. Prowadzi to jednak do paradoksu, jakim jest inflacja wykształcenia – młodzi ludzie po studiach niejednokrotnie podejmują nudną robotniczą pracę w fabryce, przy taśmie, bo nie mają innego wyjścia. Stają się tam jednak zaczynem innowacji, no-

wej lepszej organizacji pracy (*Czują, że się rozwijają intelektualnie*). Podobnie w szkołach i na uczelniach pojawiają się – jak czytamy – niezależne inicjatywy pedagogiczne, np. młodzież zakłada „komunę”, „uczy się demokracji” (*Zwycięstwo Olega Iwanowicza*). Z drugiej strony reporterka nie pomija rosyjsko-radzieckiej bolączki, jaką jest pijaństwo („Pije się – bo jest za co. Najlepszy dowód, że coraz lepiej się żyje” – stwierdza z dumą mieszkaniec Ufy, *Nie nadajesz się*, 184).

D) Światopogląd. Przykłady sowieckiej kampanii ateizacyjnej i rozszerzania świeckiej obrzędowości (był to jeden z priorytetów rządów Chruszczowa i Breżniewa) znajdujemy w reportażu „*Trojka*” do panny młodej. Natomiast w relacji z Taszkientu (*Prezent dwóch rosyjskich kobiet*) pokazana jest siła starych miejscowych obyczajów: np. o życiu wielkich osiedli decyduje „machala” (rodowa wspólnota), bo – jak brzmi pointa reportażu – „Przecież tak żyło się zawsze” (40).

E) Kilka reportaży można umieścić w podgatunku historyczno-kulturalnym. Takim tekstem jest *Moriak, czyli Odessa*, którego oś fabularną stanowi wędrówka po słynnym mieście, według pomysłowego klucza literackich adresów, śladem bohaterów powieści i opowiadań Babla oraz utworów Paustowskiego. Gazeta „Moriak”, w której w latach 20. drukował Babel i której tytuł zachował się do czasu narracji, jest symbolicznym zwornikiem czasów, dowodem zmienności, ale i ciągłości kultury, także tej niezależnej. Kultura Gruzji – republiki należącej do najbardziej egzotycznych i niezależnych, a zarazem ojczyzny najstraszniejszego dyktatora i jego najwierniejszych siepaczy – jest osią relacji *Pomnika z białego marmuru*. To tym tekstem, podobnie jak *Małomówni ludzie o błękitnych oczach* (o Estonii), *Prezent dwóch rosyjskich kobiet* (o żywej tradycji w Uzbekistanie) czy *Dobrze mieć Syberię* udowodniona zostaje teza o pięknie i sile etniczno-kulturowego tygla, mającego swe centra daleko poza ośrodkami sowieckiego imperializmu. Inne reportaże ukazują też kulturę jako enklawę (ograniczonej) wolności jednostki: *Wieczór poezji*, *Cztery miliony szachistów*, *Właśnie powstał nowy teatr*.

F) Quasi-zachodnia konsumpcja. Próba skończenia z uliczną szarością, zainteresowanie modą, dbałość o wygląd, rywalizacja na stroje i przedmioty są tematem reportażu *Kobiety w kolorze lila*. W Na-

szej szkole na Kutuzowskim ten sam wątek ukazano w środowisku młodzieży: „Pierwszego września – czytamy – o ósmej trzydzieści można obejrzeć swoistą rewię mody. Im starsza klasa, tym wariant mundurka swobodniejszy” (81). Przy okazji spostrzeżeń dotyczących rosnącej roli dóbr materialnych autorka przemycza wstydlivy temat „sklepów specjalnych” (dla wybranych i nomenklatury) czy tzw. „spec-puli” towarów stosowanych jako narzędzie motywacji.

G) Kobieta i jej status społeczny. To temat bardzo istotny w całej reporterskiej i prozatorskiej twórczości Hanny Krall. W cyklu *Na wschód od Arbatu* poświęcony jest mu wspomniany wielowątkowy reportaż *Kobieta w kolorze lila*, na który składają się portrety, rozmowy, obrazki, retrospekcje (nawet do czasów rewolucji i II wojny światowej), cytowane są dokumenty, naukowe opinie. Za wręcz wzruszający trzeba uznać podrozdział *Lakierki*, pokazujący na zasadzie wielkiej metafory, iż kobiety radzieckie (wśród których były liczne żołnierki, bohaterki, przodownice pracy) nie zapomniały nigdy o swej kobiecości, potrzebie elegancji i szyku. Tekst ten, łamiący polskie stereotypy o robotnicach i kołchoźnicach ubranych w męskie kufajki, jest zarazem ukłonem polskiej reporterki w stronę władz:

Czasy się jednak zmieniły – przemysł radziecki rozwinął się. Ludzie mogą nabywać – i nabywają – coraz więcej rzeczy. Ideologia ascetyzmu społecznego nie może być ideologią atrakcyjną, bo – jak pisze Żilina [cytowana socjolog – A.K.] – człowiek radziecki lat sześćdziesiątych to nie asceta. To człowiek, który chce dobrze się ubrać i mieszkać w dobrze wyposażonym mieszkaniu (230).

Co ciekawe, w wydaniu z 2014 roku usunięty został cały podrozdział *Kobiety...* (*Żał po dobrze spełnionym obowiązku*), będący portretem bohaterki wojennej, skoczka-telegrafistki, działającej w grupie polskich partyzantów. Ten kilkustronicowy fragment zapewne wydał się dziś autorce nazbyt niepoprawny politycznie, bo ocieplający wizerunek Armii Czerwonej na ziemiach polskich.

H) Dwa reportaże tomu, pierwszy i ostatni, stanowią klamrę jako polonika. *Kawałek chleba* jest relacją z wyprawy do syberyjskiej wsi

(Wierszyna), gdzie żyją potomkowie polskich osiedleńców z tzw. reformy Stołypina. W epickich i poruszających wspomnieniach syberyjskich Polaków przewija się temat stalinowskich czystek z lat 30. (podkreślono, że dotyczyły wielu – nie tylko Polaków). W obraz ciężkiej pracy, zmagania z naturą i historią, kultywowania języka polskiego, wpleciona zostaje pochlebna opinia miejscowych Buriatów o Polakach jako wyjątkowych indywidualistach, a zarazem ludziach najbardziej solidnych, towarzyskich i pracowitych w całym okręgu. Drugi tekst (*20 tysięcy listów*), nie znalazł się we wznowieniu z 2014 roku. Jest to bowiem „laurka” dla polskiej redakcji Radia Moskwa (założonej przez wdowę po Feliksie Dzierżyńskim!). Z tekstu wynika, jak ogromną popularnością cieszyła się w naszym kraju ta stacja, jak umacniała ona pozytywne (te kulturalne, ale i związane z niedawnym „braterstwem” broni) relacje między Polakami i Rosjanami. Reporterkę oczarowała zwłaszcza wielka liczba listów i zdjęć przychodzących z Polski do moskiewskiej rozgłośni, wzruszyła ich spontaniczna, bardzo różnorodna treść. Krall urzeczona też była samą formułą pracy redakcji.

I) Doktryna. Obraz makro czy ocena systemu komunistycznego nie zajmują w *Na wschód od Arbatu* istotnego miejsca. Pojawiają się jednak pewne tego typu akcenty, np. we wspomnieniach fizyków: „Dużo przeżyli. Pamiętają wojnę, powojenny głód, lata stalinizmu, sens XX Zjazdu” (174). Świetnym conceptem na ocenę kultu generalissimusa jest eliptyczno-peryfrastyczny podrozdział pt. *Gori* (w: *Pomnik z białego marmuru*). Nie pada tam w ogóle nazwisko Stalina, jest za to wymowne stwierdzenie: „Na centralnym placu przed gmachem rajkomu i naprzeciw kawiarni stoi pomnik” (22). I jeszcze krótkie wspomnienie rozmówcy o wielodniowych dyżurach obrońców monumentu, gdy Chruszczow kazał je burzyć w całym kraju. Raz jeden głównym bohaterem reportażu jest wysoki funkcjonariusz partii (*Zagraniczny korespondent w rejonie Tujmazy*). Zasypuje on Polkę optymistycznymi danymi statystycznymi, sam wybiera punkty programu, czyli wszystko, co świadczy o ogólnej pomyślności. Reporterka nie omieszkuje z kolei zauważyć braku ośrodka zdrowia i profesjonalnej służby medycznej, cytuje też bez komentarza dumną deklarację sekretarza na temat przestrzegania przez aparat leninowskiego nakazu zachowania skromności.

Drugi zbiór radziecki – *Dojrzałość dostępna dla wszystkich* (1977) – to cykl z jednym dominującym tematem: jest nim awans młodego radzieckiego pokolenia, związany z wprowadzonym wówczas obowiązkowym średnim wykształceniem (proces edukacji dla wszystkich kończył się maturą – do tego też nawiązuje metaforyczny tytuł). Ciekawe są rozważania nt. nowoczesnych tendencji i eksperymentów pedagogicznych obecnych w ZSRR, jak tzw. szkoła Suchomlińskiego czy tworzony system szkół specjalnych dla dzieci wyjątkowo uzdolnionych (*Nasza szkoła na Kutuzowskim*). Nie można nie zauważyć zbieżności tych zainteresowań reporterki z podejmowaną wówczas przez ekipę Edwarda Gierka próbą wprowadzenia w Polsce obowiązkowej szkoły dziesięcioletniej, kończącej się maturą (przykład radziecki był wtedy jednym z argumentów „za”). Jeden tekst – *Bohater* – to dokładne powtórzenie reportażu *Przygoda doktora Krasowa z Na wschód...*, w paru innych przypadkach wykorzystane zostały niektóre wątki znane z poprzedniej książki. Wszystkie teksty mają charakter wysoce informacyjny – uderzają (nawet przytłaczają) masą szczegółowych obserwacji, rozmów, sylwetek, statystyk, liczb, źródeł prasowych i naukowych, cytatów poezji i legend (nt. Syberii czy Gruzji). Kilka tekstów prezentuje typ reportażu podróżniczo-krajoznawczego, połączonego z produkcyjnym: dominuje temat Syberii, jej bogactw („cała tablica Mendelejewa”) i industrialnego rozwoju, ale znów z naciskiem na kariery młodych wykształconych (*Zawróćcie ‘rudych’, Drużyny śmiałych*). Z kolei *Manana* pokazuje współczesną Gruzję (wtedy republikę radziecką) jako wspaniałą krainę, bo choć statystycznie nie najbogatszą, to o bogatej historii i wspaniałej przyrodzie, gdzie harmonijnie spleta się nowoczesność z tradycją (dowodami są epizody z życia przeważnie młodych bohaterów). Gruzini – w ZSRR – to ludzie szczęśliwi, bo „po prostu wiedzą, jak żyć” (Krall 1977, 118, *Manana*¹³).

Bardzo ciekawy jest też społeczno-obyczajowy reportaż *O miłości*, ukazujący zmiany w relacjach damsko-męskich, w postrzeganiu instytucji małżeństwa, rodziny, wolnych związków. Pada teza, iż opisane

¹³Ta i kolejne lokalizacje cytatów dotyczą wydania: Krall H., 1977, *Dojrzałość dostępna dla wszystkich*, Warszawa.

zawirowania w tym obszarze są konsekwencją „wzrostu demokracji”, *ergo*: komunistyczna Rosja jest krajem coraz bardziej demokratycznym.

Z całego cyklu wyłania się przesłanie, że Kraj Rad powstał i rósł w siłę dzięki entuzjazmowi i poświęceniu młodzieży, a teraz otwiera przed młodymi dodatkowe, nie tylko „romantyczne” możliwości: coraz lepszych zarobków, zawodowej satysfakcji, urzeczywistniania indywidualnych pasji:

Ich zadania: dotrzymać kroku światowej nauce – modernizować przemysł – komputeryzować zarządzanie – zagospodarować Syberię... Już nie odwagi tu trzeba – tej elementarnej, fizycznej – ani siły mięśni. Potrzebna jest przede wszystkim wiedza. Intelktualne i fachowe przygotowanie młodzieży współczesnej zadecyduje o powodzeniu zadań, które przed nią stoją (*Zawróćcie ‘rudych’*, 62).

Reporterka zbudowała w *Dojrzałości...* prawie hymniczny obraz ZSRR jako społeczeństwa nowoczesnego i wykształconego, złożonego z ambitnych, myślących, pełnych państwowotwórczego entuzjazmu jednostek, pragnących (i umiejących) właściwie wyważyć własne aspiracje z dobrem całej wspólnoty. Czy tworzyła ten obraz zgodnie z oczekiwaniami swoich PRL-owskich wydawców? (W naszym kraju budowano przecież wówczas „drugą Polskę” Edwarda Gierka, a wiele radzieckich spostrzeżeń Krall zdaje się pobrzmiwać jak hasła tamtej reformy). A może autorka dostrzegła właśnie fakty, które acz przez nią nieco wylbrzymione, to później całkiem niesłusznie zaginęły pod warstwą obowiązującego dziś czarnego stereotypu ZSRR?

Ryszard Kapuściński

– osobiste spotkania, intelektualne refleksje

O genezie cyklu radzieckich reportaży Ryszarda Kapuścińskiego pt. *Kirgiz schodzi z konia* (1968) tak wypowiedział się Artur Domosławski: „Wysłała go tam Polska Agencja Prasowa, na zamówienie której miał

napisać propagandową laurkę z okazji pięćdziesiątej rocznicy rewolucji październikowej – cykl reportaży o azjatyckich republikach imperium. (...) Wybrnął z pułapki i napisał cykl fascynujących opowieści” (Domoślowski 2010, 454).

Autor *Buszu po polsku* zastosował wobec ZSRR podobną taktykę, jak Hanna Krall w *Na wschód od Arbatu*. Cykl jest skomponowany według geograficzno-przestrzennego klucza wyprawy na Kaukaz i do Azji radzieckiej. Reporter odwiedzał kolejno: Gruzję, Armenię, Azerbejdżan, Turkmenię, Tadżykistan, Kirgizję, Uzbekistan. Każdy tekst jest portretem jednej republiki, pełnym ciekawostek i osobliwości, takich jak tajemnice produkcji gruzińskiego koniaku czy szczegóły uczty w kirgiskiej jurcie (gdzie przybysz musi obowiązkowo wydlubać i zjeść oko barana oraz jego mózg). Akcyjne epizody i współczesne ciekawostki bledną jednak w cieniu wiedzy encyklopedycznej, którą autor chętnie szafuje, sięgając po historię, nawet zamierzchłą, omawiając np. początki alfabetów, powstanie prastarych kościołów Gruzji i Armenii, fenomen jedwabnego szlaku, przywołując wielkie postaci polityki i kultury, ze znanstwem przybliżając rozwój lokalnej sztuki i architektury. Na tej podbudowie snuje z kolei refleksje natury historycznej i historiozoficznej, jak np. podobieństwo losów Gruzji i Polski czy błyskotliwa zasada „poszerzania”:

Dawniej było na świecie luźno i jeśli jakiś naród poczuł nagle, że musi się poszerzyć, to w tym poszerzaniu mógł zejść całkiem daleko. Weźmy imponujące poszerzenie Rzymian. Spójrzmy, jak wspaniale poszerzyli się Mongołowie. Jak poszerzyli się Turcy. Czy można nie podziwiać, jak rozszerzyli się Hiszpanie? Nawet Wenecja, mała przecież, a jakie sukcesy w poszerzaniu.

Dzisiaj poszerzanie jest trudne i ryzykowne, z reguły poszerzanie kończy się zwężeniem i dlatego narody muszą kompensować instynkt szerokości poczuciem głębokości, to znaczy sięgać w głąb dziejów, żeby dowodzić swej siły i znaczenia. (...) każdy naród w tej czy innej epoce miał swój okres rozpierania i poszerzania (...)” (Kapuściński 2013, 54¹⁴).

¹⁴ Ta i kolejne lokalizacje cytatów dotyczą wydania: Kapuściński R., 2013, *Kirgiz schodzi z konia*, Warszawa.

W *Kirgizie*... ujawnia się też Kapuściński jako mistrz pięknego impresjonistycznego opisu (miast, egzotycznej przyrody, zjawisk atmosferycznych), np.: „Kolor Buchary jest brunatny, to kolor gliny wypalanej w słońcu. Kolor Samarkandy jest intensywnie błękitny, to kolor nieba i wody” (100); „(...) po tej wieży wspinam się do nieba, które jest ciemne, właściwie jak morze, wchodzimy w smołę (...)” (57). Nie brakuje też oryginalnych poetyzacji, psedonimizujących np. zachwyty obserwatora: „Samarkanda jest natchniona, abstrakcyjna, wyniosła i piękna, jest miastem skupienia i refleksji, jest nutą i obrazem, jest zwrócona do gwiazd” (101).

