

POSTSCRIPTUM
POLONISTYCZNE

POSTSCRIPTUM

POLONISTYCZNE

2020 • 1 (25)

Redakcja

ROMUALD CUDAK – redaktor naczelny

JOLANTA TAMBOR – zastępca redaktora naczelnego

ALEKSANDRA ACHELNIK, MAGDALENA BĄK,

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 DZIWIWIREK Seattle, ELWIRA GROSSMAN Glasgow,

KRIS VAN HEUCKELOM Leuven, MAŁGORZATA KITA Katowice,

AŁŁA KOŻYNOWA Mińsk, LUIGI MARINELLI Rzym,

MICHAŁ MASŁOWSKI 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 Olomuniec, 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

Redaktorzy numeru
ROMUALD CUDAK, JOLANTA TAMBOR, AGNIESZKA NĘCKA

Redakcja językowa
MARCIN MACIOLEK, AGNIESZKA MADEJA

Projekt okładki, layout i łamanie
MAREK FRANCIK

Fotografia na okładce
TOMASZ LEŚNIEWSKI

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
Katedra Międzynarodowych Studiów Polskich 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: wydawus@us.edu.pl

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



Spis treści

Olga Tokarczuk – Literacka Nagroda Nobla 2018

Wokół twórczości	9
IRINA ADELGEJM: Doświadczenie tanatyczne i przewycięzenie trwogi tanatycznej w powieściach Olgi Tokarczuk <i>Ostatnie historie</i> i <i>Anna In w grobowcach świata</i>	11
AGNIESZKA NĘCKA: Podróżując w głąb człowieczego wnętrza. Na marginesie twórczości Olgi Tokarczuk	23
OSTAP SŁYWYNSKI: Obcy w poszukiwaniu domu: <i>Księgi Jakubowe</i> Olgi Tokarczuk dla współczesnej Ukrainy, Polski, Europy	35
LIDIJA TANUŠEVSKA: Tłumaczenie tłumaczenia (czyli William Blake w powieści Olgi Tokarczuk)	45
VIKTÓRIA VAS: Zamieszkiwać w bezdomności, czyli motyw domu w powieści Olgi Tokarczuk <i>Dom dzienny, dom nocny</i>	55
MARCIN MACIOLEK: O <i>biegunie</i> – językoznawczo (rozważania w kontekście tytułu powieści Olgi Tokarczuk <i>Bieguni</i>)	69
Wokół recepcji	89
DARIUSZ NOWACKI: Cały ten zgiełk. O wczesnych reakcjach na uhonorowanie Olgi Tokarczuk Literacką Nagrodą Nobla	90
DARIUSZ NOWACKI: All that jazz. Early reactions to the Nobel Prize in Literature awarded to Olga Tokarczuk	91
SANDRA HABRYCH: Coś jest ze światem nie tak. Recepcja twórczości Olgi Tokarczuk po otrzymaniu Literackiej Nagrody Nobla	113
CONSTANTIN GEAMBAȘU: Olga Tokarczuk w Rumunii	123
CRISTINA GODUN: Od <i>Biegunów</i> do <i>Prowadź swój pług przez kości umarłych</i> – kilka uwag dotyczących recepcji fabularnego świata Olgi Tokarczuk w Rumunii	135

OLEŚIA NACHLIK: O krok do Nobla i krok po nim – recepja twórczości Olgi Tokarczuk na Ukrainie	147
MARGRETA GRIGOROVA: Głos Olgi Tokarczuk w Bułgarii, czyli jak odnaleźć zgubioną duszę	163
Wywiady	175
Podróż między dwoma językami. O pracy nad przekładem tekstów Olgi Tokarczuk z ESTERĄ CZOJ – tłumaczką literatury polskiej na język koreański – rozmawia Wioletta Hajduk-Gawron	176
Journey between two languages. Interview with ESTERA CZOJ, translator of Polish literature into Korean, on translating Olga Tokarczuk's texts – by Wioletta Hajduk-Gawron	177
O wierności. O pracy nad przekładem tekstów Olgi Tokarczuk z YI LIJUN – tłumaczką literatury polskiej na język chiński – rozmawia Zhao Zhen	201
Z węgierskiej perspektywy. Olga Tokarczuk. Z LAJOSEM PÁLFALVIM rozmawia Sandra Trela	209
Varia	215
KATARZYNA FRUKACZ: W uniwersum „nie ma”. Transmedialne „prawdy” Mariusza Szczygła wobec przemian poetyki reportażu literackiego	217
ZORIANA CZAJKOWSKA: W poszukiwaniu tożsamości. Lwów w twórczości Adama Zagajewskiego	235
ANNA WAL: Powieść uniwersytecka Alicji Iwańskiej	251
MIKOŁAJ PACZKOWSKI: <i>Ku nieznannej nieba stronie...</i> O książkowych relacjach z uczestnictwa Polaków w balonowych zawodach Gordona Bennetta	261
MICHAŁ KŁOSIŃSKI: Technologie nostalgii. Analiza retrotopii w grze <i>World of Warships</i>	271
Przeglądy	283
AGNIESZKA TAMBOR: Pólka filmowa 2019	284
AGNIESZKA TAMBOR: Film shelf 2019.....	285
AGNIESZKA NĘCKA: Pólka literacka 2019.....	310
AGNIESZKA NĘCKA: Bookshelf 2019.....	311



Contents

Olga Tokarczuk – Nobel Prize in Literature 2018


Works	9
IRINA ADELGEJM: The thanatic experience and overcoming thanatic fear in Olga Tokarczuk's novels <i>Final Stories</i> and <i>Anna In in the Tombs of the World</i>	11
AGNIESZKA NECKA: Travelling into the inner human depths. Notes on Olga Tokarczuk's works	23
OSTAP SLYWYNSKI: The Other in search of a home: Olga Tokarczuk's <i>Books of Jacob</i> for contemporary Ukraine, Poland and Europe	35
LIDIJA TANUŠEVSKA: Translating the translation (O. Tokarczuk v William Blake)	45
VIKTÓRIA VAS: Living in homelessness: the theme of home in Olga Tokarczuk's novel <i>House of Day, House of Night</i>	55
MARCIN MACIOLEK: On <i>biegun</i> – linguistically speaking (deliberations in the context of the title of Olga Tokarczuk's novel <i>Bieguni/Flights</i>)	69
Reception	89
DARIUSZ NOWACKI: All that jazz. Early reactions to the Nobel Prize in Literature awarded to Olga Tokarczuk	91
SANDRA HABRYCH: There is something wrong with the world. Reception of Olga Tokarczuk's works after her Nobel Prize in Literature	113
CONSTANTIN GEAMBAȘU: Olga Tokarczuk in Romania	123
CRISTINA GODUN: From <i>Flights</i> to <i>Drive Your Plow over the Bones of the Dead</i> – some remarks on the reception of the world of Olga Tokarczuk's fiction in Romania	135

OLEŚIA NACHLIK: One step before and one step after the Nobel Prize – the reception of Olga Tokarczuk’s work in Ukraine	147
MARGRETA GRIGOROVA: Olga Tokarczuk’s voice in Bulgaria, or how to find our lost soul	163
Interviews	175
Journey between two languages. Interview with ESTERA CZOJ, translator of Polish literature into Korean, on translating Olga Tokarczuk’s texts – by Wioletta Hajduk-Gawron	177
On fidelity. Interview with YI LIJUN, translator of Polish literature into Chinese, on translating Olga Tokarczuk texts – by Zhao Zhen	201
From a Hungarian point of view. Olga Tokarczuk. Interview with LAJOS PÁLFALVI by Sandra Trela	209
Varia	215
KATARZYNA FRUKACZ: In the universe of “not there”. Mariusz Szczygieł’s transmedia truths vs changes in the poetics of literary reportage	217
ZORIANA CZAJKOWSKA: In search of identity. Lviv in Adam Zagajewski’s works	235
ANNA WAL: Alicja Iwańska’s campus novel	251
MIKOŁAJ PACZKOWSKI: <i>Towards an unknown part of the sky...</i> Books reporting on Polish participation in the Gordon Bennett Cup ballooning racea	261
MICHAŁ KŁOSIŃSKI: Technologies of nostalgia. Analysis of retrotopia in <i>World of Warships</i>	271
Surveys	283
AGNIESZKA TAMBOR: Film shelf 2019.....	285
AGNIESZKA NĘCKA: Bookshelf 2019.....	311

WOKÓŁ TWÓRCZOŚCI



IRINA ADELGEJM

 <https://orcid.org/0000-0001-5208-0848>

Rosyjska Akademia Nauk
Moskwa

Doświadczenie tanatyczne i przezwyciężenie trwogi tanatycznej w powieściach Olgi Tokarczuk *Ostatnie historie* i *Anna In w grobowcach świata*

The thanatic experience and overcoming thanatic fear in
Olga Tokarczuk's novels *Final Stories*
and *Anna In in the Tombs of the World*

Abstract: The author of the paper examines two novels by Olga Tokarczuk – *Final Stories* and *Anna In in the Tombs of the World* in terms of self-psychotherapeutic functions of these texts in the process of overcoming the thanatic fear in the contemporary civilisation, characterised by the lack of effective rites of passage. It analyses the link between artistic devices and specific self-psychotherapeutic processes (desensitization, mythodrama) which they serve.

Key words: Olga Tokarczuk, thanatic experience, thanatic fear, self-psychotherapy

Stosunek do śmierci to istotny element światopoglądu kształtowany w ciągu całego życia (lub akceptowany i przejmowany jako gotowa forma ze środowiska społecznego). Zygmunt Bauman nazywa pamięć o śmierci „integralną częścią wszystkich życiowych funkcji”, lęk wobec śmierci – jedynym niewyczerpalnym i całkowicie odnawialnym zasobem naturalnym, wszystkie zaś kultury – „pomysłowymi wynalazkami stworzonymi z myślą o uczynieniu znośnym życia ze świadomością własnej śmiertelności” (Bauman 2008, 74, 56). Podobnie Jurij Lotman uważa mitologię, religię i sztukę za podstawowe etapy przezwyciężania śmierci (Лотман 1994, 425). Irvin Yalom porównuje strach tanatyczny do uśpionego wulkanu, „mrocznej, dręczącej obecności czającej się na krawędzi świadomości” (Ялом 1999), Jean Baudrillard

nazywa go „długim cieniem śmierci”, „fatalnością wpisaną w ludzkie ciało” (Бодрийяр 2006, 294).