Zagłębienie się w lekturze ujawnia prosowieckie przesłanie cyklu: to dopiero Związek Radziecki dał narodom Azji (które w siebie wchłonął!) poczucie narodowej tożsamości, bezpieczeństwo, pewność granic, wydzwignął z feudalnego zacofania. Skończyły się typowe dla tych regionów waśnie plemienne, pod egidą partii komunistycznej nastąpił renesans lokalnych kultur i obyczajów, a po części nawet religii. Ten korzystny bilans reporter podkreśla *expressis verbis* w zamykającym tom *Wejściu na pustynię*: „Ale przede wszystkim powstał tu [w republikach azjatyckich – A.K.] nowy typ człowieka, wyzwolonego z nędzy i przesądów. Człowieka otwartych horyzontów i przywróconej godności. Jest on największą zdobyczą Rewolucji” (110). Według reportera, do istniejącej rzeczywistości kultury tradycyjnej „doszła nowa rzeczywistość – cały świat techniki, przemysłu, nowoczesnej oświaty, innych zasad współżycia” (106).

Pochwałę dokonań industrializacyjnych, irygacyjnych, edukacyjnych znajdujemy we wszystkich reportażach, a poparte są one konkretnymi obserwacjami i opiniami rozmówców (aczkolwiek wiarygodność ich zapewne jest różna, w zależności od tego, czy reporter rozmawiał z sekretarzem partii, dyrektorem kombinatu, pastuchem czy sprzedawcą na bazarze). Kapuściński podkreśla też wrodzoną cierpliwość mieszkańców azjatyckich republik w ciągłej konfrontacji z surową naturą (góry, burze piaskowe, trzęsienia ziemi, ekstremalne susze...). O zmaganiach z presją centralnej władzy z Moskwy oczywiście nie pisze.

Ówczesny rozwój (lata 60. XX wieku) ZSRR okazuje się więc – a jakże! – „imponujący”: „Azja radziecka jest dzisiaj wielkim placem budowy, terenem nieustającej rewolucji technicznej, a zarazem szkołą życia, uczelnią stu narodów. (...) A plany na przyszłość zapowiadają dalszy, nieprzerwany rozwój” (110).

Jest jednak w *Kirgizie...* kilka zabawnych uszczypliwości pod adresem systemu. Po pierwsze ceremonialne dodawanie słowa „towarzysz” przy przedstawianiu kolejnych rozmówców: „Potem towarzyszka przedszkolanka pokazuje nam czyste, zadbane sale” (76); „Towarzyszka przewodniczka (jakaż piękna!) mówi ściszym głosem” (31). Przytoczony jest nawet taki tytuł jednego z bohaterów: „Wybitny Pastuch Kirgiskiej SRR” (95).

Reporter napomyka również o podwójnej roli „przewodników”, bez których żaden zagraniczny gość nie mógł się poruszać po ZSRR: „Ruslan musi ze mną spacerować, bo to jest w programie wizyty. Program to taki plan – jest, trzeba to wykonać” (92); „Turan zawsze wie, co będziemy robić. Dzisiaj, mówi, zobaczymy fabrykę” (86); „Do opieki dali mi chłopaka, który przedstawił się jako fotoreporter. Ale nie robi zdjęć. (...) Dziwny ten fotoreporter. Nie robi zdjęć, cały czas milczy” (41).

Wiele mówi epizod opowiadający o najpiękniejszym meczecie Buchary przerobionym na sale bilardowe (*Bilard w meczecie Buchary*). Zaraz jednak – pewnie dla politycznej poprawności – pada w tym samym reportażu stwierdzenie, iż po latach otworzono w mieście muzułmański uniwersytet i jest szesnastu kandydatów na jedno miejsce. W tym samym tekście zjawia się, ujęty w peryfrastyczny obraz, nieśmiertelny mit Stalina: „(...) Maja pokazała mi pusty cokół. Tutaj, powiedziała, kiedy umarł, stał tłum i płakał. Ludzie szlochali, mdleli, co chwila podjeżdżało pogotowie i zabierało tych, co słabli. Maja umilkła. A teraz, dodała po chwili, teraz wiemy, że robił błędy” (104).

Jedną z najważniejszych książek Kapuścińskiego jest „Imperium”. Można chyba powiedzieć, iż to swoista antologia tematyczna (sam autor nazywa ją we wstępie książką „polifoniczną”), złożona z implikowanych przez kolejne etapy życia autora, od dzieciństwa po czas narracji, „spotkań” z kolejnymi hipostazami rosyjskości. Autor podkreśla osobisty

charakter cyklu: „Książka ta nie jest ani historią Rosji i byłego ZSRR, ani historią narodzin i upadku komunizmu w tym państwie, ani też podręcznikiem wiedzy o Imperium” (Kapuściński 1993, 8¹⁵).

Pierwsza część (I. *Pierwsze spotkania [1937–1967]*) zawiera autobiograficzne opowieści (o cechach reportażu wspomnieniowego), będące świadectwem traumy polskich rodzin kresowych po 17 września 1939, oraz przedruki (z niewielkimi zmianami) reportażu ze zbioru *Kirgiz schodzi z konia*. Druga, najobszerniejsza, zbudowana z nowych reportaży (II. *Z lotu ptaka [1989–1991]*) – to relacje „z dłuższych wędrówek po rozległej ziemi Imperium (...) w latach jego schyłku i ostatecznego rozpadu” (8). Część trzecia (*Ciąg dalszy trwa [1992–1993]*) to rodzaj appendixu: zbiór notatek „na marginesie”, intertekstualnych uzupełnień, refleksji natury politologicznej. Zbigniew Bauer tak scharakteryzował poetykę zastosowaną w *Imperium*: „Podróżując, Kapuściński prowadzi więc ustawiczny dialog – z własną pamięcią, własną biografią (także biografią reportera znającego inne rejony świata) i z literaturą” (2001, 157).

W drugiej części *Imperium* reporter skupia się na faktach, czyniąc to z wyczuwalną intencją wyszukiwania i komentowania w pierwszym rzędzie 1) przemian związanych z *pierestrojką, głośnością* i ostatnim aktem radzieckiego komunizmu, 2) wszechobecnego chaosu, jaki zapanował (a zaczął się wcześniej), 3) związków o charakterze procesualnym i prawd esencjonalnych, mających udowodnić uniwersalny charakter omawianych zjawisk, tłumaczyć je w perspektywie historycznej i historiozoficznej, ostrzegać przed nimi potomnych.

Kapuściński porusza się zarówno przebytymi przed laty (zob. *Kirgiz...*) „starymi szlakami” południa i wschodu ZSRR, jak też wizytuje samo jądro imperium – Moskwę i Petersburg (*Trzeci Rzym, Świątynia i pałac, Kreml: czarodziejska góra, Powrót do rodzinnego miasta*). Po pierwszych wędrówkach po Moskwie następuje przelot na Zakaukazię: Armenia, Gruzja, Azerbejdżan. Potem kolej na „pielgrzymkę uralsko-syberyjską”, aż po Workutę, Kołymę czy Magadan – symbole „nie-

¹⁵ Ta i kolejne lokalizacje cytatów dotyczą wydania: Kapuściński R., 1993, *Imperium*, Warszawa.

ludzkiej ziemi”. Po niej – powrót do Moskwy, by zaraz wyruszyć do Karabachu, republik Azji Środkowej i na koniec odwiedzić najbardziej europejską część imperium: Ukrainę, Petersburg, Białoruś, a także miasto rodzinne reportera – Pińsk, potraktowane krótkim co prawda, ale bardzo wzruszającym akapitem. Kształtujący optykę wszystkich relacji drugiej części *Imperium* wspomniany paradygmat przemiany sprawił, że w narracji splecione zostały zarówno bieżące obserwacje, opisy architektury i przyrody, dynamiczne i statyczne portrety rozmówców, jak i retrospekcje, wyciągane z zebranych materiałów oraz własnej pamięci. Owa dokumentacja gra też szczególną rolę, jako często powracający motyw dynamiczny: to walizka autora z kolekcją przydatnych monografii, map, kompendiów, ciągle wzbogacaną kolejnymi zakupami księgarskimi także już w ZSRR, w trakcie podróży. *Imperium* kończy, dodajmy, obszerna bibliografia, co w gatunku reportażu (czy eseju) stanowi raczej rzadkość.

Pośród całej mozaiki ukazanych przemian poczesne miejsce zajmuje wzrost zjawisk przestępczych, zwłaszcza boom miejscowych mafii. Niepokój reportera budzą nasilające się ruchy nacjonalistyczne i separatystyczne, także odradzający się fundamentalizm religijny w republikach kaukaskich i zakaukaskich. Wróciwszy po latach do tak podziwianej w *Kirgizie...* Armenii, Kapuściński odnotowuje wszechobecność fedainów, mnogość plemiennych i prywatnych armii, dziwi go, iż wszędzie tak łatwo dostępna jest broń. Wizytując Ukrainę (*Pomona miasteczka Drohobycz*), reporter podkreśla – dalekowzrocznie – iż w gruncie rzeczy po odłączeniu od Moskwy „są dwie Ukrainy: zachodnia i wschodnia” (279) – dlatego przyszłość tego kraju jest trudna do przewidzenia.

Z zadowoleniem zaobserwował Kapuściński zniknięcie z ulic wszechobecnej niegdyś komunistycznej propagandy i symboliki, jednak wyraził niepewność, czy w ogóle kiedyś zniknie *homo sovieticus*: „Wszystko minęło – i ZSRR, (...) i komunizm, ale myślenie, to myślenie, którego pierwszą zasadą jest, by najpierw, co się da, zniszczyć, to myślenie pozostało, czuje się dobrze, kwitnie” (*Patrzymy, płaczymy*, 118).

Paradygmat przemian znajduje wymowne odbicie w scenkach-parabolach. Taką jest np. pracownia plastyka z Kiszyniowa, który produkowane przez siebie od lat (dla zarobku) ołowiane figurki komunistycz-

nych genseków przetapia po *pierestrojce* na świętych: Jerzego i Stefana. Najefektowniejszą wielką metaforę dynamiki i nieprzewidywalności rozpoczętych zmian społeczno-światopoglądowych po upadku ZSRR zawarł zaś – moim zdaniem – Kapuściński na końcu reportażu *Kremł: czarodziejska góra*: „W tę samą stronę w górę Twerskiej, ciągną zmęczeni i głodni ludzie, którzy stali dziś w kolejce kilka godzin, żeby wejść do mauzoleum i zobaczyć Lenina. Idą stanąć do drugiej kolejki – do McDonalda, po hamburgera z keczupem i frytkami” (231).

Chaos jako pozostałość po umierającym systemie, ale i produkt uboczny zaczętej przebudowy przebija z wielu obserwacji. Bezmiar kolejek, brak mydła (ludzie w autobusie czy samolocie „strasznie śmierdzą”, 235), połowa odwiedzanej osady (Mujnak) ma żółtaczkę. Dalej prowadzi się absurdalną gospodarkę gruntami, surowcami, substancją mieszkaniową, zabytkami. Od czasów *Kirgiza...* – zauważa Kapuściński – przybyło krzywych i obskurnych bloków „ery Breżniewa”. Postąpiło też zniszczenie środowiska: unicestwiono Morze Aralskie, w Tadżykistanie kontynuuje się program zawracania rzek, Ufa jest niewyobrażalnie zatruta fenolem. Diamentowe zagłębła Jakucka straszą biedą mieszkańców, gdyż cały urobek szedł (nadal idzie?) na „produkcję czołgów i rakiet i światową politykę Imperium” (190). Kapuściński – jako reporter obeznany z realiami Ameryki Południowej i Afryki – zauważa w wyzwających się republikach Kaukazu i Zakaukazia przyjmowanie „modelu typowego dla Trzeciego Świata”, co polega m.in. na „gwałtownej, nienaturalnej rozbudowie stolicy, kosztem zaniedbania i dalszego zubożenia prowincji” (124).

Chaos obserwuje też reporter w obszarze komunikacji społecznej: w miejsce wszechobecnej partyjnej nowomowy pojawiło się „rozmnóżone, nieokiełznane słowo”, trwa „nieskończona zażarta dyskusja” nieprzekładająca się na planowe reformatorskie działanie, a telewizja nadaje *pierestrojce* wymiar „nieco mistyczny” (97–98). Niepokoją go zjawiska rodzenia się nowej, teraz nacjonalistycznej, propagandy wokół idealizacji starej „matki Rosji” z jej ekspansjonizmem, samodzierżawiem, nawet antysemityzmem i antyokcydentalizmem. Taki, i to spotykający się z aplauzem publiczności, charakter ma streszczone na dowód przez Kapuściń-

skiego (*Misterium rosyjskie*) widowisko teatralne pt. *Słowo o Rosji*.

Z racji, iż książka powstawała i została wydana już w czasach III Rzeczypospolitej, a po śmierci ZSRR jako podmiotu prawa międzynarodowego (grudzień 1991: konferencja w Ałma Acie, rezygnacja Gorbaczowa, zdjęcie z wieży Kremla flagi z sierpem i młotem, powstanie Rosji) – pisarz-reporter mógł sobie pozwolić na swobodniejsze wypełnianie białych plam historii. Wędruje więc śladami wielkiego terroru, rozmawia o ciemnej przeszłości z mieszkańcami Magadanu, wplata lektury na temat specyfiki sowieckiego ludobójstwa (*Kołyma, mgła i mgła, Workuta, zamarznięć w ogniu*). Tekst *Pomona miasteczka Drohobycz* to pełna wstrząsających detali historia Wielkiego Głodu na Ukrainie. *Świątynia i pałac* jest reportażem historycznym o zatajanej w czasach PRL-u stalinowskiej zbrodni wobec kultury i religii: zburzeniu soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie. Reportaż *Kreml: czarodziejska góra* przynosi opowieści o pojmaniu Berii i samobójstwie żony Stalina.

Czas na kilka przykładów wspomnianej uniwersalizacji zjawisk. O roźdzeniu się demokracji po *pierestrojce* Kapuściński pisze tak:

Demokrata zachodni i demokrata moskiewski są to dwie różne formacje myślowe. Umysł demokracji zachodniego porusza się swobodnie wśród problemów współczesnego świata. Zastanawia się nad tym, jak żyć dobrze i szczęśliwie, jak sprawić, aby nowoczesna technika służyła człowiekowi coraz lepiej, i co zrobić, aby każdy z nas wytworzył coraz więcej dóbr materialnych i wartości duchowych. Wszystko to są jednak sprawy, które znajdują się poza polem demokracji moskiewskiego. Jego interesuje tylko jedna rzecz; jak zwalczyć komunizm (...) ponieważ dał się uwięzić w problematyce komunizmu (113–114).

Kapuściński wielokrotnie dokonuje też kontaminacji: Rosja = ZSRR, tłumacząc witalność czerwonego imperium za pomocą natury Rosjan i zruszczonych przez nich ludów¹⁶. Reporter stwierdza, iż tylko w Rosji

¹⁶Ten sam tok rozumowania przeprowadza historyk R. Pipes w swej *Rosji bolszewików*, rozdz. *Uwagi o rewolucji rosyjskiej* (2005, 525–548).

i ZSRR wszystko odbywało się (nawet *pierestrojka!*) jako „wypełnianie woli góry”, nigdy jako „oddzielne, samodzielne inicjatywy” (90). Relacje z Kołymy i Magadanu (stalinowskiego Oświęcimia) kończą się głęboko filozoficzną refleksją o „bezużyteczności cierpienia”. Spekulując na temat przyczyn potęgi a później upadku ZSRR, pisarz sięga po heglowską teorię ducha dziejów, przywołuje mit Trzeciego Rzymu, stosuje też wywód *ad absurdum*: upadek gospodarki, ergo systemu, wziął się stąd, iż cała metalurgia była przestawiona na produkcję drutu kolczastego do odgradzania się od świata i zabezpieczania łągów.

Znakomita książka reportażowa, jaką jest *Imperium*, kryje moim zdaniem kilka „zaniechań”, do których zaliczam temat sytuacji polskich mniejszości na Ukrainie, Białorusi, Litwie wobec fali budzących się tam szowinizmów. Dziwi brak w marszrucie Katynia i Czarnobyła. Nie można też nie brać pod uwagę zarzutów Artura Domosławskiego z cytowanej już monografii: mimo iż *Imperium* ma charakter „osobistej relacji”, brak jest w nim rozliczeń autora z własną (czytaj: komunistyczną) przeszłością. „W książce Kapuściński ani razu nie wspomina, że przez całe niemal dorosłe życie miał coś wspólnego z ideą, która napędzała budowę a potem politykę imperium. Że jego kraj także był swego rodzaju prowincją imperium. Jakich wówczas on sam dokonywał wyborów? Dlaczego takich?” (Domosławski 2010, 455)¹⁷.