Próby zapomnienia o tym cieniu, pragnienie wyparcia go ze świadomości i rzeczywistości – jako zjawiska, które wymyka się strategii pełnej kontroli nad życiem – paradoksalnie tylko zwiększają trwogę. Baudrillard, śledząc uważnie procesy, które doprowadziły współczesnego człowieka do bolesnego zaostrenia strachu tanatycznego, nazywa współczesną kulturę „ciągłym wysiłkiem separacji życia i śmierci, ograniczania ambiwalencji śmierci, zastępowania jej jedynie reprodukcją życia jako wartości”, wskazuje na wyprowadzenie zmarłych „poza symboliczny obrót grupy”, a także na brak wymiany życia i śmierci w ramach cyklu społecznego (Бодрийяр 2006, 264, 233–234).

Konsekwencje tego – naturalnego z psychologicznego punktu widzenia – zjawiska są destrukcyjne właśnie dla psychiki indywidualnej: proces opisany przez Baudrillarda „uderza w żywych”, nasycając ich kulturę śmiercią i skazując na dożywotni lęk tanatyczny:

Gdy śmierć zostaje wyparta *jako* post-życie (...), życie jako takie staje się przetrwaniem zdeterminowanym przez śmierć. (...) [Z]a „rzeczywistość” tego życia, za doświadczenie go jako wartości pozytywnej płacimy nieprzewycięzalnym fantazmatem śmierci (Бодрийяр 2006, 235, 245).

Współczesny człowiek po utracie dawnych – kolektywnych – mechanizmów wprowadzenia śmierci w symboliczny rytuał wymiany może jedynie odkpić śmierć poprzez osobiste przeżycie żaloby:

współczesny obraz śmierci zyskał swój ogólny wyraz w XVI wieku – dzięki kontrreformacji, obsesyjnemu szaleństwu cmentarnemu w baroku, a zwłaszcza dzięki protestantyzmowi, który poprzez indywidualizację ludzkiej świadomości w obliczu Boga oraz mentalną dezinvestycję zbiorowych obrzędów nadał nowy impuls indywidualnemu strachowi przed śmiercią. Z niego wyrosła także potężna próba współczesnej epoki, by okiełznać śmierć. (...) śmierć ze szkieletu z kosą zamienia się w strach przed śmiercią (Бодрийяр [Ś]mierć 2006, 262–263).

Ten uwolniony strach ciąży nad całym ludzkim życiem, ujawnia się na różnych jego etapach i w różnych okolicznościach, wzmagając się lub – przeciwnie – zanikając w tle. Jednym z okresów, kiedy myśli o śmierci są szczególnie bolesne, jest połowa życia. W latach 90. XX wieku młodych polskich prozaików niejednokrotnie posądzano o infantyilizm (Czapliński

2001, 222), jednak teksty następnej dekady, podejmujące temat śmierci, wymownie świadczą o naturalnym „dorastaniu”. Otóż misterna trzyczęściowa konstrukcja powieści Olgi Tokarczuk *Ostatnie historie* (2004) prezentuje cały system motywów tanatycznych: nie przypadkiem Magdalena Rabizo-Birek nazywa tę książkę „traktatem o śmierci” (Rabizo-Birek 2013, 157). Z kolei powieść *Anna In w grobowcach świata* (2006) inspirowana jest najstarszym z mitów o zejściu do królestwa zmarłych i jednocześnie jednym z pierwszych udokumentowanych dowodów strachu tanatycznego.

Ludzką percepcję śmierci można sprowadzić do trzech sytuacji tanatycznych, z których każda, niezależnie od dystansu i perspektywy, odsyła do głębokiego i zawsze indywidualnego lęku przed nieznanym i nieuniknionym: „Każda śmierć w swej banalności jest zawsze nowa (...), każdy naśladowca jest twórcą i odkrywcą, każda kopia jest oryginałem, próba rozpoczęcia od nowa jest zawsze początkowa” (Янкелевич 1999, 13). Te trzy modele to: tragedia wyjątkowości, niepowtarzalności, podmiotowości pierwszej osoby („śmierć-ja”), następnie wielość i anonimowość trzeciej osoby („śmierć-on”), wreszcie doświadczenie drugiej osoby – śmierć kogoś bliskiego („śmierć-ty”) – znajdujące się pomiędzy „trzecią osobą, zasadą spokoju” a „pierwszą osobą, źródłem niepokoju” (Янкелевич 1999, 29) i łączące elementy ich obu.

Model „śmierci-ja” w literaturze jest próbą nadrobienia zawsze niepełnej dla żywej osoby znajomości śmierci¹. O „śmierci-ja” opowiada pierwsza część *Ostatnich historii*. Ida, główna bohaterka, prawie od razu ginie w wypadku samochodowym. Narracja koncentruje się na pierwszym etapie przejścia ze świata żywych do świata umarłych, kiedy człowiek nie jest jeszcze świadomy własnej śmierci. Znaczące jest, że przed wypadkiem Ida widzi znak „Bożków-Bardo”, a następnie wybiera „kierunek najlepszy z możliwych (...), najbezpieczniejszy (...), gwarantujący dotarcie do celu” (Tokarczuk 2004, 9). Tym celem okazuje się w narracji śmierć. Będąc (autobiograficznym) elementem realnego krajobrazu, znak ten jednocześnie pełni rolę zwiastuna tragicznych wydarzeń, niezrozumianego przez bohaterkę ostrzeżenia przed śmiertelnym niebezpieczeństwem, a przede wszystkim odsyła do *Tybetańskiej księgi umarłych* i pojęcia „bardo”, nie po raz pierwszy pojawiającego się w twórczości Tokarczuk.

¹ Na poziomie metody narracyjnej Michail Bachtin nazywa ów model śmiercią „z wewnątrz” lub „moją śmiercią”, w przeciwieństwie do śmierci „z zewnątrz” lub „śmierci innego” (Бахтин 1997, 347).

Po wypadku Ida rzekomo wysiada z samochodu i dociera do dziwnej, na wpół opuszczonej osady. Jedyna ulica oświetlona „na fioletowo”² (Tokarczuk 2004, 13) prowadzi bohaterkę do samotnego domu, w którym mieszkają starsi państwo opiekujący się umierającymi zwierzętami, czyli będący „przewodnikami” przy tym przejściu. Wypowiadają z pozoru banalne, lecz znaczące słowa: „Tyle ludzi przewinęło się już przez ten dom (...) i bez szyldu tu trafiają” (Tokarczuk 2004, 57). Oprócz aluzji do wspomnianej już *Tybetańskiej księgi umarłych* oraz id marcowych (czas zdarzeń to marzec, bohaterka nazywa się Ida Marc) charakterystyczna jest również symbolika ewangelijna (trzy dni spędzone przez Idę w dziwnym domu, kalendarz wiszący w kuchni etc.). Przypomnijmy też znaczący tytuł tej części: *Czysty kraj*.

Ida czuje potrzebę opuszczenia domu, ale nie potrafi tego zrobić, choć nikt jej nie powstrzymuje (Tokarczuk 2004, 25, 56, 92). Ma dostęp do telefonu, ale zapomina, że miała zadzwonić albo odkłada ten moment, albo wreszcie nie może się dodzwonić; nie chce się jej jeść, jedzenie jest pozbawione smaku lub ma smak śmierci; nie widzi swojego odbicia lub nie do końca je rozpoznaje; cały czas wydaje się jej, że nie zauważyła czegoś bardzo ważnego – pewnie własnej śmierci, której przecież człowiek nie jest w stanie sobie uświadomić (Tokarczuk 2004, 27–28, 38, 55, 58, 85, 103). Ta część kończy się śmiercią jako taką: Ida opuszcza dziwny dom i wraca nie tylko na miejsce wypadku, ale jakby właśnie do tego momentu (Tokarczuk 2004, 117–118).

Doświadczeniem własnej śmierci – „nie jako wydarzenia”, lecz jako „mitu przeżytego zawczasu” (Бодрийяр 2006, 285) – jest w powieści (we wszystkich trzech częściach) obserwowanie przez bohaterki starzenia się ich ciał (Tokarczuk 2004, 38–39, 150, 252). Odkrycie tych zwiastunów śmierci, przeżywanie piętna starości jako śmierci symbolicznej okazuje się swego rodzaju spotkaniem „ja” z „on”: „zderzeniem rozdwojonego podmiotu ze swym obiektywnym wizerunkiem” (Янкевич 1999, 205).

Z kolei „śmierć-ty” to najbardziej dostępne doświadczenie śmierci, ponieważ nie będąc końcem własnego życia, sprawia jednak, że człowiek z przemożną mocą przeżywa jej władzę: „Coś nieodwracalnego i niepowetowanego przydarza się mnie, coś pod tym względem podobnego do mojej własnej śmierci” (Bauman 2008, 78). Władimir Yankelevich określa to doświadczenie jako kolejny krok na drodze do poznania śmierci – drodze, którą jest całe życie ludzkie (Янкевич 1999, 21).

² Fioletowy to kolor symbolizujący przejście od aktywności do bierności, od życia do śmierci, związany z pokutą, czasem żalobą, zawsze tajemnicą.