Zakończenie

Moja analiza dotyczyła czworga mistrzów gatunku, mierzących się z tym samym reporterskim tematem, ale w czterech jakże różnych okresach. Wańkowicz mógł opisać efekty NEP-u, gdy komunizm stanął już na nogach, potwierdził swój rozwój, a nawet udawał ludzkie oblicze i zyskiwać zaczął (naiwną) akceptację zachodniego świata. Pruszyński

¹⁷ O socrealistycznym okresie twórczości autora *Imperium* pisałem przed Domosławskim (Kaliszewski 2008; Kaliszewski, 2009).

jechał do Rosji w czasie wojny, do „sojusznika naszych sojuszników”, z nadziejami nowego politycznego otwarcia i – co ważne – przed odkryciem katyńskich grobów. Krall jako wysłanniczka czołowego PRL-owskiego tygodnika opinii mogła podziwiać efekty dopiero co zamkniętej ery reformatora Chruszczowa i tej nowej – pod wodzą ostatniego z potężnych genseków doby zimnej wojny, Leonida Breżniewa. Kapuściński – właściwie już wolny od kajdan cenzury – mógł według własnej marszruty obserwować upadek imperium i wyciągać niezależne wnioski. Na płaszczyznach wyznaczników gatunku oraz stosowanego stylu czwórka mistrzów jest również zróżnicowana. Wańkowicz „od zawsze” żywił i zalecał uwagę dla stylu artystycznego, chętnie posługiwał się metaforą, humorem, emfazą. Podobną drogą postępował Pruszyński w swym cyklu rosyjskim. Krall przeciwnie, stała się mistrzynią stylu minimalistycznego, opartego na surowym reżymie faktów, powściągliwości języka, zastępowaniu dłuższej refleksji parabolą bądź czerpaną z kwestii rozmówców sentencją – tę tendencję widać przecież już w jej wczesnych reportażach. Z kolei Kapuściński zasłużenie zyskał miano dziennikarza-pisarza, a jeszcze bardziej dziennikarza-filozofa, wydobywającego z (niekoniecznie traktowanych z typowo reporterskim pietyzmem) faktów wiele prawd uniwersalnych, mechanizmów historii. *Imperium* jest kwintesencją tego wielkiego talentu.

Literatura

- Andrzejewski J., 1951, *O człowieku radzieckim. Szkice*, Warszawa: „Książka i Wiedza”.
- Bauer Z., 2001, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa: Wydawnictwo PAP.
- Bocheński A., 1937, *Między Niemcami a Rosją*, Warszawa: Polityka.
- Chomiuk A., 2004, *Wobec Rosji sowieckiej. Obraz społeczeństwa totalitarnego w reportażach Stanisława Mackiewicza i Melchiora Wańkowicza*, w: Stępnik K., Piechota M., red., *Reportaż w dwudziestolecu międzywojennym*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 169–181.
- Domosławski A., 2010, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa: „Świat Książki”.

- Heller M., Niekricz A., 1985, *Utopia u władzy*, przeł. Mietkowski A., t. 1, Londyn: Polonia.
- Heller M., Niekricz A., 1987, *Utopia u władzy*, przeł. Mietkowski A., t. 2, Londyn: Polonia.
- Herling-Grudziński G., 2002, *Imy świat*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kaliszewski A., 2008, *Nauczyć się myśleć o człowieku. Poezja Ryszarda Kapuścińskiego*, w: Wolny-Zmorzyński K., Piątkowska-Stepaniak W., Nierenberg B., Furman W., red., *Ryszard Kapuściński – portret dziennikarza i myśliciela*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 263–274.
- Kaliszewski A., 2009, *Od socrealizmu do metafizyki*, w: tegoż, *Wieczna gra. Artykuły i szkice*, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 39–61.
- Kaliszewski A., 2017, *Żołnierz i reporter dwóch światowych wojen*, w: tegoż, *Mistrzowie polskiego reportażu wojennego 1914–2014*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 57–96.
- Kaliszewski A., 2020, *Od „małego realizmu” do „wielkiej metafory”. Obraz czasów PRL-u w reportażach Hanny Krall*, „Rocznik Historii Prasy”, t. XXIII, z. 3 (59), s. 77–103.
- Kapuściński R., 1993, *Imperium*, Warszawa: „Czytelnik”.
- Kapuściński R., 2013, *Kirgiz schodzi z konia*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- Kopaliński W., 1975, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kossak-Szczuczka Z., 1990, *Pożoga*, Łódź: Wydawnictwo Artus.
- Krall H., 1972, *Na wschód od Arbatu*, Warszawa: „Iskry”.
- Krall H., 1977, *Dojrzałość dostępna dla wszystkich*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Małaczewski E., 1921, *Koń na wzgórzu*, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Newerly I., 1988, *Zostało z uczyty bogów*, Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.
- Newerly I., 1986, *Wzgórze Błękitnego Snu*, Warszawa: Czytelnik.
- Ossendowski F., 2016, *Cień ponurego Wschodu*, Warszawa: LTW.
- Ossendowski F., 1930, *Lenin*, Poznań: Wydawnictwo Polskie R. Wegner.
- Pipes R., 2005, *Rosja bolszewików*, przeł. Jeżewski R., Warszawa: Magnum.
- Pruszyński K., 1989, *Noc na Kremlu*, Warszawa: Oficyna Literacka „Rój”.
- Rak K., 2019, *Polska – niespełniony sojusznik Hitlera*, Warszawa: Bellona: Fundacja Historia i Kultura.
- Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall*, 2015, wybór, kompozycja, uzupełnienia oraz dokumentacja Antczak J., Warszawa: Agora.
- Smaga J., 1992, *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917–1991*, Kraków: „Znak”.

- Wańkowicz M., 1974, *Opierzona rewolucja*, w: tegoż, *Czerwień i amarant (Szczenięce lata. Opierzona rewolucja)*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 145–197.
- Wańkowicz M., 1934, *Opierzona rewolucja*, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój”.
- Wolny-Zmorzyński K., 1998, *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Próba interpretacji*, Rzeszów: „Libri Ressovienses”.
- Wolny-Zmorzyński K., 1999, *Wokół twórczości Melchiora Wańkowicza. W stronę dziennikarstwa, socjologii, polityki oraz krytyki literackiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Zychowicz P., 2012, *Pakt Ribbentrop-Beck, czyli jak Polacy u boku III Rzeszy mogli pokonać Związek Sowiecki*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Żukrowski W., 1961, *Skąpani w ogniu*, Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.
- Żukrowski W., 1970, *Kierunek Berlin: nowele filmowe*, Warszawa: Książka i Wiedza.

ANDRZEJ KALISZEWSKI – dr hab., prof. UJ, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska.

His academic interests include journalistic genre theory, reporting and non-fiction, contemporary culture, and world and Polish literature of the 20th and 21st centuries. He has published, among others, the following works: *Gry Pana Cogito* (a monograph on the work of Zbigniew Herbert, Cracow 1982, Łódź 1990), *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych* (Cracow 2007), *Główne nurty w kulturze XX i XXI wieku* (Warsaw 2012) and *Mistrzowie polskiego reportażu wojennego (1914–2014)* (Cracow 2017).

Jego zainteresowania naukowe dotyczą genologii dziennikarskiej, reportażu i literatury faktu, kultury współczesnej oraz literatury światowej i polskiej XX i XXI wieku. Opublikował m.in.: *Gry Pana Cogito* (monografia twórczości Zbigniewa Herberta, Kraków 1982, Łódź 1990), *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych* (Kraków 2007), *Główne nurty w kulturze XX i XXI wieku* (Warszawa 2012) i *Mistrzowie polskiego reportażu wojennego (1914–2014)* (Kraków 2017).

E-mail: andrzej.kaliszewski@uj.edu.pl



Barbara Trygar

<https://orcid.org/0000-0001-5125-624X>

Uniwersytet Rzeszowski
Rzeszów, Polska

„Parcours de la reconnaissance”. *120 dni „Kultury”* Wojciecha Karpińskiego w kontekście dialektyczności podmiotu Paula Ricoeura

„Parcours de la reconnaissance.” *120 Days of „Culture”*
by Wojciech Karpiński in the Context
of Paul Ricoeur’s Dialectic of the Subject

Abstract: The article analyses Wojciech Karpiński’s latest book titled *120 dni „Kultury”* in the context of Paul Ricoeur’s philosophy of man. Karpiński chose texts published in “Kultura”, a Parisian literary magazine, from writers who inspired him the most, taught him how to look at the world and at other people, and above all showed him how to discover the beauty of art. Karpiński’s “I” was shaped by his encounter with other artists. Narrative identity is a bridge leading to the concept of open dialectics proposed by the French philosopher, which combines two methods. One involves the researcher adopting an a posteriori approach, starting from the concrete, i.e. the individual subject located in specific realities of life, immersed in a specific culture, having their own history and experiences. For the other, the researcher uses a Kantian turn, reflecting on the subject in a transcendental perspective. Subjectivity means turning towards the Other, and thanks to the Other, one transcends oneself. As Ricoeur argues, there is an “ontological force” in language that points to a certain way of being-in-the-world. Identity is consciously transformed, and literature is simultaneously an artistic record of this movement and a cultural-anthropological discourse.

Keywords: Wojciech Karpiński, subjectivity, Paul Ricoeur’s philosophy, “Kultura”, Other

Abstrakt: W artykule analizuję ostatnią książkę Wojciecha Karpińskiego pt. *120 dni „Kultury”* w kontekście filozofii człowieka Paula Ricoeura. Karpiński wybrał publikowane w paryskiej „Kulturze” teksty pisarzy, którzy go najbardziej inspirowali, uczyli patrzeć na świat i na drugiego człowieka, a przede wszystkim pokazywali, jak odkrywać piękno sztuki. „Ja” Karpińskiego kształtowało się w spotkaniu z innymi artystami. Tożsamość narracyjna jest pomostem prowadzącym do zaproponowanej przez francuskiego filozofa koncepcji otwartej dialektyki, która łączy dwa podejścia. Po pierwsze badacz przyjmuje porządek aposterioryczny, wychodząc od konkretnego, czyli jednostkowego podmiotu umiejscowionego w określonych realiach życiowych, zanurzonego w konkretnej kulturze, posiadającego własną historię i doświadczenia, po drugie posługuje się kantowskim zwrotem, prowadząc refleksję o podmiocie w perspektywie transcendentalnej. Podmiotowość to zwrócenie

się ku Innemu, a dzięki Innemu dokonuje się transcendowanie siebie. Jak dowodzi francuski filozof, w języku istnieje „siła ontologiczna”, która wskazuje na określony sposób bycia-w-świecie. Tożsamość podlega świadomym przeobrażeniom, a literatura jest artystycznym zapisem tego ruchu i zarazem dyskursem kulturowo-antropologicznym.

Słowa kluczowe: Wojciech Karpiński, tożsamość, filozofia Paula Ricoeura, „Kultura” paryska, Inny

Wojciech Karpiński codziennie od 30 marca 2020 roku przez 120 dni o godzinie 16.00 publikował fragmenty paryskiej „Kultury” na stronie Association Institut Littéraire Kultura – (Home/Facebook)¹. Materiał został ułożony w tygodniowe cykle tematyczne. Powstała z tego antologia, a jednocześnie samodzielny, nieskończenie bogaty utwór, wypełniony świadectwami innych artystów, pantekst kultury, który Karpiński opatrzył tytułem *120 dni „Kultury”*². Jest to ostatnia praca pisarza, bardzo ważna, stanowi bowiem próbę odpowiedzi na pytanie o *parcours de la reconnaissance*³, czyli drogi rozpoznania siebie jako pisarza, eseisty, krytyka w konfrontacji z głosami innych artystów:

Kierowałem się wyraźnym kryterium. Wybierałem te teksty, które przemawiały do mnie w latach młodości, uczyły, jak patrzeć na świat, jak żyć, jak

¹ Association Institut Littéraire Kultura, 91 Avenue de Poissy, 78600 Le Mesnil-le-Roi, France. Strona internetowa: <https://kulturaparyska.com/pl/index> [dostęp: 12.04.2021]. Association Institut Littéraire Kultura, Le Mesnil-le-Roi, France (Stowarzyszenie Instytut Literacki Kultura – Home/Facebook).

² Antologia jest dostępna w formie e-booka na stronie Wojciecha Karpińskiego: <http://www.wojciechkarpiński.com/120-dni-kultury> [dostęp: 12.04.2021].

³ Zwrot zapośredniczony z pracy *Parcours de la reconnaissance* Paula Ricoeura w tłumaczeniu Janusza Margańskiego brzmi: *Drogi rozpoznania*. Tak zatytułowane były trzy wykłady francuskiego filozofa wygłoszone w L’Institut für die Wissenschaften vom Menschen de Vienne, a następnie w Centre des Archives Husserl à Vienne. Tekst został opublikowany w 2004 roku przez wydawnictwo Stock w Paryżu. Tematy wykładów: *Première étude. La reconnaissance comme identification (Pierwsze badanie. Uznanie jako identyfikacja)*; *Deuxième étude. Se reconnaître soi-même (Drugie badanie. Rozpoznanaj siebie)*; *Troisième étude. La reconnaissance mutuelle (Trzecie badanie. Wzajemne uznawanie)* (Ricoeur 2004a. Zob. Ricoeur 2004b).

być bogatszym, swobodniejszym, i które po przeszło półwieczu zachowują nadal siłę oddziaływania. Dziękowałem mistrzom mojej młodości za dar, który od nich otrzymałem. Teraz chciałbym przekazać go dalej. Po raz kolejny utwierdziłem się w przekonaniu o bogactwie, które tkwi w polskim piśmiennictwie drugiej połowy XX wieku (Karpiński 2020, 10).

Książka ta jest dla jej twórcy rodzajem dialogicznej próby określenia swojego projektu antropologicznego. Aby dobrze odczytać koncept Karpińskiego, należy przybliżyć w tym miejscu najważniejsze wydarzenia z życia pisarza. Tożsamość – podobnie jak inne konstrukty kulturowe – jest w ruchu, podlega ciągłym przeobrażeniom pod wpływem doświadczeń życiowych.

Wojciech Karpiński urodził się 11 maja 1943 roku w Warszawie. Studiował romanistykę (w 1966 roku obronił pracę dyplomową) i filozofię na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie od 1967 roku prowadził zajęcia z literatury francuskiej. Podczas wyjazdu na Zachód w latach sześćdziesiątych poznał pisarzy, którzy mieli duży wpływ na jego twórczość: Aleksandra Wata, Konstantego Jeleńskiego, Józefa Czapskiego, Witolda Gombrowicza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Jerzego Stempowskiego, Czesława Miłosza. Większość z nich była związana ze środowiskiem „Kultury” paryskiej. Pod wpływem tych spotkań podjął się zadania popularyzacji i interpretacji utworów „pisarzy zbójeckich”, jak ich sam określił. Czerpał z kulturowego dziedzictwa, pisał o świecie, który już istniał, o zjawiskach już uformowanych, po to, aby je odczytać w nowym kontekście kulturowym, odkryć jeszcze to, co zostało niewypowiedziane czy niezinterpretowane. W latach 1971–1973 był sekretarzem Komitetu Neofilologicznego Polskiej Akademii Nauk. Na zaproszenie U.S. International Agency (Educational and Cultural Agency) w 1981 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie prowadził wykłady na Yale University (1982), University of Texas (1990) i New York University (1994–1995). Od 1982 roku mieszkał we Francji, gdzie współpracował z komitetem wykonawczym Funduszu Pomocy Niezależnej Literaturze i Nauce Polskiej w Paryżu (do 2002 roku). W latach 1982–2008 pracował w Centre National de la Recherche Scientifique w Paryżu. Zmarł nagle 18 sierpnia 2020 roku w Paryżu.

Zadebiutował w 1964 roku na łamach „Kwartalnika Neofilologicznego” szkicem o François de La Rochefoucauld. W maju 1970 roku opublikował pod pseudonimem Zenon Mielnicki⁴ swój pierwszy tekst w paryskiej „Kulturze” pt. *W polskich oczach*. Warto też przypomnieć, że w latach 1972–1979 redagował rubrykę „Literatura francuska” w „Pamiętniku Literackim”, a w połowie lat siedemdziesiątych współpracował z działem „Tematy i refleksje” zawartym w „Tygodniku Powszechnym”. Praca na stanowisku redaktora stanowiła ważną część jego życia, w roku 1974 został powołany do zespołu miesięcznika „Twórczość”, pięć lat później z Marcinem Królem założył pismo „Res Publica”. Od 1982 roku był członkiem redakcji „Zeszytów Literackich”. Brał czynny udział w wydaniu w Polsce esejów Jerzego Stempowskiego i Konstantego A. Jeleńskiego, również z jego inicjatywy Paweł Hertz przetłumaczył i opublikował po raz pierwszy w Polsce zbiór szkiców Hugo von Hofmannsthal’a a także *Rosję w roku 1839* Astolphe’a de Custine. Karpiński podkreślał w redagowanych dziełach pisarzy wartość podejmowanych tematów, „doskonałość wyrazu”, retoryczną i stylistyczną sprawność utworów, ciekawe rozplanowanie tekstowych impulsów. Z kolei zagadnienia związane z polityką, demokracją, wolnością zreferował w opracowanych wraz z Marcinem Królem *Sylwetkach politycznych XIX wieku* (1974), które później ukazały się w wersji rozszerzonej pod tytułem *Od Mochnackiego do Piłsudskiego. Sylwetki polityczne XIX wieku* (1997). Inne prace z tego zakresu to: *Szkice o wolności* (1980), *Słowiański spór* (1981), *Cień Metternicha* (1982), *Prywatna historia wolności* (1977). W 1980 roku Karpiński napisał esej *W Central Parku* na temat artystów tworzących polską kulturę emigracyjną i zagraniczną. Kolejne jego utwory podejmujące podobną problematykę to m.in.: *Książki zbójeckie* (1988), *Herb wygnania* (1982), *Twarze* (2012). Jest autorem biografii artystycznych: *Fajka van Gogha* (1994), *Portret Czapskiego* (1996).