Stary Petro, bohater drugiej części powieści, umiera jeszcze przed rozpoczęciem narracji, której treścią staje się proces żaloby. Paraskewia, wdowa po Petrze, matka Idy, siedzi obok zmarłego; przypomina sobie ich wspólne życie, opowiada je na nowo zmarłemu i sobie; po raz kolejny dostrzega różnice pomiędzy nimi oraz możliwość alternatywnych kolei losu (Tokarczuk 2004, 128, 131, 134, 136, 139, 147, 150, 152, 153, 169, 177, 200). Faktyczna bliskość śmierci powoduje, że Paraskewia myśli o niej jako takiej, ale rdzeniem narracji jest stopniowe uświadomienie sobie odejścia męża (Tokarczuk 2004, 125, 133–134, 135, 141, 157, 168, 178). Wydeptywanie w śniegu liter tworzących frazę „Petro umarł!” jest zadaniem praktycznym (nie ma innego sposobu poinformowania mieszkańców doliny), ale staje się również symbolem tej refleksji. W obrazie Paraskewii i opisanego w tej części doświadczenia tanatycznego wyraźnie rysuje się charakter „śmierci-ty” jako sytuacji pośredniej pomiędzy śmiercią własną a obcą. Z jednej strony tytułowa Parka jako zdrobnienie od imienia Paraskewia odsyła do bogiń losu; jej ostatnie słowa: „Stanę się częścią napisu. Zamienię się w punkt. Petro umarł!” (Tokarczuk 2004, 201) każą nam myśleć o niej jako o Morcie, trzeciej Parce, przecinającej nić losu³. Z drugiej zaś strony żaloba po mężu jest dla niej próbą własnej śmierci, coraz bardziej świadomego umierania wraz z Petro (Tokarczuk 2004, 134–135, 151, 157, 169, 177, 178, 189–190, 195, 199).

„Śmierć-ona”, śmierć w trzeciej osobie to „śmierć (...) abstrakcyjna i bezosobowa” (Янкевич 1999, 29), pozostająca jednak budzącym grozę ostrzeżeniem, przypominającym lub poprzedzającym „śmierć-ty” i „śmierć-ja”. W powieści to zdarzenia opisane w trzeciej części: śmierć Sztukmistrza, przypadkowego znajomego Mai, córki Idy i wnuczki Paraskewii. Są to również związane ze śmiercią historie, przypuszczenia, sny, pajęczą nicią oplatające bohaterów i zdradzające pragnienie człowieka, by jej uniknąć, zawczasu ją rozpoznać, opóźnić, „udomowić” i tym samym zmniejszyć nieznośny strach (Tokarczuk 2004, 110, 114, 236, 247, 262).

„Śmierć-ty” i „śmierć-ona” opisane są w powieści *Anna In w grobowcach świata*. Autorka sięga do znanego z mitu sumeryjskiego wątku o zejściu bogini Inanny do świata podziemnego, wprowadzając tylko współczesne lub futurystyczne realia i dzieląc narrację pomiędzy kilka postaci mniej lub bardziej bliskich głównej bohaterce (zgodnie z tym jej tymczasową śmierć można interpretować jako „śmierć-ty” lub „śmierć-ona”).

³ W tekście pojawia się również wątek taktwa: Petro robi kilimy, ale zasadniczo ich twórczynią jest Paraskewia, która zauważa, że „w pewnym sensie jest to prawdą” (Tokarczuk 2004, 197).

„Wszyscy umrzemy i powinniśmy się na to przygotować (...), żeby chociaż ten ostatni raz w życiu nie popełnić już błędu” (Tokarczuk 2004, 53) – myśli bohaterka *Ostatnich historii*. W swoich utworach Tokarczuk usiłuje rekompensować brak skutecznych mechanizmów przezwyciężenia strachu tanatycznego we współczesnej kulturze⁴. To jeden ze sprawdzonych przez literaturę sposobów zdobycia doświadczenia niedostępnego w rzeczywistości – szczególnie pożądanego w czasach śmierci, która już nie jest „oswojona”, „intymnie związana z człowiekiem”, która stała się „dzika” (Арвес, 1992), „infantylna”, która „zaniemówiła” (Бодрийяр 2006, 319).

Pierwotna trwoga śmierci zamienia się w maskowane lęki, powodujące nerwice, fobie i psychopatologie. Większość strategii adaptacyjnych budowanych przez ludzi w celu przezwyciężenia lęku przed śmiercią opiera się na negacji, wyparciu – ten mechanizm ochronny, który obraca się przeciwko człowiekowi, można obserwować na poziomie psychologii osobowej i zbiorowej (Бодрийяр 2006, 234, 315, 318; Сонгаг 2016, 11).

Według Irvina Yaloma skutecznym sposobem przezwyciężenia strachu tanatycznego, na który jest skazany człowiek we współczesnym społeczeństwie, zorientowanym na sukces i ignorującym śmierć, jest desensybilizacja: w *Psychoterapii egzystencjalnej* autor opisuje szereg ćwiczeń psychoterapeutycznych, które zmniejszają wskaźniki lęku przed śmiercią (Ялом 1999). Właśnie mechanizm desensybilizacji stosuje w *Ostatnich historiach* Tokarczuk.

Trzy bohaterki to trzy maski narratora. Potwierdzają to słowa samej pisarki (wypowiedziane na spotkaniu w redakcji pisma „Inostrannaja Literatura” w Moskwie w 2006 roku), a także autobiograficzne szczegóły łączące bohaterki i mnóstwo oczywistych podobieństw między nimi (Адельгейм 2018, 465–474). Narrator jakby próbuje przyzwyczaić się do śmierci, oswajając ją za sprawą kilku kobiecych postaci – dzięki nałożeniu ludzkich masek (kobiet w różnym wieku, o różnym doświadczeniu i gotowości zaakceptowania nieuniknionego), masek zwierzęcych, poprzez maskaradę, odgrywanie śmierci w zabawach, fantazjach, na scenie itp. (Адельгейм 2018, 475–484).

Istotne znaczenie ma lustrzana konstrukcja narracji. Naturalny porządek spotkania ze śmiercią z reguły implikuje sekwencję „on” – „ty” – „ja”. Tokarczuk układa natomiast rozdziały w odwrotnej kolejności: personalizacja śmierci – doświadczenie „śmierć-ty” – przejście *thanatos* do paradygmatu

⁴ Jak stwierdza Feifel, „nasz społecznie represyjny pogląd na śmierć wywołuje (...) neurotyczny niepokój. Edukacja i kultura powinny być przeniknięte bardziej bezpośrednim jej poznaniem” (Feifel 1969, 292).

„śmierć-ona”. Jak twierdzi Bauman, „zniknięcie »osób trzecich« (obcych, pozbawionych twarzy i anonimowych »innych«) (...) nie uderzy w nas jako niepoważona strata” (Bauman 2008, 77). W rzeczywistości jednak prawie każda taka śmierć pozostaje wymownym memento. Właśnie dlatego Sztukmistrz w trzecim rozdziale okazuje się być posłańcem śmierci, a jego zainteresowanie synem Mai przeraża bohaterkę: syn przestaje być dzieckiem, wchodzi w dorosły układ współrzędnych, z których jedną jest nieuchronna śmierć (Tokarczuk 2004, 267).

Pierwsza część powieści to zatem śmierć, druga to wiadomość o niej, trzecia to ścieżka do śmierci. „Odwrócona” kolejność rozdziałów jest zgodna z psychologicznym mechanizmem obronnym: przez całe życie „nakładając” na siebie śmierć, człowiek – na tyle, na ile to możliwe – odsuwa ją od siebie. Przerazenie przed ograniczonością ludzkiej egzystencji jest trwale, nieprzemijające, ale póki się żyje, śmierć pozostaje w perspektywie przyszłości i choć ta niepewność wydaje się zbawcza, to jednak stale niepokoi. Narrator „nakłada” scenariusz śmierci na „ja”, potem instynktownie ucieka w bezpieczniejsze „ty” i wreszcie w „on”, czyli od tragicznej podmiotowości pierwszej osoby poprzez drugą dąży do spokojnej anonimowości trzeciej.

Powieść jest skomplikowaną konstrukcją wielu łańcuchów śmierci – tak jak jest nią realne życie. Trzy części wiąże nie tylko doświadczenie „główny”, fabulotwórczej lub tematotwórczej śmierci, spajają je także inne z nią spotkania – to swego rodzaju katalog doświadczeń tanatycznych. Ponieważ chodzi o trzy pokolenia tej samej rodziny, łańcuchy śmierci mnożą się i przeplatają. „Śmierć-ja” (Ida) stanie się „śmiercią-ty” dla Mai. „Śmierć-ty” (Petro dla Paraskewii, sama Paraskewia, której śmierć jest obecna w narracji za sprawą wspomnień jej córki oraz wnuczki; Tokarczuk 2004, 84, 88–89, 262–263) stała się „śmiercią-on” dla Idy (jako śmierć rodziców, która niszczy ostatnią barierę, oddzielającą człowieka od własnej śmierci) i „śmiercią-on” dla Mai. Kontynuacja sekwencji „ja” – „ty” – „on” oznacza (hipotetycznie) „naturalny” porządek. Kolejny łańcuch to śmierć zwierząt. Otóż w pierwszej części schemat etapów spotkania ze śmiercią powtarza się w „naturalnym” porządku: kilka chwil przed wypadkiem leżący na poboczu martwy pies staje się nieodczytanym znakiem i przypomina o wiecznej obecności śmierci, potem w domu starszej pary umiera pies, który wydaje się Idzie „krewnym, niepokojąco podobnym” (Tokarczuk 2004, 113). Śmierć czworonoga przygotowuje bohaterkę do zaakceptowania własnego końca, który w rzeczywistości pewnie już nastąpił lub następuje. Charakterystyczne jest to, że właśnie w tym momencie Ida nagle odkrywa, iż została sama w domu

– jak w obliczu własnej śmierci (Tokarczuk 2004, 112). Kiedy w końcu wraca na miejsce wypadku, odczuwa chęć przemienienia się w psa, który leżał przy drodze (Tokarczuk 2004, 118). „Śmierć-on” przekształca się więc w „śmierć-ty”, ta zaś przygotowuje się na śmierć własną. Świadczy o tym także sposób percepcji dwóch psów przez Idę. W pierwszym przypadku jest to ucieleśnienie tajemnicy, w drugim zaś wzrok umierającego zwierzęcia to wrota do tej tajemnicy (Tokarczuk 2004, 8, 18, 113). Ida próbuje pomóc konającemu stworzeniu (Tokarczuk 2004, 55, 65, 107, 108, 111) – to swoiste pokrewieństwo tych, co przekraczają ostatnią granicę. Wymowne są też liczne porównania zoomorficzne, związane z sytuacjami tanatycznymi.

W powieści pojawiają się różne zwiastuny śmierci: przede wszystkim słowa, które wydeptuje w śniegu Paraskewia, dzięki którym „zbocze przemówi” (Tokarczuk 2004, 200–201). Poza tym we wszystkich trzech rozdziałach spotykamy imię autorki – Olga. Noszą je postacie w różnym stopniu związane z głównymi bohaterkami i – zawsze – z zaświatami.