⁴ Szkic ten został niepoprawnie podpisany przez redakcję „Kultury” nazwiskiem Tomasz Staliński (był to pseudonim Stefana Kisielewskiego, który pomagał w przekazywaniu tekstu do publikacji). Wojciech Karpiński teksty publikował też pod pseudonimami: Jacek Salski i Kazimierz Opaliński.

Przygotował również do druku francuski wybór pism Józefa Czapskiego *L'Art et la vie* (2002) i listy Konstantego Jeleńskiego do Józefa Czapskiego zatytułowane *Listy z Korsyki* (2003), francuskojęzyczny album *Krzysztof Jung: Peintures, dessins, photographies* (2017). W 2016 roku napisał wspomnienie *Henryk*, poświęcone Henrykowi Krzeczkowskiemu. W 1982 roku ukazała się książka *Pamięć Włoch*, w której opisał swoją pierwszą podróż na Półwysep Apeniński. W 1972 roku podczas pobytu w Rzymie poznał Miriam Chiaromonte, wdowę po włoskim pisarzu Nicoli Chiaromontem. W bibliotece przy via Ofanto po raz pierwszy przeczytał notatki włoskiego myśliciela: „Spotkaniu z jego tekstami towarzyszyła chęć rozmowy, jakby mówił specjalnie do mnie, o rzeczach ważnych, a zazwyczaj przemilczanych” (Karpiński 2012, 42). Karpiński scedował na grunt polskiej kultury twórczość autora *Silenzio e parole* i napisał na ten temat kilka szkiców oraz rozpraw⁵, jak również przyczynił się do sprowadzenia w 1992 roku przez Vincenta Giroud archiwum Chiaromontego do Beinecke Library. Temat podróży Wojciech Karpiński kontynuuje również w książkach *Amerykańskie cienie* (1982) i *Obrazy Londynu* (2014).

W latach osiemdziesiątych opracował rozmowy-rzeczki z Leszkiem Kołakowskim i Alainem Besançonem. Wygłosił także laudację z okazji wręczenia Leszkowi Kołakowskiemu Europejskiej Nagrody Erasmus Prize (została ona opublikowana w *European Liberty. Four Essays on the Occasion of the 25th Anniversary of the Erasmus Prize Foundation. Raymond Aron, Isaiah Berlin, Leszek Kołakowski, Marguerite Yourcenar*, Haga 1983)⁶. Karpiński poprzez internalizację „obcej mowy” wzmacniał swój głos. Ukazywał swoje myśli, idee, wartości na tle tekstów wygłoszonych czy napisanych przez „nie-Ja”. Konstatował, że mowa żywa to ekspresja, otwarcie etyczne ku Innemu, odpowiedź na refleksję,zewanie czy stawiane wymaganie.

Filozofia Paula Ricoeura stanowi propozycję lepszego zrozumienia najważniejszych zagadnień antropologicznych, dostarcza aparatu po-

⁵ Zob. Trygar 2019, 73–84; Trygar 2019, 10–22; Trygar 2020, 36–51.

⁶ Informacje na temat biografii Wojciecha Karpińskiego pochodzą ze strony: *Wojciech Karpiński*, biogram: <http://www.wojciechkarpinski.com/biogram> [dostęp: 17.01.2021].

jęciowego do analizy podmiotowości. Francuski myśliciel w pracach: *Finitude et culpabilité. Philosophie de la volonté 2*, cz. 1: *L'Homme faillible* (1960), *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism* (1989), *Filozofia osoby* (1992), *Autrement. Lecture d'Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence d'Emmanuel Lévinas* (1997), *Histoire et vérité* (2001); *O sobie samym jako innym* (2003), *Anthropologie philosophique. Écrits et conférences* (2013) pisze o podmiocie dialektycznym, otwartym, dynamicznym. Jedną z cech konstytuujących „tego-który-jest-sobą” jest bycie we wspólnocie. To znaczy, że rozumienie i rozpoznanie siebie jest możliwe tylko dzięki pośredniczącej roli kultury, literatury, historii, języka.

Droga do zgłębienia pisarstwa Karpińskiego zaczyna się od pytań: których z wielkich artystów i jakie dzieła autor sobie przypomina. Kategoria *Anamnésis* jest ściśle zespolona z czasem, co Karpiński potwierdził w intytulacji książki *120 dni „Kultury”*. 120 dni uporządkowały jego sposób myślenia o świecie artystycznym, innych pisarzach, powołaniu do bycia artystą. Czas dla autora *Herbu wygnania* był związany z ruchem, porządkował wydarzenia świata, stał się zasadą racjonalności układu, tworzenia i przemian zachodzących w otaczającej rzeczywistości i świecie artystycznym. Warto zwrócić uwagę na kolejność i tytuły poszczególnych rozdziałów: *U początków*, następnie *Pojawienie się Gombrowicza i Miłosza*; *O wygnaniu*; *Czwarta polszczyzna i nowe oczy*; *Moment spełnienia (lato 1963)*; *Gwiazdozbiór Witolda Gombrowicza*, *Gwiazdozbiór Witolda Gombrowicza (II)*, *Gwiazdozbiór Czesława Miłosza*, *Gwiazdozbiór Józefa Czapskiego*, *Gwiazdozbiór Konstantego Jeleńskiego*, *Gwiazdozbiór Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, *Gwiazdozbiór Jerzego Stempowskiego*, *Gwiazdozbiór Wacława A. Zbyszewskiego*, konsekwentnie *O malarstwie*; *Poezja*; *Polityka*; *Portrety*. Struktura narracyjna książki Karpińskiego łączy dwa procesy – działania i budowania postaci, wskazując, że rozumienia podmiotu nie można oddzielić od rozumienia jego doświadczeń, co ma wpływ na tożsamość i przedstawioną historię. Opowiadać to mówić, kto i co zrobił, z kim się spotkał, czego doświadczył. To sprawia, że czyjaś historia nie jest tylko przypadkowym powiązaniem ze sobą wydarzeń, lecz stanowi zorganizowaną koherentną całość.

Świadomość – kim jest i kim chce być – uzyskał Karpiński w narracji, która wyznaczyła logikę procesu samorozumienia. Narracyjność ta ukazała sposób, w jaki porządkował swoje doświadczenia artystyczne (literackie) i projektował swoje przyszłe działania, ujawniając tym samym równoległy proces odkrywania siebie jako artysty z interpretacją (rozumieniem) dzieła literackiego:

Wypisywałem szczególnie cenne dla mnie fragmenty tekstów. Ich sekretna lektura powodowała przyspieszone bicie serca, gdy zbliżałem się do dwudziestki, zachowują siłę oddziaływania po sześćdziesięciu latach. Powstało kompendium bliskich mi „złotych gwoździ”, po które dzięki internetowi sięgnąć można w dowolnym miejscu na ziemi, biblioteka idealna literatury i wirtualne drzewo genealogiczne kultury. Chciałbym, aby te teksty stały się dla innych tym, czym były dla mnie w młodości i czym pozostają w późnych latach (Karpiński 2020, 10).

Pojęcia narracyjnej tożsamości jednostki i wspólnoty Ricoeur zdefiniował jako dynamiczny model tożsamości, w którym jedność nie odnosi się do spójności substancjalnej, lecz do narracyjnej koherencji osoby (Warmbier 2018, 83)⁷. Tak ujęta podmiotowość pisarza pozostaje otwartym zagadnieniem i domaga się twórczej interpretacji.

Tworzenie tożsamości artysty przebiega w nieustannym spotkaniu z Innym. Bez spotkania nie istnieje „Ja”⁸, ów drugi mówi, dzieli się swoimi refleksjami, doświadczeniami, wskazuje na to, co wartościowe.

⁷ W artykule odwołuję się przede wszystkim do rozważań zawartych w rozdziałach: *Spór o podmiot w filozofii*, s. 23–37; *Część pierwsza. Między naturą a wolnością: Filozofie podmiotu i hermeneutyka siebie*, s. 77–84; *Część trzecia: Etyczne określenie Bycia sobą. Pamięć, Tożsamość i Inny*, s. 265–281.

⁸ Pojęcie „Ja” oznacza tożsamość. Odkrywanie jej następuje podczas spotkania z Innym człowiekiem. Podmiotowość człowieka kształtuje się pod wpływem różnych czynników, przede wszystkim kultury, literatury, filozofii i sztuki. Terminem bliskim słowu „Ja” jest „sobość” – oznacza to, co rdzenne w człowieku, co stanowi jego istotę, wartość. Zob. Husserl 1967, Kant 1970, Heidegger 1982, Jacques 1982.

Świadomość kształtuje się i pogłębia w procesie poszukiwania przez pisarza swojego „Ja” i dopiero na pewnym etapie życia staje się decydującym czynnikiem. Na początku tej drogi jest tylko rozumienie w Heideggerowskim znaczeniu, które w książce *Bycie i czas* ma pre-ontologiczny charakter i oznacza, że „Ja” nie jest obojętne na „bycie” i swoje powołanie (Heidegger 1999, 206–207). Należy ono do struktury *Dasein* i przebiega zawsze w hermeneutycznym kole. Podmiot wychodzi od „siebie” i „dociera” do siebie, przechodząc przez krytyczne zapośredniczenia w tekstach. Paul Ricoeur wyjaśnia to w następujący sposób:

Concernant le vocable „reconnaître”, qui sert ici de mise à l’épreuve des conceptions lexicographiques, les idées mères sont réduites au nombre de trois. I. Saisir (un objet) par l’esprit, par la pensée, en reliant entre elles des images, des perceptions qui le concernent; distinguer, identifier, connaître par la mémoire, le jugement ou l’action. II. Accepter, tenir pour vrai. III. Témoigner par de la gratitude que l’on est redevable envers quelqu’un de (quelque chose, une action) (Ricoeur 2004a, 30)⁹.

Ricoerowska koncepcja języka jako medium doświadczenia hermeneutycznego, została zaczerpnięta od Martina Heideggera, który dowiódł tezy o ścisłym zespoleniu myśli i bytu. Karpiński wydarzenia artystyczne i związane z nimi emocje ujmuje w kategoriach następujących po sobie sekwencji, których konfiguracja wymaga przekształcenia w całość znaczącą. W ten sposób poszerza się samowiedza „tego-który-jest-sobą”, który konstytuuje siebie jako „dzieło czytania i interpretacji” (Ricoeur 2005, 49). Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Konstantego

⁹ W przytoczonym fragmencie Ricoeur zwraca uwagę na słowo „rozpoznać”. Pojęcie to należy zredukować do trzech najważniejszych znaczeń: I. Uchwycenie (przedmiotu) przez umysł; w myślach powstają obrazy dzięki percepcji, która pozwala: rozróżniać, identyfikować, poznawać poprzez pamięć, osąd lub działanie. II. Zaakceptowanie i podtrzymywanie (pewnego stanowiska, poglądu). III. Okazanie wdzięczności komuś za „coś” (np. za jakieś działanie, wpływ).

Jeleńskiego pochodzące ze szkicu *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza* opublikowanego w „Kulturze” 1957, nr 9/119:

Mimo że celem *Dziennika* jest odważne przedsięwzięcie natury moralnej, Gombrowicz wie, że jeśli się już wybrało słowo, ostateczną miarą odwagi i moralności jest styl. Na nic się zdadzą w literaturze najbardziej karkołomne doświadczenia wewnętrzne, jeśli nie towarzyszy im napięta, skupiona wola ich przekazania, osiągnięcia komunikacji. (...) W *Dzienniku* Gombrowicz odkrywa niemal wszystkie swoje karty, dokonuje szczodrego i odważnego daru samego siebie (Jeleński 1957, 36. Zob. Karpiński 2020, 36).

Dzieła literackie pisarzy, które były w centrum zainteresowania Karpińskiego przyczyniły się do jego pogłębionej refleksji nad podmiotowością, ponieważ odkrył w nich uzewnętrznienie dusz artystów. Poprzez utwór może narodzić się wspólnota „Ja” i „Ty”, ponieważ kultura, w której zanurzony jest wytwór artystyczny, jest pierwotnym fenomenem źródłowej intersubiektywności, umożliwiając indywidualizację (Dilthey 1993, 49).

Philosophe, *partenaire* – terme qu’il affectionne – de l’action et de la culture, Paul Ricoeur est un penseur du milieu entendu non seulement au sens de la *mesôtes* aristotélicienne, mais au sens de la médiation, de l’espace dialogique, du milieu de vie et d’habitation (*Lebenswelt*), enfin du milieu entendu comme espace éthique et politique (Resweber 2011, 1)¹⁰.

Ricoeur użył interesującego zwrotu *soi-même comme un autre*, wskazując, że relacja „Ja-Inne” jest konstytutywną kategorią antropologiczną (Ricoeur 2003b, 18–19).

¹⁰ Resweber zauważa, że filozof jest zaangażowany nie tylko w świat kultury, ale także prowadzi dialog ze światem etyki i polityki. Paul Ricoeur jest filozofem podejmującym zagadnienie świata, rozumianego nie tylko w sensie arystotelesowskiego *mesôtes*, ale także *Lebenswelt*.

La philosophie de Paul Ricoeur mérite d'être fréquentée à plus d'un titre. D'abord, parce qu'elle est le fruit d'une démarche originale: Ricoeur entend *faire* de la philosophie, c'est-à-dire retraverser, reprendre, réinterpréter les thèses d'Aristote, de Platon, de Rousseau, de Nabert, de Husserl, de Heidegger, de Gadamer, pour répondre à des questions anthropologiques, épistémologiques, éthiques et politiques (Resweber 2011, 1)¹¹.

Autor *Autrement. Lecture d'Autrement qu'être ou au-delà de l'essence d'Emmanuel Lévinas* konstatawał, że nie ma tu na myśli fichteańskiej koncepcji „Ja”-„nie Ja” i „Ja” i „nie-Ja” jako korelatu relacji dialektycznej. Idea *soi-même comme un autre* stanowi rozszerzony wariant terminu *soi* (bycia sobą), ukazując konstytutywną zależność dialektyczną dwóch fundamentalnych składowych podmiotu: „siebie” i „inności” (rozumienie siebie dokonuje się poprzez nieustanne odnoszenie się do tego, co inne) (Ricoeur 2003b, 19). Zaproponowana przez francuskiego filozofa koncepcja otwartej dialektyki łączy zatem dwa podejścia. Przyjmuje porządek aposterioryczny, wychodząc od konkretnego – czyli jednostkowego podmiotu umiejscowionego w określonych realiach życiowych, w danej kulturze, posiadającego własną historię i doświadczenia – po kantowski gest, prowadzący refleksję o podmiocie w perspektywie transcendentalnej. Karpiński to zaangażowany uczestnik procesu „interpretacji” (rozumienia) dzieł „wielkich pisarzy”, oczywiście nie ustanawia jego początku, lecz dzięki konfrontacji z tekstami kultury ma możliwość ujęcia podstaw tego procesu. „Il existe donc une herméneutique spécifique à la méthode de la phénoménologie qui repose sur la partition du montrer/cacher, dévoiler/voiler, décrypter/crypter” (Resweber 2011, 4)¹².

¹¹ Resweber podkreśla, że filozofia Paula Ricoeura zasługuje na to, aby była odczytywana wieloaspektowo. Ricoeur wypracował swoją oryginalną koncepcję filozoficzną, odwołując się i reinterpretując myśli i idee Arystotelesa, Platona, Rousseau, Naberta, Husserla, Heideggera, Gadamera, aby odpowiadać na pytania stawiane przez antropologię, epistemologię, etykę i politykę.

¹² „Istnieje hermeneutyka, która korzysta z metod fenomenologii opartych na podziale: pokaż/ukryj, ujawnij/zasłoń, odszyfruj/zaszyfruj”. Tłum. własne – B.T.

Cechą konstytutywną tekstu Karpińskiego jest przeplatanie się warstwy semiotycznej i semantycznej, a praktyka obcowania z językowymi formami kultury pozwala mu ukierunkować przeżycia i doświadczenia:

Żyjemy w czasach, gdy po raz pierwszy korzystanie ze skarbów kultury nie jest elitarnym przywilejem wąskiej grupy bogatych i nie wymaga niezwykłego wysiłku. Od nas zależy, czym się będziemy interesować, co będziemy do czytania. To jest kwestia wolnego wyboru – i siły woli. Możemy budować własny swobodny i suwerenny dom Kultury, dom pamięci i wyobraźni (Karpiński 2020, 11).

Doświadczenie lektur innych pisarzy było dla Karpińskiego czymś wyjątkowym i niepowtarzalnym. Teksty te stały się dla niego darem, z którego obficie korzystał. Souvenirem niezmiernie poszukiwanym, ponieważ od artystów z kręgu paryskiej „Kultury” uczył się, co znaczy być prawdziwym „pisarzem, eseistą, krytykiem”. Autora *Pamięci Włoch* można nazwać przedstawicielem humanizmu dialogowego: „Hofmannsthal pisze, że we wszelkim »wyższym myśleniu« tkwi cud wspólnoty, jedności dnia dzisiejszego z przeszłością” (Karpiński 2020, 250). Humanizm Karpińskiego wykraczał poza granice jednego etnosu, poprzez kontakty z różnymi językami, kulturami i ideami kształtował siebie, tworzył swój warsztat pisarski i włączył się w powszechną wspólnotę artystyczną. Istotne dla Karpińskiego stały się słowa z artykułu „Ja” Józefa Czapskiego wydanego w „Kulturze” 1949, nr 15:

Do tych paru książek-wyznań, rozrzuconych na przestrzeni stu kilkudziesięciu lat, jestem również *supersticieusement attaché comme à mes amours*, odczuwam je również jak część własnej biografii. Te dzienniki, te kartki z notatników, francuskie, polskie, rosyjskie, karmiły mnie, uczyły, towarzyszyły wewnątrznie, (...) czy dodawały otuchy. Kiedyś chciałbym o tym świecie napisać szerzej... (Czapski 1949, 43. Zob. Karpiński 2020, 20).

Książka *120 dni „Kultury”* jest nie tylko doświadczeniem językowym, artystycznym, ile swojego rodzaju spektaklem intertekstualnym, „pi-

smem wywiedzionym z lektury pism”. Sposobem racjonalizacji transgatunkowego, niesubordynowanego zjawiska było utożsamienie go z tekstowym zapisem „reakcji człowieka na rzeczywistość” (Kowalczyk 1990, 7). Dlatego wybór filozofii rozumienia według Ricoeura był tak istotny:

Comprendre, c'est comprendre le sens d'un texte dont, en dépit de la distance qui nous sépare de lui, nous recevons le message sur la base d'un sentiment d'appartenance au monde dont il témoigne. Comprendre, c'est pouvoir interpréter la chose-texte, selon l'expression de Gadamer, à partir des effets qu'elle produit sur la conscience (*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*). L'herméneutique nous permet de faire anamnèse de notre milieu de vie, milieu qui est aussi celui de notre devenir (Resweber 2011, 4)¹³.

Moment rozpoznania dokonuje się zdaniem francuskiego filozofa dzięki trwaniu śladów pamięciowych będących pozostałością pierwotnego wrażenia-doznania. Proces odkrywania „Ja” Karpińskiego dokonuje się w konfrontacji ze światem innych pisarzy, polegającej na przyjmowaniu wartości, norm, ideałów ważnych dla nich, w których wspólnota artystyczna się rozpoznaje. Potwierdzają to słowa Józefa Czapskiego zawarte w artykule „Ja”, przywołane przez Karpińskiego w książce *120 dni „Kultury”*:

Chcę dziś mówić o tej formie literackiej, gdzie „ja” jest nie do uniknięcia, o pisarzach, dla których ta (...) mieszanina problemów najbardziej generalnych z przeżyciami najbardziej intymnymi, była stylem ich myślenia i odczuwania. Chciałbym tu zastosować w zwężonym zakresie zdanie z pa-

¹³ Resweber postuluje, że rozumieć to rozumieć znaczenie tekstu. Pomimo dzielącej nas granicy mamy poczucie przynależności do świata, który on przedstawia. Zrozumieć to umieć zinterpretować tekst na podstawie skutków, jakie wywołuje w świadomości (*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*), używając wyrażenia Gadamera. Hermeneutyka jest nauką, która dostarcza narzędzi, aby dogłębnie poddać analizie środowisko życia, w którym obecnie żyjemy i będziemy żyć.

miętnika Brzozowskiego: „co nie jest biografią – nie jest w ogóle” (Czapski 1949, 43. Zob. Karpiński 2020, 20).

Martin Heidegger w książce *Bycie i czas* konstatował, że czas jest horyzontem bycia, bycie ofiaruje czas, czas ofiaruje bycie. Fenomen czasu, w jego źródłowym sensie, jest powiązany z pojęciem świata (*Weltgegriff*), a przez niego z samą strukturą *Dasein* (Heidegger 1994, 288, 360). Karpiński w analizowanej pracy dowiódł, że czas jest czasem „czegoś” i „dla kogoś”: „au stade initial de notre parcours, le »quoi« auquel la reconnaissance fait référence reste indifférencié; déjà, au plan lexical, la définition princeps évoquée plus haut parle de saisir par l’esprit »un objet«, autrement dit un »quelque chose«” (Ricoeur 2004a, 43)¹⁴. Czas pozwala wypełnić brak, aby zrodziło się coś dobrego i pięknego. Nie jest więc czymś zewnętrznym wobec duszy, jest on „wewnątrz” stworzonego przez nią świata, a zatem i w każdym z nas. Dusza nie zamyka się w sobie, ponieważ to upływ czasu otwiera ją na to, co inne. Przynosi jej nadzieję, jest gwarantem drogi, która wiedzie ku prawdziwym źródłom. Karpiński w książce *120 dni „Kultury”* przywołał *Dzienniki* Witolda Gombrowicza, publikowane w „Kulturze” 1953, nr 9/71, akcentując, jak czas ukierunkowuje podmiot na to, co lepsze:

Polemizując z jednym z wcieleń Miłosza, Gombrowicz podejmuje na poziomie fundamentalnym dyskusję o roli wolnego słowa. „Nie domagam się ani sztuki stosowanej, ani czystej – domagam się twórczości »naturalnej«, takiej, która jest niepremedytowanym urzeczywistnieniem się człowieka” (Karpiński 2020, 30).

Podmiotowość to zwrócenie się ku Innemu, Inny tym samym to transcendowanie siebie. Karpiński podjął jeden z kluczowych w literaturze pięknej dyskursów na temat człowieka. Warto przywołać

¹⁴ „Na początku naszej wędrówki badania terminu »rozpoznanie«, należy zacząć od zwrotu »co«, który pozwoli uchwycić przez umysł dany przedmiot; czyli »co« jest ważne dla »kogoś«. Tłum. własne – B.T.

w tym miejscu słowa Michała Bachtina: „Z mojego jedynego miejsca otwiera się podejście do całego jedynego świata, a dla mnie wyłącznie z tego miejsca” (Bachtin 1997, 73). W tym świecie ważną rolę odgrywają: „Ja-dla-siebie”, „inny-dla-mnie”, „Ja-dla-innego”. Autor *Szkiców amerykańskich* przełożył perspektywę antropocentryczną nad ontologiczną i epistemologiczną. Wszelkie relacje czasowe i przestrzenne odnoszą się do rzeczywistego, konkretnego „wartościującego” centrum ludzkiego oraz układają się w stabilną, konkretną, „architektoniczną całość” (Bachtin 1997, 82). Jak podkreślił Karpiński: „Taki mną kierował cel: wsłuchując się w swobodne głosy innych, obronić i wzmocnić własny głos, a przez to dochować wierności mistrzom wybranym za młodu” (Karpiński 2020, 11). Przynależność do określonej wspólnoty to jeden z sensów pojęcia inności, wyrażonej w formule „ten-który-jest-sobą-samym-jak-i-innym”. W konsekwencji bycie częścią pewnej zbiorowości rozumiane jest jako jeden z podstawowych warunków umożliwiających samookreślenie. Sytuację tę dobrze oddaje mowa Witolda Gombrowicza wygłoszona „do narodu na bankiecie w gościnnym domu pp. X, u schyłku A.D. 1953”, opublikowana w „Kulturze” 1954, nr 1/75–2/76:

Nauczcie się dźwigać własne przeznaczenie. Wiedźcie, że ojczyzna wasza to nie Grójec ani Skierniewice, nawet nie kraj cały, i niech krew uderzy wam na policzki rumieńcem siły na myśl, że ojczyzną waszą wy sami jesteście! (...) W tej walce o głębszy sens życia i jego piękność nie jesteście osamotnieni. Na szczęście macie przy boku sztukę polską, która dziś stała się czymś ważniejszym i prawdziwszym (...) ona to, sztuka, nauczy was głębi. Ona, sztuka, otworzy wam oczy na ostrą piękność współczesności, na wielkość waszego zadania, a zbyt prowincjonalne uczucie zastąpi uczuciem nowym, na miarę świata, na miarę tych horyzontów, które dziś się przed wami otwierają (Gombrowicz 1954, 37–38. Zob. Karpiński 2020, 44).

W akcie czytania przez Karpińskiego „Kultury” mamy do czynienia z przejściem od prefiguracji, czyli doświadczenia ludzkiej aktywności, poprzez opowieściową konfigurację do refiguracji czasowego doświad-

czenia w świecie czytelnika (Warmbier 2018, 191). Ważna jest konstatacja dotycząca samorozumienia i otwarcia się na tekst:

D’abord, la compréhension nous ouvre au texte en anticipant nos possibilités d’existence. À la chose du texte se trouve substitué le monde du texte qui se déploie devant nous. Ensuite, P. Ricoeur se refuse à séparer l’explication de la compréhension, Interpréter ne consiste pas à opérer un fondu-enchaîné entre l’horizon du lecteur et celui du texte: c’est avant tout ouvrir l’homme au monde de ses possibilités, en lui permettant de s’anticiper. Le monde du texte s’inscrit dans la marge du texte, dans l’écart délivré par l’interprétation, écart qui est l’ébauche d’un milieu (Resweber 2011, 6)¹⁵.

Karpiński zastanawia się nad warunkami spotkania narracyjnych konfiguracji i etapu refiguracji, stanowiącej dialektyczne ukonstytuowanie w ramach przyswojenia. Odpowiedzią są słowa, które wypowiedział Konstanty Jeleński do Józefa Czapskiego podczas spaceru w Muzeum w Luwrze:

Znaki Twego Malarstwa pomogły rozpoznać inne znaki zaledwie przeczu-
te w półmroku zmysłów, mimowolnej pamięci wyobraźni. Twoje dzieło
bliskie jest nam jako drogowskaz do nieuchwytnych chwil uprzywilejowa-
nych naszego życia (Jeleński 1976, 3–4. Zob. Karpiński 2020, 254).

Warto tu przypomnieć konstatację Ricoeura na temat odczytywania znaków: „Signe de reconnaissance, par lequel des personnes qui ne se

¹⁵ W przytoczonym cytacie badacz stwierdza, że rozumienie otwiera nas na tekst, antycypując nasze możliwości istnienia. Czasami jedna tylko rzecz (wydarzenie) opisana w tekście wystarczy, aby otworzył się przed nami cały świat tekstu. P. Ricoeur nie oddziela wyjaśnienia od rozumienia: interpretacja nie polega na przenikaniu między horyzontem czytelnika a horyzontem tekstu: jest to przede wszystkim otwarcie człowieka na świat i jego możliwości, pozwalając mu antycypować siebie. Świat tekstu pozostawia wolną przestrzeń dla interpretacji, ta wolna przestrzeń jest zarazem medium.

connaissent pas (ou qui ne se sont pas vues depuis longtemps) peuvent se reconnaître” (I, 2) (Ricoeur 2004a, 33)¹⁶. Istotne jest w jaki sposób tekst, a dokładnie świat kreowany przez dzieło, które nie stanowi jedynie wytworu określonych reguł kompozycji literackiej, lecz niesie w sobie pewien porządek wartości i normy, przedstawia niepowtarzalne ujęcie różnych wymiarów ludzkiego doświadczenia. Obrazują to słowa Gombrowicza opublikowane w „Kulturze” 1966, nr 5/223:

Co radził pod wieczór życia ten, jak go wielu traktowało, buntownik i burzyciel, awangardzista i prześmiewca? Wrócił już z Argentyny, zwraca się do Europy ze swym „ostatnim słowem”: „Jak sprawić, żeby sztuka przestała być wyrazem naszej mierności, a z powrotem stała się wyrazem naszej wielkości, piękności, poezji? Oto mój program: *Primo* zdać sobie jak najboleśniej sprawę z naszego kapcaństwa. *Secundo* odrzucić wszelkie teorie estetyczne wyprodukowane w ciągu ostatnich lat pięćdziesięciu, a zmierzające ukradkiem do osłabienia osobowości; cały ten okres jest zatruty dążeniem do niwelacji wartości i ludzi, precz z nim! *Tertio* porzuciwszy teorie, zwrócić się do osób, do wielkich osobowości czasu minionego i w przymierzu z nimi odnaleźć we własnych naszych osobach wieczyste źródło polotu, natchnienia, rozmachu i wdzięku” (Gombrowicz 1966, 31. Zob. Karpiński 2020, 92).

Odkrywanie „Ja” i Innego dokonuje się poprzez interpretację znaków, symboli zawartych w dziełach. Czynność lektury, w której rozwija się samorozumienie, polega na spotkaniu świata rzeczywistego i świata czytelnika wraz z jego specyficzną czasowością i wielością różnorodnych doświadczeń.

Ricoeur va donner à sa démarche herméneutique une dimension nouvelle en la transposant du champ du texte dans le champ des disciplines qui étudient les divers aspects de l’action humaine. Il peut dès lors considérer que

¹⁶ „Znak rozpoznawczy, to znak dzięki któremu rozpoznają się osoby, które się nie znają (lub nie widziały się od dawna)”. Tłum. własne – B.T.

*chaque discipline est une approche interprétative d'un même objet: l'agir humain (Resweber 2011, 10)*¹⁷.

Dwa światy, Karpińskiego i „Kultury”, przeplatają się. Dzięki dialogowaniu stają się dobrem wspólnym. Paryska „Kultura” pozwoliła Karpińskiemu skupić się na sobie i odnaleźć siebie. Wyzaczyła bieg jego życia artystycznego, była miejscem spotkania Innego. Poszukiwał, zbierał rozrzucone teksty, interpretował, w ten świat cudzych myśli wnosił swoje ekspresje. Dialektyka rozwijała się na wielu płaszczyznach, miała ona miejsce w pamięci, w relacjach z Innymi, w kulturze, w artefaktach. „Ja” Karpińskiego nie jest „Ja” pochodzącym z *cogito*, podmiotem w pełni autonomicznym, który odcina się od rzeczywistości. Jest podmiotowością, która odkrywa swoje powołanie w perspektywie wydarzeń, rzeczy, innych osób, poprzez konkretne czyny, spotkania i dzieła.

Drogi rozpoznania twórczości Karpińskiego ukazują dialektyczną koncepcję podmiotu ufundowanego na dialogu „Ja” z Innym. To, co dzieło odsłania, zależy od głębi zawartego w nim sensu („myśli”), a także od wieloaspektowej interpretacji. Autor *Pamięci Włoch* dzięki twórczej interpretacji tekstów innych pisarzy miał zdolność odkrywania świata, odsłaniania i ujawniania czegoś, co w rzeczywistości jest najbardziej ukryte, najważniejsze i najbardziej istotne. Nie ma innego miejsca, które umożliwiłoby ukazania tej prawdy. Dlaczego tak się dzieje? „Reconaitre: Se remettre dans 'esprit, l'idee de quelqu'un de quelque chose que l'on connaît” (Ricoeur 2004a, 21)¹⁸. Sztuka jest domeną wartości nie tylko estetycznych, ale także etycznych, a w szczególności należy tu wskazać związek prawdy i piękna. Piękno jest naprawdę pięknem, gdy sięga najgłębiej, to znaczy odkrywa piękno „Ja” jako artysty zanurzonego w sztuce.

¹⁷ Resweber podkreśla, że Ricoeur swojej koncepcji hermeneutycznej nadał nowy wymiar. Narzędzia hermeneutyczne pozwoliły mu nie tylko badać tekst, ale także zgłębić różne aspekty ludzkiego działania. Według filozofa interpretacja powinna stawać za nadrzędny cel ludzkie poznanie.