Powieść zawiera również szereg „przymiarek” do śmierci. Są to wspomnienia Idy o dziecięcej zabawie w „udawaną śmierć”, związany ze śmiercią motyw „lalek”, dziecięce fantazje o własnej śmierci, „małe”, „próbne” śmierci, jak np. problemy z sercem czy poród (Tokarczuk 2004, 19–22, 37, 39–43, 100–101, 109, 128, 151, 179). Sztukmistrz w trzecim rozdziale umiera dwukrotnie „na niby” i dopiero potem w rzeczywistości. Paraskewia myśli, że mąż „umarł na próbę, żeby zobaczyć, jak tam jest” (Tokarczuk 2004, 187–188).

Anna In jest próbą przezwyciężenia trwogi śmierci za pomocą mitodramatu. „Doświadczenie” mitu pozwala odczuć w chaosie powszedniości obecność głębokiego porządku i harmonii, wzajemnych powiązań życia i śmierci oraz ocalającą całość wszechświata. Oparta na micie narracja ma zadanie terapeutyczne, kojąca moc mitu nie jest utracona ostatecznie:

„Wszystko już było” nie jako stan zdruzzonego umysłu współczesnego człowieka, lecz jako odkrycie głębokiego porządku egzystencji. (...) Dotknięcie mitu można było kiedyś dzięki emocjonalnemu przeżyciu, poprzez rytualne w nim uczestnictwo (...). Jednak dziś, tak samo jak kiedyś, potrzebujemy starych mitów (...) żeby znów scalić świat, choćby za pomocą cudzysłowu (Tokarczuk 2006, 217–218),

czyli narracji.

Aleksiej Łosiew nazywa mit „najbardziej konieczną, (...) transcendentalnie niezbędną kategorią myśli i życia” (Łocec 2001, 37, 40). Wyjątkową potrzebę remitologizacji kultury Eleazar Mielecki tłumaczy tym, że mit „aspiruje

do rozwiązania” wielkich problemów metafizycznych, z którymi nie radzi sobie nauka (sens życia, tajemnica narodzin, śmierci, cel historii itp.; zob. Мелетинский 2001, 4).

Właśnie psychoterapeutyczne działanie mitodramatu umożliwia dotknięcie samej tkanki mitu – pozwala dostrzec go w realnym, codziennym życiu i wypracować metapozycję (Лапшина 2013, 4). Celem mitodramatu jest „studiowanie mitu od wewnątrz (...), utożsamiając się ze światopoglądem, uczuciami i motywacjami postaci, którą się odgrywa” (Бедненко 2006). Psychologiczne działanie mitu, na którym zasadza się utwór, Tokarczuk określa jako „rozbicie grozy śmierci” (Tokarczuk 2006, 209). Opowiadając historię umierania i buntu przeciwko śmierci, autorka nie reinterpretuje mitu, lecz doświadcza go razem z bohaterką, przekształcając powieść w swego rodzaju mitodramat, który pozwala na samoidentyfikację z główną bohaterką oraz kontakt emocjonalny z niedostępnym dla współczesnego człowieka w jego codziennym życiu sakramentem integralności wszechświata.

Właśnie temu służą realia modernizujące i futuryzujące mit, począwszy od transformacji imion bohaterów. Pragnienie doświadczenia mitu jest również powodem, dla którego Tokarczuk odwołuje się do okresu, „kiedy bogowie byli ludźmi”, do sumeryjskiej mitologii, w której „nie istniała jeszcze przepaść, która (...) podzieliła bogów i ludzi na dwa odrębne gatunki” (Tokarczuk 2006, 76, 99, 198). Inanna „poszła drogą ludzi, stała się jak oni, przetarła im drogę” (Tokarczuk 2006, 107); wraz z boginią autorka i czytelnik przeżywają ludzkie doświadczenie: poczucie nieuchronności śmierci, jej „bezzasadności”, a zarazem „wszechzasadności”, obojętności świata żywych (Tokarczuk 2006, 19, 36, 37, 40, 49–50, 65, 68, 70, 73, 81, 145) itp. Śmierć jest tajemnicą nie tylko dla człowieka, lecz też dla bogów – ci ostatni są nieśmiertelni, więc ciekawi ich jej fenomen (Tokarczuk 2006, 126–127, 185). Jednocześnie narracja przypomina grę z postaciami komputerowymi, którym tak naprawdę nic nie zagraża: to przecież jest bunt bogini, nie „jednorazowego” człowieka, który nie ma prawa bezkarnie przekroczyć progu, za którym można pokonać strach przed śmiercią (Tokarczuk 2006, 7, 21, 36, 40, 43–44, 97, 129). W mitodramacie to samo zjawisko zbiorowe zostaje przedstawione z odmiennych punktów widzenia – z perspektywy różnych uczestników. W powieści noblistki opowieść mityczna jest przekazywana z ust do ust (Tokarczuk 2006, 16, 30, 39, 55, 98, 112, 123, 125, 132–133, 137, 138, 140–141, 163, 173, 179, 190).