¹⁸ „Rozpoznać to znaczy powrócić w myślach do osób, które się znało czy się spotkało”. Tłum. własne – B.T.

Literatura

- Bachtin M., 1997, *W stronę filozofii czynu*, tłum. Żyłko B., Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Czapski J., 1949, „Ja”, „Kultura”, nr 15, s. 42–50.
- Dilthey W., 1993, *Rozumienie i życie*, w: *Wokół rozumienia: studia i szkice z hermeneutyki*, wybór i tłum. Sowiński G., Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, s. 39–54.
- Gombrowicz W., 1953, *Fragmety Dziennika*, „Kultura”, nr 9/71, s. 45–57.
- Gombrowicz W., 1966, *Fragmety Dziennika*, „Kultura”, nr 5/223, s. 25–34.
- Heidegger M., 1999, *Bycie i czas*, tłum. Mizera J., Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Husserl E., 1967, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, t. 1. tłum. Ingar-den R., Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jacques F., 1982, *Différence est subjectivité. Anthropologie d'un de vue rationnel*, Paris: Aubier.
- Jeleński K., 1957, *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*, „Kultura”, nr 9/119, s. 31–42.
- Jeleński K., 1976, *Z Józefem Czapskim w Luwrze*, „Kultura”, nr 4/343, s. 3–8.
- Kant I., 1970, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, tłum. Foucault M., Paris: Librairie Philosophique de Landrange.
- Karpiński W., 2012, *Twarze*, Warszawa: Zeszyty Literackie.
- Kowalczyk A.S., 2000, *Esej*, w: *Literatura polska. XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 154.
- Ricoeur P., 1960, *Finitude et culpabilité. Philosophie de la volonté 2*, cz. 1: *L'Homme faillible*, Paris: Aubier.
- Ricoeur P., 1986, *À l'école de la phénoménologie*, Paris: Vrin.
- Ricoeur P., 1989, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybór i wstęp Rosner K., tłum. Graff P., Rosner K., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ricoeur P., 1992, *Filozofia osoby*, tłum. Frankiewicz M., Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej.
- Ricoeur P., 1997, *Autrement. Lecture d'Autrement qu'ètre ou Au-delà de l'essence d'Emmanuel Lévinas*, Paris: PUF.
- Ricoeur P., 2001, *Histoire et vérité*, Paris: Seuil.
- Ricoeur P., 2003a, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, oprac. i wprowadz. Cichowicz S., tłum. Bieńkowska E. i in., Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

- Ricoeur P., 2003b, *O sobie samym jako innym*, tłum. Chełstowski B., nauk. oprac. i wstęp Kowalska M., Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ricoeur P., 2004a, *Parcours de la reconnaissance*, Paris: Stock.
- Ricoeur P., 2004b, *Drogi rozpoznania. Wykłady Instytutu Nauk o Człowieku*, tłum. Margański J., Kraków: Znak.
- Ricoeur P., 2005, *Refleksja dokonana. Autobiografia intelektualna*, tłum. Bobowska-Nastarzewska P., Kęty: Antyk.
- Ricoeur P., 2013, *Anthropologie philosophique. Écrits et conférences*, Paris: Seuil.
- Trygar B., 2019, *Przeszłość – terażniejszość – przyszłość, kai eleutheria – kai aletheia – kai agathon, Platon – Nicola Chiaromonte – Wojciech Karpiński (ontologiczno-aksjologiczne trójkąty)*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego”, nr 5, s. 73–84.
- Trygar B., 2019, „Euarmostia kai aglaja” w pismach Isaiaha Berlina, Nicoli Chiaromontego i Wojciecha Karpińskiego, czyli filozoficzno-literacka triangulacja, „Głos-Język-Komunikacja”. *Wartości i wartościowanie w XXI wieku*, Tom 7, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, s. 10–22.
- Trygar B., 2020, „Nella cerchia degli incontri italo-polacchi”. *Eseje Nicola Chiaromontego w perspektywie teorii skopos*, „Tematy i Konteksty”. *Recepcja i przekład literatury polskiej*, nr 10 (15), s. 36–51.
- Warmbier A., 2018, *Tożsamość, narracja i hermeneutyka siebie. Paula Ricoeura Filozofia człowieka*, Kraków: Universitas.

Netografia

- „Kultura” paryska: <https://kulturaparyska.com/pl/index> [dostęp: 12.04.2021].
- Wojciech Karpiński, biogram, <http://www.wojciechkarpinski.com/biogram> [dostęp: 17.01.2021].
- Karpiński W., 2020, *120 dni „Kultury”*, <http://www.wojciechkarpinski.com/120-dni-kultury> [dostęp: 17.01.2021].
- Resweber P., 2011, *Ricoeur: philosophe du milieu*, in: *Paul Ricœur: une anthropologie philosophique*, „Revue de philosophie et de sciences humaines”, nr 11, <https://journals.openedition.org/leportique/2504> [dostęp: 17.01.2021].

BARBARA TRYGAR – dr, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów, Polska.

Trygar completed her PhD with honours in 2014 at the Faculty of Philology at the University of Rzeszów. She is the author of *„Ja” w drodze do Wolności, Prawdy i Piękna. Aspekty aksjologiczne twórczości prozatorskiej Kazimierza Brauna* (Rzeszów 2019), co-editor (together with Jolanta Pasterska) of *Przeżycie – Doświadczenie – Kontemplacja. Pisarstwo Kazimierza Brauna* (Rzeszów 2017), and author of over 40 interdisciplinary journal articles. Her research interests focus on identity and space in migrant and migration literature as well as Polish and foreign literature of the 20th and 21st centuries in the context of axiology, phenomenology, and (neuro)aesthetics. She is a member of Pracownia Badań i Dokumentacji Kultury Literackiej (Literary Culture Research and Documentation Centre) at the Institute of Polish Studies and Journalism at the University of Rzeszów.

Doktor nauk humanistycznych, w 2014 roku obroniła z wyróżnieniem rozprawę doktorską na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. Jest autorką książki *„Ja” w drodze do Wolności, Prawdy i Piękna. Aspekty aksjologiczne twórczości prozatorskiej Kazimierza Brauna* (Rzeszów 2019), współredaktorką (z prof. dr hab. Jolantą Pasterską) książki *Przeżycie – Doświadczenie – Kontemplacja. Pisarstwo Kazimierza Brauna* (Rzeszów 2017), autorką ponad 40 artykułów o charakterze interdyscyplinarnym. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na zagadnieniach tożsamości i przestrzeni w literaturze emigracyjnej oraz migracyjnej, literaturze polskiej i obcej XX i XXI wieku w perspektywie badań aksjologicznych, fenomenologicznych, (neuro)estetycznych. Jest członkiem Pracowni Badań i Dokumentacji Kultury Literackiej w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego.

E-mail: barbara.trygar@poczta.onet.pl

Surveys

Przeglądy



Agnieszka Nęcka-Czapska

<https://orcid.org/0000-0002-0874-0295>

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice, Polska

Półka literacka 2020

Bookshelf 2020

Abstract: The text presents major and the most interesting Polish prose and poetry books published in 2020 in order to review the state of the Polish publishing industry last year and to attempt to answer the question whether the coronavirus pandemic has somehow affected writers, poets, and publishers. The article also asks what type of fiction was most likely to be published and which writers and poets were most popular with reviewers. It briefly analyses and interprets ten prose and poetry books, showing also how other commentators of contemporary literary life have written about them. The selection of books to be discussed is therefore based not so much on the author's subjective feelings as on reception. The aim of the text is also to underline the diversity of these publications and to show the most popular creative trends. The authors discussed include: Joanna Bator, Konrad Góra, Wioletta Grzegorzewska, Hanna Krall, Natalia Malek, Krystyna Miłobędzka, Marta Podgórnik, Zyta Rudzka, Szczepan Twardoch, and Patrycja Sikora. In most cases, these are authors who are well known to the Polish reading public and who either announced their new books or offered selections of their previous work. The compilation proves that readers (including "professional" ones) especially appreciated those works in which the authors attempted to consolidate shattered identities, returned to a traumatic past in an attempt to order the "here and now", or discussed communication problems, as well as those stories that could be described as socially engaged. The text is located within the disciplines of literary studies and literary criticism.

Keywords: Polish prose and poetry published in 2020, social engagement, reading preferences, reception of Polish literature in 2020, identity narratives, traumatic past, specificity of memory, crisis

Abstrakt: Szkic prezentuje najciekawsze/najgłośniejsze polskie książki prozatorskie i poetyckie opublikowane w 2020 roku w celu swobodnego podsumowania tego, co działo się na polskim rynku wydawniczym w minionym roku. Autorka próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy pandemia koronawirusa w jakiś sposób wpłynęła na pisarki/pisarzy, poetów/poetki i wydawców. Jej celem jest sprawdzenie, jakiego typu literaturę piękną najchętniej wydawano i jacy pisarze/pisarki, poeci/poetki cieszyli się największym zainteresowaniem recenzentów. Krótko analizuje i interpretuje dziesięć wybranych przez siebie książek prozatorskich i poetyckich, pokazując również, jak o nich pisali inni komentatorzy współczesnego życia literackiego. Wybór książek do omówienia oparł się zatem nie tyle na subiektywnych odczuciach autorki, ile przede wszystkim na recepcji. Celem szkicu stało się ponadto zaprezentowanie różnorodności publikacyjnej oraz pokazanie najpopularniejszych tendencji twórczych. Wśród omówionych autorów znaleźli się: Joanna Bator, Konrad Góra, Wioletta Grzegorzewska, Hanna Krall, Natalia Malek, Krystyna Miłobędzka, Marta Podgórnik, Zyta Rudzka, Szczepan Twardoch, Patrycja Sikora, a zatem w większości przypadków autorzy doskonale znani polskiej publiczności czytającej, którzy albo ogłosili swoje nowe książki, albo zaproponowali wybory dotychczasowej swej twórczości. Z przygotowanego zestawienia wynika, że szczególnym uznaniem (także „zawodowym”) czytelników cieszyły się przede wszystkim te utwory, w których twórcy próbowali scalać

rozbite tożsamości, powracali do traumatycznej przeszłości, próbując uporządkować „tu i teraz” lub dyskutowali problemy komunikacyjne, a także te opowieści, które określić można mianem zaangażowanych społecznie. Tekst mieści się w obrębie literaturoznawstwa i krytyki literackiej.

Słowa kluczowe: proza i poezja polska opublikowana w 2020 roku, zaangażowanie społeczne, preferencje czytelnicze, recepcja literatury polskiej 2020 roku, narracje tożsamościowe, traumatyczna przeszłość, specyfika pamięci, kryzys

Rok 2020 okazał się niebywale wyjątkowy (nie tylko) dla rynku wydawniczego w Polsce. Epidemia koronawirusa pokrzyżowała plany wydawcom, którzy musieli w dość szybkim tempie modyfikować projekty publikacyjne. Życie literackie przeniosło się jeszcze bardziej w wirtualną rzeczywistość. W podsumowaniu minionych dwunastu miesięcy Maciej Jakubowiak z redakcji „Dwutygodnika” trafnie pisał:

Najpierw był szok, panika, odwoływanie spotkań i przekładanie premier; potem przez chwilę udawaliśmy, że nic się nie stało – odbywały się wakacyjne festiwale, przyznawano nagrody, szykowano premiery; jesienią było nadrabianie strat z pierwszej połowy roku i kumulacja nowości. Po drodze okazało się, że spotkania równie dobrze można organizować na zoomach, skype’ach i vMixach – może czasem coś przerywa, za to jeśli rozmowa nie idzie, wystarczy zamknąć kartę w przeglądarce zamiast kręcić się na niewygodnym krześle. E-booki już tu były i nie wymagały kwarantanny, a papierowe egzemplarze po prostu zamawiano kurierem. Książka po raz kolejny okazała się medium najbardziej elastycznym i powszechnym, a samotne z natury czytanie świetnie się zgrało z epoką społecznego dystansu. Nic więc dziwnego, że literatura oberwała w tym czasie mniej niż teatry, kina, muzea i sale koncertowe, które po prostu zamykano (Jakubowiak 2020a).

Mimo wielu trudów sytuacja nie okazała się więc dla polskiej literatury taka zła, jak można by sądzić. Pisarze nagminnie zaczęli publikować w internecie zapiski dziennikowe, dzięki którym chcieli – w największym skrócie – opowiedzieć o tym, co „tu i teraz” i spróbować pokazać, jak przetrwać w lockdownie. Pojawiło się też sporo nowości książkowych, które warto przedstawić. Swoje kolejne propozycje lekturowe wydali doskonale znani szerszej publiczności tacy pisarze i pisarki, jak choćby: Joanna Bator, Woj-

ciech Chmielarz, Jacek Dukaj, Julia Fiedorczyk, Wioletta Grzegorzewska, Paweł Huelle, Anna Kańtoch, Hanna Krall, Dorota Masłowska, Andrzej Muszyński, Zośka Papużanka, Zyta Rudzka, Olga Tokarczuk, Szczepan Twardoch. Z kolei książki poetyckie opublikowali między innymi: Konrad Góra, Natalia Malek, Krystyna Miłobędzka, Marta Podgórnik, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki czy Bohdan Zadura. Nie zabrakło i debiutantów, wśród których należy odnotować chociażby Patrycję Sikorę, Mirę Marcinów czy Igora Jarka. Już sam ten (wybiórczy przecież) przegląd nazwisk daje nadzieję na ciekawe doświadczenia lekturowe. I trzeba przyznać, że w większości przypadków nadzieje te okazały się spełnione.

Wypada też wspomnieć, że do tzw. standardowych, literacko opracowywanych na różne sposoby tematów dołączył nowy – *lockdown*. Dość przywołać na przykład powieściowy thriller zatytułowany właśnie *Lockdown* Roberta Ziębińskiego, który przynosi historię poszukiwania porwanej córki w czasach epidemicznego zamętu. Niemniej jednak można zaryzykować tezę, że *de facto* niewiele się w przestrzeni literackiej zmieniło, z wyjątkiem tego, że nasiliła się chęć sięgania po narracje tożsamościowe, próbujące odpowiedzieć na pytania dotyczące naszej podmiotowości. Refleksje koncentrujące się wokół powrotów do siebie sprzed lat i prób wivisekcji swoich twórczości okazały się – zwłaszcza w przypadku poetów i poetek – dość częste. Tym zapewne można tłumaczyć choćby pojawianie się autorskich wyborów wierszy. Poniżej uwzględniono zaledwie dziesięć krótkich prezentacji najciekawszych, zdaniem nie tylko piszącej te słowa, ale również części komentatorów współczesnego życia literackiego. Książek, które zachwycały, intrygowały, niepokoiły, wybijały ze strefy komfortu, przekonując, że literatura dobra jest na każde czasy.

Joanna Bator: *Gorzko, gorzko*. Wydawnictwo Znak

Akcja najnowszej powieści Joanny Bator dzieje się na Dolnym Śląsku i zaczyna się w latach 20. XX wieku w wiosce Langwaltersdorf (dziś Unisław Śląski), kończy zaś kilka dekad po II wojnie światowej. Saga ro-

dzinna *Gorzko, gorzko* opowiada historię czterech pokoleń kobiet, które łączy traumatyczna przeszłość: Berty Koch – wędliniarki wychowywanej przez surowego ojca, która ulega fatalnej w skutkach miłości i trafia do więzienia, jej córki Barbary Serce, która nie wierząc w swoją wartość i marząc o byciu niewidzialną dla innych, tuła się po wojnie po różnych sierocińcach, by wreszcie podzielić los matki, wnuczki Berty – Violetty, która nie potrafiła odnaleźć swego miejsca w świecie i ostatecznie jej prawnuczki Kaliny (będącej równocześnie narratorką tej opowieści), która zbierając okruchy rodzinnej historii, stara się podjąć walkę o siebie.

Wszystkie te cztery kobiety, żyjąc w różnych czasach i borykając się z różnymi przeciwnościami losu, szukają wolności i miłości, ukojenia po stracie i szczęścia, a także własnych tożsamości. Jak przyznaje sama Bator, kobiety te

Łączy (...) także transgeneracyjna trauma, której początek daje Berta, poprzez swój straszliwy czyn, i którą uwalnia Kalina, kiedy wkłada głowę do krypty i wypuszcza duchy przeszłości, pozwala im się rozpuścić w mgłach („*Gorzko, gorzko*” Joanny Bator. *Historia o rodzinnej traumie, głodzie miłości i tęsknocie za wolnością* 2020).

Gorzko, gorzko jest przeto wielowątkową i wieloaspektową opowieścią o tym, że los lubi się powtarzać, a córki uwielbiają powielać błędy swoich matek, od których zawsze stają się uzależnione. To opowieść o kobiecych lękach i stratach, tęsknotach i fantazjach, o sile pamięci i emocjach, o wpływie na losy kobiet (nie)obecnych w ich codzienności mężczyzn i o nieustannej walce, jaką kobiety muszą toczyć, by mierzyć się ze swoimi „punktami granicznymi”, dojmującą samotnością i demonami przeszłości. To także opowieść o mężczyznach, którzy zawodzą i skazują na cierpienia. Bo – jak słusznie konstatawała Justyna Sobolewska – „W tej rodzinie w miejscu mężczyzn są dziury, kobiety zostają same. Są razem i walczą ze sobą” (Sobolewska 2020a), ale – jak pokazuje przykład reprezentantki najmłodszego pokolenia – podejmują próbę zerwania z goryczą krępujących ich więzów i starają się otworzyć nowy rozdział w życiu.

Wioletta Grzegorzewska: *Dodatkowa dusza*. Wydawnictwo Literackie

Dodatkowa dusza Wioletty Grzegorzewskiej jest powieścią wyjątkową już choćby dlatego, że powraca do realnych zdarzeń z czasów II wojny światowej, rekonstruuje losy żydowskiego inżyniera Juliana Brzezińskiego i jego nastoletniego syna Marcina. Tę historię autorce *Gugulów* opowiedziała urodzona kilka lat po wojnie przyrodnia siostra chłopca. Julian znalazł się w transporcie do Trebłinki razem z żoną, bratem i całą jego rodziną. Postanowił jednak uciec z pociągu, by wrócić do dziecka, które pozostawiono w Warszawie po aryjskiej stronie u obcych ludzi. Przybiera nową tożsamość i ukrywa się przed sąsiadami, by codziennie na nowo zmagać się z paraliżującym strachem i z determinacją walczyć o przetrwanie. Gdy odnajduje Marcina, mający zaledwie trzynaście lat chłopak działa już w ruchu oporu, każdego dnia narażając swoje życie na niebezpieczeństwo. Obezwładniający chaos i drastyczne echa Holocaustu pobrzmiwają na kartach powieści nieustannie. Na ulicach widać pozostałe po egzekucjach szubienice, a napięcie i agresja wśród ludzi wzrastają. Wreszcie wybucha powstanie warszawskie, w czasie którego rozegra się scena symbolicznego „rytuału przejścia” Juliana. Wychodząc z kanałów po przegranych walkach i pobycie w szpitalu, Brzeziński – być może dzięki przywołanej w tytule dodatkowej duszy (która zgodnie z tradycją była wzmocnieniem dla obdarowanego nią Żyda) – da radę przetrwać swoiste zawieszenie między odratowaną fizycznością a zniszczonymi wartościami. Bo jak przekonywała Monika Ochędowska:

Powieść Grzegorzewskiej nie jest jednak kadyszem za zmarłych ani apologią świata sprzed Zagłady. Jest próbą sprawozdawczego zachowania jednostkowego sensu, jaki Julian Brzeziński próbował nadać własnemu doświadczeniu. Pozbawione emocji, chłodne tempo powieści wytrąca się wreszcie w jej najbardziej przejmującej, finałowej scenie, która daje czytelnikowi dwie komplementarne próby zrozumienia życia. Co i jak należy

pamiętać, a także co i jak trzeba zapomnieć, zależy od tego, kto pisze historię epoki – podpowiada Grzegorzewska, budując w czytelnikach raptowną sytuację pokusy. I zostawia nas z palcem na cynglu (Ochędowska 2020).

Autorka ponawia zatem pytania dotyczące banalności zła. Wojna, niszcząc dotychczasowy porządek, zaciera granice między dobrem a złem, wiernością a zdradą, bezinteresownością a interesownością. I wprawdzie można by zarzucić Grzegorzewskiej, że nazbyt wiernie trzyma się faktów, że chce w najdrobniejszych szczegółach odmalować klimat Warszawy z tamtych lat czy że nadużywa stylizacji językowych (zob. np. Szot 2020), ale nie da się zaprzeczyć, że *Dodatkowa dusza* jest książką istotną. Podobnego zdania była choćby Agnieszka Winiarska, pisząc:

Wioletta Grzegorzewska wydała książkę ważną, ale niezwykle wymagającą. Forma *Dodatkowej duszy* nie pomaga czytelnikowi w odbiorze i tak już trudnej historii Juliana Brzezińskiego. Powściągliwość narracji i oszczędność środków użytych do budowania postaci sprawiają, że trudno wgrzyźć się w tę opowieść i ją docenić. Ale w kontekście opisanych w *Dodatkowej duszy* wydarzeń takie podejście do tematu wydaje się uzasadnione. Nie zawsze przecież musimy mieć do czynienia z dziełem, w którym autor dokonuje wiwisekcji uczuć człowieka, który zderza się z mrokiem (Winiarska 2020).

Nie zawsze też słowa adekwatnie potrafią opisać to, co się dzieje. Czasami lepiej pozostawić pewne kwestie jako niedomówienia czy przemilczenia.

Hanna Krall: *Synapsy Marii H.* Wydawnictwo Literackie

Synapsy Marii H. mają być – jak przyznała w rozmowie z Katarzyną Janowską Hanna Krall – jej ostatnią książką (zob. *Hanna Krall: Dlaczego jedni ratują, a inni chcą zabić? Myślę o tym coraz częściej* 2020),

ale być może wcale tak się nie stanie, zważywszy na to, że po wydaniu *Białej Marii* w 2011 roku reporterka deklarowała dokładnie to samo. Na szczęście (dla czytelników) snute przed laty opowieści dopominały się dopowiedzeń. Takim właśnie uzupełnieniem są też *Synapsy Marii H.*

Bohaterkami najnowszej książki Hanny Krall są dwie Marie: Maria Twardokęs-Hrabowska, polska opozycjonistka więziona w 1981 roku, która obecnie wychowuje w Stanach Zjednoczonych cierpiącego na autyzm syna oraz jej teściowa Maria Hrabowska, „matka jej męża”, która przeżyła Umschlagplatz w warszawskim getcie i atak na wieże World Trade Center, a współcześnie oddaje się pasji czytania kryminałów. W efekcie otrzymujemy poetycki reportaż, w którym momentami nieco chaotycznie przeplatają się opowieści z życia obu Marii. Bohaterki – dzięki tytułowemu synapsom – łączą przeszłość z tym, co dziś. Powracają we wspomnieniach do trudnych momentów, udowadniając, że pamięć ludzka jest kapryśna i selektywna, a tym samym i zwodnicza. Młodsza z nich przypomina sobie drobiazgi – smaki, zapachy, pejzaże. Starsza także oddaje się reminiscencjom, choć granica między realnym a wyobrażonym coraz częściej się zaciera. Teściowa Marii nie do końca już bowiem wie, czy coś się wydarzyło naprawdę, czy jedynie jej się zdaje, że się wydarzyło. Ale te obrazy pojawiają się znikąd, nieproszone, niepoukładane. W swej najświeższej publikacji Hanna Krall po raz kolejny powraca do „sprzątnięcia piwnic podświadomości” i próbuje opowiedzieć Holocaust, którego trauma odbija się echem również w teraźniejszości osób ocalałych. W efekcie *Marii H.* wydaje się, że walący się budynek WTC przypomina krajobraz Warszawy po powstaniu warszawskim, budząc w niej dawne lęki.

Synapsy Marii H. są opowieścią o sile i specyfice pamięci, o tym, jak i co zapamiętujemy i o tym, co ze wspomnień wypieramy. Jest to równocześnie książka o determinacji matki, która każdego dnia musi walczyć o swoje autystyczne dziecko i mierzyć się z nietolerancją wobec choroby. Jak przyznaje sama Hanna Krall:

Moja bohaterka czerpie radość z każdego mądrego słowa, które mówi jej autystyczny syn. Ona nie traktuje go jak jakieś upośledzone, dziwne stwo-

rzenie. Nie, to jest człowiek, który żyje w swoim świecie. Nie ma się dostępu do tego świata, ale od czasu do czasu można się z nim porozumieć. I to jest wielkie szczęście. Trzeba w ogóle nauczyć się cieszyć rzeczami drobnymi, nieważnymi, cieszyć się światem („*Synapsy Marii H*”. Hanna Krall: *może ta książka przyda się matkom* 2020).

Bo tylko taka radość pozwala przetrwać zwłaszcza te ciężkie momenty w codziennej egzystencji.

Zyta Rudzka: *Tkanki miękkie*. Wydawnictwo W.A.B.

Minęły dwa lata od publikacji świetnie przyjętej przez (także tych zawodowych) czytelników *Krótkiej wymiany ognia* Zyty Rudzkiej, która skoncentrowana była na losach kobiet. Tym razem pisarka uwagę poświęciła mężczyznom, czyniąc bohaterami opowieści Ludwika Prokopiuka i jego ojca Michała. Obydwaj są lekarzami. Starszy leczył na wsi, młodszy pracuje w mieście jako pediatra. Schorowany ojciec nie potrafi dość do siebie po śmierci Reginy – uciekającej przed wojną Ukrainki, którą dość szybko musiał pochować. Syn z kolei, lubujący się we włoskich ubraniach i drogich restauracjach, jest gburowaty i odpychający. Ma wprawdzie rodzinę, ale żona go zdradza, a syn unika, innych zaś odstręcza jego postawa. Ludwik popełnia błędy Michała, nie potrafiąc – podobnie zresztą jak ojciec – odnaleźć szczęścia. Tę dwójkę łączy jeszcze przeszłość i wspólne czekanie na śmierć. Ludwik bowiem towarzyszy ojcu w żałobie i postępującej demencji, wierząc, że kres życia Michała jest bliski.

Egzystencja obydwu lekarzy pełna jest iluzji i kłamstw. Udają zarówno przed innymi, jak i przed samymi sobą, że są lepsi niż w rzeczywistości. Chełpią się swoimi podbojami, ale ich codzienność jest pełna smutku, rozczarowań i samotności. Ludwik – mimo iż wie, że jego ojciec się przechwala – nie potrafi stworzyć własnego wzorca męskości i powieła ten, który donikąd go nie prowadzi.

Choć zdaniem większości recenzentów *Tkanki miękkie* opowiadają o kryzysie męskości, to jednak trzeba pamiętać, że u Zyty Rudzkiej nic nie jest do końca takie, jakim się wydaje. Maciej Jakubiowiak nie bez racji konstatował:

Jeśli *Tkanki miękkie* Zyty Rudzkiej są studium męskości w kryzysie, to nie chodzi tu o znane skądinąd tezy o schyłku patriarchy, dziaderskich czy incelach. Rudzka nie nadaje się do takiej publicystyki „z dużą zawartością bałamutnej troski o losy świata – tylko zbożnej dziecinie przed snem czytać” – jak to ujmuje sam narrator. Pisarkę interesują światy odmienne, powykęcane, niemieszczące się w gładkich narracjach. Nie tworzy więc postaci, które dowodziłyby tego, co jest do dowiedzenia. Pozwala za to swoim bohaterom rozrastać się bez skrępowania na wszystkie strony, jak nieprzycinanym krzewom, których raczej nie znajdzie się w ogrodniczym, i dopiero po drodze sprawdza, jak im jest w tych kształtach – a właściwie pozostawia to zadanie czytelnikom (Jakubiowiak 2020b).

I nawet jeśli można mieć za złe Rudzkiej, że powieliła sprawdzone w *Krótkiej wymianie ognia* metody pisarskie, zamieniając jedynie perspektywę żeńską na męską i nie troszcząc się w pełni o trafność tej techniki (zob. np. Nowacki 2020a, Jakubiowiak 2020b), to jednak *Tkanki miękkie* czyta się z przyjemnością.

Szczepan Twardoch: *Pokora*. Wydawnictwo Literackie

Pokora Szczepana Twardocha jest w odczuciu wielu komentatorów życia literackiego znakomitą książką „o Górnym Śląsku pomiędzy Niemcami i Polską, o pierwszej wojnie światowej, komunizmie, a przede wszystkim o gniewie i tożsamości” (Sobolewska 2020b; por. Mikołajec 2020). Choć pojawiały się i głosy przekonujące, że mamy do czynienia z „magnetycznym czytadłem” (Nowacki 2020b) lub „najbardziej przyjazną czytelnikowi powieścią w twórczości Szczepana Twardocha. Prawie

żadnych cudów-wianków: drachów, wielorybów na niebie, narracyjnych zawikłań, niejasnych narratorów... A jednocześnie jest podobna do poprzednich, trochę taki Twardoch dla opornych – wszystko widać jak na dłoni” (Dunin 2020).

Tym razem głównym bohaterem jest wywodzący się z biednej, wielodzietnej rodziny Alois Pokora, który będąc zdolnym dzieckiem, nie kończy nauki na gimnazjum, lecz podejmuje studia filozoficzne we Wrocławiu. W czasie I wojny światowej służy w niemieckiej armii. Później trafia do Berlina, gdzie wplątuje się w komunistyczne walki, by na koniec osiąść w Gliwicach i wejść w rolę nudnego męża oraz ojca. W życiu Aloisa wpisana jest też nieszczęśliwa miłość do Agnes, która należy do tzw. wyższej klasy i pomiata zakochanym w niej mężczyzną. Ale tym, co determinuje go najbardziej, jest rozchwiana tożsamość, rozdarta pomiędzy Polską, Niemcami i Śląskiem. Powodem dezintegracji osobowości jest także awans społeczny, który powoduje, że bohater nigdzie nie może już czuć się jak u siebie. Alois ma też problem z własną płciowością. Jak zauważyła Kinga Dunin, bohater nie jest wzorcem w pełni heteronormatywnym. Alois „w całym tym, często narysowanym komiksową kreską »teatrze męskości« – dumnych górników, żołnierzy i mundurów, walk między samcami, polowań, broni i podniecających samochodów – uczestniczy bez przekonania. I doznaje kolejnych upokorzeń” (Dunin 2020). W efekcie wszystkie jego działania można interpretować jako walkę o godność i akceptację. Podobnego zdania był Marek Mikołajec, przekonując, że:

Powieść Twardocha opowiada o uznaniu, poszukiwaniu godności, akceptacji. Alois Pokora odkrywa, jak wielką siłę mają wzgarda i wyrachowanie, jaką przyjemność daje możliwość wykorzystania swojej pozycji, prowadzenia gry, pogrywania na uczuciach na drodze do uznania (Mikołajec 2020).

Jest tedy najnowsza książka autora *Morfiny* bardzo udaną opowieścią o kłopotach narodowościowych i religijnych oraz o problemach wynikających ze społecznego wykluczenia, a także historią o próbie wyzwania się z kompleksów. Ale podobnie jak poprzednie tomy prozatorskie Twardocha, tak i *Pokora* jest opowieścią o klęsce.

Konrad Góra: *Wojna (pieśni lisów)*. Biuro Literackie

Na najnowszy tom poetycki Konrada Góry składa się dwadzieścia pięć wierszy, których tematyka obraca się wokół zwierząt. Nie jest to jednak materiał nowy, a przemyślany wybór. Jak słusznie zauważyła Joanna Orska,

Uważam, że książka *Wojna (pieśni lisów)* to potrzebny wybór. Być może nasza rzeczywistość – z natury rzeczy skupiona na recyklingu – przynosi w postaci nowych gatunków artystycznych jakąś odpowiedź na potrzeby, sygnalizowane przez intelektualne dyskusje. Byłyby te gatunki ponad-wierszowe, ponad-poematowe i zakładałyby umiejętność operowania dużymi porcjami własnej twórczości i układania jej w nowe konstelacje. *Wojna...* jako wybór nie utrzymuje porządku chronologicznego wierszy z poprzednio wydanych książek i chociażby dlatego teksty zupełnie inaczej oświetlają się nawzajem (Orska 2020).

Tym razem Góra nie pozostawia wątpliwości, że zwierzęta będą w centrum jego uwagi, sporządzając swego rodzaju *indeks gatunków*. Nie są to, co warto podkreślić, zwierzęta wyszukane, a zwyczajne, jak: biedronka, pies, kot, gęś, karp, mucha, wilk czy koń. Ale w nowym kontekście stają się czymś więcej niż „nośnikami metafor” lub „elementami idiomatycznych sformułowań codziennej mowy” (Orska 2020). Niejednokrotnie bywa, że są martwe i – jak podpowiada Joanna Orska – „tak jakby dopiero wtedy można je było dobrze zobaczyć” (Orska 2020). Bo zobaczyć zwierzęta, to także zobaczyć człowieka. Tym najprawdopodobniej można by wytłumaczyć fakt, że mimo tej swoistej nadobecności zwierząt w wierszach zamieszczonych w *Wojnie (pieśni lisów)* pojawia się również człowiek. Góra, przypominając, że nie jesteśmy sami, nawołuje do uważniejszego przypatrywania się towarzyszącym nam niemal na każdym kroku zwierzętom i apeluje o większą troskę w relacjach z przyrodą.

Natalia Malek: *Karapaks*. WBPiCAK w Poznaniu

Karapaks to czwarty tom poetycki w dorobku Natalii Malek, który potwierdza wyjątkowość jej pisarstwa. Zdaniem Agnieszki Budnik:

Każda kolejna książka poetycka Natalii Malek jest czytelniczą ucztą. To poezja wysmakowana, czuła na detal i zupełnie nieoczywista. To wiersze pozornie niedostępne i zdystansowane, a jednak szalenie bliskie i doskonale wyważone. Najnowszy *Karapaks* jest olśnieniem końca tego roku (Budnik 2020).

Malek lubi bowiem zaskakiwać. Temu służy chociażby wprowadzanie w tekst słów niespotykanych i na co dzień nieużywanych, stawiających język niejako w stan podejrzenia. Poetka opowiada się za kondensacją, przekonując, że najwięcej sensów rodzi się właśnie w kontekstach. W konsekwencji na przywoływany tutaj tom składają się pozornie niepowiązane utwory, które jednak budują spójną całość. Wymagają jednak od czytelnika uważności i otwartości, dzięki którym możliwe stanie się przebicie przez otaczający sensy pancierz.

Tytułowy karapaks jest przeto skorupą żółwia, która była także swego rodzaju walutą w czasach premonetarnych. To książka – jak przekonywała w rozmowie z Agnieszką Budnik Natalia Malek – skoncentrowana na „wymianie” w bardzo szerokim kontekście; zarówno doświadczeń, języków, jak i uczuć czy wymianie handlowej (Natalia Malek 2020). W rezultacie to, co terażniejsze, przeplata się z tym, co minione. Bo ów porzucony karapaks daje się też swobodnie czytać jako figura przeszłości, ale nie tyle chodzić by miało o odpamiętywanie, ile o codzienność, która mieni się różnymi barwami, o miłość i o refleksje po podróżach wywołujące określone emocje i skojarzenia. Stąd obok utworów melancholijnych pojawia się również ironia, obok szorstkości – subtelność, obok ulotności i jednostkowości – ponadczasowość.

Krystyna Miłobędzka: *jest/jestem*
(*wiersze wybrane 1960/2020*). Wydawnictwo Wolno

Krystyna Miłobędzka uważana jest za jedną z najważniejszych poetek ostatnich dekad. Nie dziwi zatem fakt, że sygnowana jej nazwiskiem książka budzi wśród czytelników sporo emocji. Zbiór *jest/jestem...*, poetyckiego Krystyny Miłobędzkiej oraz pięćć który przygotował i opracował Jarosław Borowiec, opublikowany zostaje wszakże w roku, w którym przypada sześćdziesięciolecie debiutu ziesięciolecie wydania pierwszego tomu wierszy i jest jak dotąd najobszerniejszym zbiorem liryków autorki *Anaglifów*. Dzięki temu swoistemu przewodnikowi po twórczości Miłobędzkiej można dostrzec wyraźnie interesujące ją tematy czy zwroty w jej pisarstwie. A bez wątpienia warto ponownie pochylić się nad jej twórczością. W odczuciu Marcina Sendeckiego,

To jest poetka niesłuchanie angażująca, niesłuchanie intensywna, w paradoksalny sposób łącząca w swoim pisaniu gesty neoawangardowe z niezwykle czytelnymi zapisami o charakterze egzystencjalnym. To daje mieszankę prawdziwie wybuchową i taką zapadającą w pamięć (*Marcin Sendeki: szukam w lekturze tego, że mnie zaintryguje* 2020).

Potwierdzeniem przywołanych słów jest właśnie najnowszy wybór wierszy, w którym widać sposób, w jaki poetka pragnie uchwycić doświadczenie i język oraz przełamać jego nieadekwatność, a także to, jak stara się pokazać niemożność zapisania świata i odnalezienia własnego „ja”. Szansa całościowego spojrzenia na tę poezję zaowocować może ponadto nowymi, pełniejszymi odczytaniem utworów autorki *Spisu z natury*, laureatki Poznańskiej Nagrody Literackiej 2020 za całokształt twórczości.

Marta Podgórnik: *Przepowieść w ścinkach*.
Biuro Literackie

Przepowieść w ścinkach to tytuł najnowszej książki Marty Podgórnik będącej drugim, po (ułożonym przez Romana Honeta) *Nic o mnie nie wiesz*, wyborze wierszy poetki. I w tym przypadku – jak to miało miejsce choćby w kontekście *jest/jestem...* Miłobędzkiej – mamy do czynienia z sentymentalnym powrotem do przeszłości. Jak sama Marta Podgórnik przyznawała:

Owszem, uważam, że najciekawsze jest zawsze przed nami, tuż za kolejnym zakrętem; ale miło było, przy okazji *Przepowieści w ścinkach*, obejrzeć się, przypomnieć sobie nastoletnią, dwudziestoletnią, trzydziestoletnią. Wybierałam uczciwie po dwa wiersze z kolejnych tomów, i ta przechadzka po historii własnego pisania dała mi dużo do myślenia. Wybrałam wiersze nieoczywiste, których na ogół nie czytam na spotkaniach autorskich, pewnie dlatego, że są dla mnie ważniejsze, naznaczone przeżyciem, mocniej przyklejone (*Śliczni chłopcy, garbate wampiry* 2020).

Ten wybór dwudziestu pięciu wierszy jest wyjątkowy już choćby dlatego, że dokonany przez samą autorkę. To ona na nowo zaprasza do swojego świata, próbując pokazać – jej zdaniem – najważniejsze i najmniej oczywiste momenty tego pisarstwa. Składające się na *Przepowieść w ścinkach* liryki jeszcze dobitniej niż dotąd potwierdzają, że twórczość autorki *Morderczych ballad* zdominowana została głównie przez dwa tematy: pisanie i niespełnioną miłość, dzięki którym poetka próbuje odnaleźć samą siebie. Ciągłe bowiem stając się kimś innym, nie może uchwycić swojego życia. Być może właśnie dlatego, przestrzenią często przez Podgórnik wybieraną bywają pokoje hotelowe lub dworce, „które dopełniają obrazu rzeczywistości w ruchu, rzeczywistości – podszytej, jak się wydaje, pustką – która w każdym momencie dopiero się staje” (Pielichowski 2020). Dla Podgórnik wszakże wszystko jest w ruchu, zaś

gest pisania może być ratunkiem przed świadomością dojmującej pustki będącej efektem między innymi niemożliwej miłości.

Z *Przepowieści w ścinkach* wyłania się zatem niby znana nam od dwudziestu pięciu lat, choć nie do końca taka sama Marta Podgórnik. Rację ma Juliusz Pielichowski, pisząc:

Nowa całość, zebrana pod wspólnym tytułem, otrzymuje nowe życie, i musi być zdolna tę tekstową egzystencję, alternatywną i samodzielną, udźwignąć (a my razem z nią). Nie muszę chyba dodawać, że *Przepowieść w ścinkach* to wybór znakomity, który jest jak kolejny pasjans, jaki autorka postawiła sobie – i nam – przy pomocy „swojej wyśmiganej, znaczonej, przetłuszczonej i wytarganej talii”. Ale, w pewnym sensie, każdy tom poezji to zawsze jedynie jeszcze jeden wybór wierszy – wybór tonacji i tematów; wybór języka. Aż uzbiera się odpowiednio obszerna kolekcja takich wyborów, z której, gdy nadejdzie czas, wybiera się ponownie; i tak bez końca, a raczej do samego końca, nieubłaganie i cierpliwie (Pielichowski 2020).

Patrycja Sikora: *Instrukcja dla ludzi nie stąd*.
WBPICAK w Poznaniu

Debiutancki tom wierszy Patrycji Sikory został w tym roku nominowany w kategorii „literatura” do Paszportów „Polityki” jako poezja, która „powstawała w palących okolicznościach strajków, marszów, atmosferze wykluczenia, walki o swoje prawa, o widoczność i widzialność” (*Nominacja w kategorii Literatura: Patrycja Sikora 2020*) i jest angażującym czytelników odzwierciedleniem sytuacji w Polsce, jaka zaistniała w 2020 roku m.in. po decyzji Trybunału Konstytucyjnego zastrzegającej przepisy dotyczące aborcji w Polsce czy po podpisaniu „Karty Rodziny” przez prezydenta Andrzeja Dudę. Bo też i Sikora, diagnozując rzeczywistość, opowiada o naszym „tu i teraz”, Polsce

podzielonej, zdegenerowanej, nietolerancyjnej, homofobicznej. *Instrukcja dla ludzi nie stąd* jest zatem – zgodnie z zamierzeniem poetki – „książką-teledyskiem lub książką-dokumentem” („*pocałować się w Polskę*” 2020), ostrze krytyki wymierzającą przeciwko cynizmowi, obłudzie, manipulacji, niemoralnemu zachowaniu, pustym frazesom, brakowi zaangażowania i oparcia w czymkolwiek. Patrycja Sikora pisze o niezrozumieniu, ślepej wierze w propagandę i o rujnującym poczucie własnej wartości strachu przed brakiem akceptacji inności i potrzebą poniżenia. Najogólniej rzecz ujmując, debiutancki tom wierszy Patrycji Sikory „jest odpowiedzią na rzeczywistość nie do zniesienia i najgorsze, co może się zdarzyć, to zgodzić się na to i akceptować taki stan. Dlatego te wiersze niosą tak wielki ładunek buntu i gniewu” (*Nominacja w kategorii Literatura: Patrycja Sikora* 2020), który przykuwa uwagę i dzięki swej sugestywności i bezkompromisowości ma siłę oddziaływania na innych.

* * *

Niezwykłe wybiórczy, choć oparty nie tylko na subiektywnych odczuciach piszącej te słowa, ale także przeglądzie recepcji, wybór propozycji wartych lektury pokazuje, że – podobnie jak choćby w ubiegłych sezonach – ciepłym przyjęciem cieszyły się zwłaszcza te książki, które, nieco upraszczając, tematyzowały problemy tożsamościowe czy pokazywały zmaganie się z „demonami” przeszłości lub językiem. Sporządzona tu lista bestsellerów jest, co oczywiste, jak zawsze podważalna lub wymiennalna na inną. Niemniej, już ta pobieżna prezentacja polskiej oferty rynku wydawniczego z 2020 roku może przekonać o tym, jak bardzo różnorodna i godna uwagi jest rodzima literatura, która – mimo wszystko – potrafi elektryzować i budzić kontrowersje.

Mimo trudnych czasów polska literatura stara się trzymać fason. Wprawdzie nie pojawiły się żadne nowe trendy czy ożywcze bodźce, jednak bez większego trudu można znaleźć książki interesujące i podtrzymujące nadzieję, że ojczysta proza i poezja dadzą sobie radę nawet w najbardziej niesprzyjających latach.

Literatura

- Budnik A., 2020, *Rzeźbienie w marmurze*, <https://kulturaupodstaw.pl/rzezbienie-w-marmurze/> [dostęp: 29.12.2020].
- Dunin K., 2020, *Czy Twardoch jest queer?*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/czy-twardoch-jest-queer/> [dostęp: 20.12.2020].
- „Gorzko, gorzko” Joanny Bator. *Historia o rodzinnej traumie, głodzie miłości i tęsknocie za wolnością*, 2020, „Moje książki”, rozmowa Joanny Bator z Magdą Mikołajczuk, <https://www.polskieradio.pl/7/173/Artykul/2635428,Gorzko-gorzko-Joanny-Bator-Historia-o-rodzinnej-traumie-glodzie-milosci-i-tesknocie-za-wolnoscia> [dostęp: 28.12.2020].
- Hanna Krall: *Dlaczego jedni ratują, a inni chcą zabić? Myślę o tym coraz częściej*, 2020, rozmowa Hanny Krall z Katarzyną Janowską, <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/hanna-krall-wywiad-synapsy-marii-h-o-czym-jest-ksiazka/v671ybv> [dostęp: 28.12.2020].
- Jakubowiak M., 2020a, *Podsumowanie 2020 roku*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9292-podsumowanie-2020-roku.html> [dostęp: 28.12.2020].
- Jakubowiak M., 2020b, *Nieczuła narratorka*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9184-nieczula-narratorka.html> [dostęp: 29.12.2020].
- Marcin Sendeki: *szukam w lekturze tego, że mnie zaintryguje*, 2020, *Literackie witaminy*, rozmowa Marcina Sendeckiego z Dorotą Gacek, <https://www.polskieradio.pl/8/8740/Artykul/2634924,Marcin-Sendeki-szukam-w-lekturze-tego-ze-mnie-zaintryguje> [dostęp: 29.12.2020].
- Mikołajec M., 2020, *Gniew i godność*, „artPAPIER” 2020, nr 21, <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=404&artykul=8127&kat=1> [dostęp: 20.12.2020].
- Natalia Malek, *LiteruFKA*, spotkanie autorskie, 2020, <https://youtu.be/kRroOyHkndk> [dostęp: 29.12.2020].
- Nominacja w kategorii Literatura: Patrycja Sikora*, 2020, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1981900,1,nominacja-w-kategorii-literatura-patrycja-sikora.read> [dostęp: 29.12.2020].
- Nowacki D., 2020a, *Żywy trup chce być trupem martwym. Bo po co się męczyć? Nowa powieść Zyty Rudzkiej*, <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,26386920,nieprzyzwoita-konfesja-tkanki-miekkie-zyty-rudzkiej.html> [dostęp: 20.12.2020].

- Nowacki D., 2020b, *Magnetyczne czytadło Szczepana Twardocha. Gdy pan Nikt chce zostać Kimś*, <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,26208894,magnetyczne-czytadlo-szczepana-twardocha-gdy-pan-nikt-chce.html> [dostęp: 29.12.2020].
- Ochędowska M., 2020, *Sytuacja pokusy*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9156-sytuacja-pokusy.html> [dostęp: 28.12.2020].
- Orska J., 2020, *Módl się do zwierząt*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/modl-sie-do-zwierzat/> [dostęp: 29.12.2020].
- Pielichowski J., 2020, „*Literatura piękna jest*” albo o sztuce wybierania wierszy, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/literatura-piekna-o-sztuce-wybie-rania-wierszy/> [dostęp: 29.12.2020].
- „*pocałować się w Polskę*”, 2020, rozmowa Patrycji Sikory z Agnieszką Budnik, <https://kulturaupodstaw.pl/pocalowac-sie-w-polske/> [dostęp: 29.12.2020].
- Sobolewska J., 2020a, *Pustki i braki*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1980548,1,recenzja-ksiazki-joanna-bator-gorzko-gorzko.read> [dostęp: 28.12.2020].
- Sobolewska J., 2020b, „*Pokora*” – świetna powieść Twardocha o Górnym Śląsku, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1971204,1,pokora--swietna-powiesc-twardocha-o-gornym-slasku.read> [dostęp: 29.12.2020].
- „*Synapsy Marii H*”. *Hanna Krall: może ta książka przyda się matkom*, 2020, rozmowa Hanny Krall z Dorotą Gacek, <https://polskieradio24.pl/8/3664/Artykul/2592546,Synapsy-Marii-H-Hanna-Krall-moze-ta-ksiazka-przyda-sie-matkom> [dostęp: 28.12.2020].
- Szot W., 2020, *Wioletta Grzegorzewska: „Dodatkowa dusza” [recenzja]*, <https://zdaniem.szota.pl/3459-recenzja-wioletta-grzegorzewska-dodatkowa-dusza> [dostęp: 28.12.2020].
- Śliczni chłopcy, garbate wampiry*, 2020, rozmowa Niny Manel z Martą Podgórną, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/sliczni-chlopcy-garbate-wampiry/> [dostęp: 29.12.2020].
- Winiarska A., 2020, *Wioletta Grzegorzewska: „Dodatkowa dusza” [recenzja]*, <https://kulturanacodzien.pl/2020/12/01/dodatkowa-dusza-wioletty-grzegorzewskiej-recenzja/> [dostęp: 28.12.2020].

AGNIESZKA NĘCKA-CZAPSKA – dr hab., Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Nęcka-Czapska is a literary critic and a literary scholar. She has published the following books: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w prozie naj-*

nowszej (Katowice 2006); *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (Katowice 2010); *Cielesne o(d) słony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (Katowice 2011); *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (Mikołów 2012); *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* (Katowice 2013); *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku* (Katowice 2015). She is the editor of the literary criticism section of "Postscriptum Polonistyczne". In 2009 she won a scholarship awarded by the Marshall's Office of the Silesian Voivodeship in the category of culture.

Krytyk literacki, literaturoznawczyni, autorka książek: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w prozie najnowszej* (Katowice 2006); *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (Katowice 2010); *Cielesne o(d) słony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (Katowice 2011); *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (Mikołów 2012); *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* (Katowice 2013); *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku* (Katowice 2015). Redaktor działu krytyki literackiej w „Postscriptum Polonistycznym”. Stypendystka Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury (2009).

E-mail: agnieszka.necka@us.edu.pl