Narracja-mitodramat Tokarczuk to dosłowny podział bytu na dwie części – życie i śmierć – a następnie ponowne ich scalenie, doświadczenie śmierci

jako integralnej i koniecznej części egzystencji. Życie i śmierć w powieści to nie tylko dwie strony tej samej monety, lecz bliźniaczki, które nie mogą żyć jedna bez drugiej; nie życie, lecz śmierć stanowi fundament świata – w omawianym utworze jawi się jako jego zasadnicza podstawa (Tokarczuk 2006, 19, 31, 33, 36, 69, 168, 127, 119–120).

Nieśmiertelność jest nie tylko niemożliwa (Tokarczuk 2006, 194), ale też zbędna, ponieważ podstawą, a zarazem wartością bytu jest jego kruchość, nieodłączność od śmierci. Śmierć jest nieublagana, ale jest też gwarancją jaszkrawości doświadczenia życia, stąd oda do życia, którą wygłasza bogini śmierci, zwracając się do siostry (Tokarczuk 2006, 169). „Życie i śmierć są współzależne: fizycznie śmierć niszczy, ale idea śmierci nas ratuje. (...) Śmierć jest warunkiem, który pozwala nam żyć autentycznie” (Ялом 1999). Według Yankelevicha śmierć jest „widmem amorfizmu”, który zagraża ludzkiej egzystencji, ale „najbardziej paradoksalne” jest to, że właśnie „zagrożenie powrotu do bezkształtności” podtrzymuje napięcie życiowe, czyni życie „żywotnym” (Янкелевич 1999, 94), czyli ma funkcję formotwórczą.

Tę podwójną naturę świata, a zarazem paradoks ludzkiej psychologii mit pokazuje w całej swojej niedostępności dla człowieka współczesnego. Zatem celem sięgania po mit u Tokarczuk jest dążenie do harmonii, zaakceptowania śmierci jako elementu archaicznej wymiany między człowiekiem a przyrodą: „Przywrócenie śmierci do życia to fundamentalna operacja symbolicznego” (Бодрийяр 2006, 240). Doświadczenie mitu pozwala przynajmniej częściowo odbudować utraconą przez człowieka zdolność do wpisania śmierci w symboliczny rytuał wymiany. Racjonalnie nie da się osiągnąć tego, co umożliwiały inicjacje i misteria:

Centralny moment operacji symbolicznej to inicjacja. Jej celem nie jest ograniczenie lub „przezwycięzenie” śmierci, lecz jej artykulacja społeczna. (...) [Ś]mierć staje się przedmiotem wzajemnej (...) wymiany między przodkami i żywymi i stanowi nie lukę, tylko relację społeczną między partnerami. (...) następuje przejście od śmierci naturalnej, przypadkowej i nieodwracalnej do śmierci darowanej i otrzymywanej, a zatem odwracalnej, „rozpuszczalnej” w trakcie wymiany społecznej (Бодрийяр 2006, 242–243).

Mit – za pomocą rytuałów – zapewnia „utrzymanie harmonii osobistego, społecznego, naturalnego wsparcia i kontrolę porządku społecznego i kosmicznego”. Mieleński nazywa to „skuteczną z punktu widzenia pragmatyki stroną kompleksu rytuałno-mitologicznego” (Мелетинский 2001, 5). Mi-

steria „stwarzają światu poczucie bezpieczeństwa” (Tokarczuk 2006, 210). Mitodramat, oparty na micie o zejściu do krainy umarłych, w pewnym sensie będący spadkobiercą misteriów, pozwala „obejść dookoła życie i śmierć oraz wstąpić w symboliczną rzeczywistość wymiany” (Бодрийяр 2006, 242).

W momencie śmierci przejawia się pewna transcendencja ludzkiej egzystencji i ograniczenie ludzkiego doświadczenia. „Nie można nauczyć się umierania (...). Absolutnie nie jesteśmy w stanie pogodzić się ze śmiercią” (Янкелевич 1999, 260–262). Śmierci nie można ogarnąć rozumem – „odmawia składania zeznań” (Деррида 1999, 48), znajduje się poza prawdą, nie podlega logicznemu wyjaśnieniu. Własna śmierć w istocie jest niewyraźna w języku – Jacques Derrida opatruje wyrażenie „moja śmierć” cudzysłowem (Деррида 1999, 49), twierdząc, że jest to skrajny przypadek nieistnienia znaczenia. Yankelevich nazywa człowieka „marionetką z przeblyskami świadomości i umysłem wystarczająco jasnym, by być nieszczęśliwą” (Янкелевич 1999, 142–143). Każdy człowiek wykonuje ogromną pracę wewnętrzną, aby nauczyć się żyć ze strachem przed tym nieznanym i bronić się przed nim. Według Michela de Montaigne’a „nie możemy dotrzeć do samej twierdzy śmierci, ale możemy się do niej zbliżyć, rozeznaczyć się w okolicy” (Монтень 1992, 215). Parafrazując Baumana, który również posługuje się metaforą bitewną, można powiedzieć, że chociaż nie da się osiągnąć ostatecznego zwycięstwa w nieustannej walce z tym lękiem, to jednak można wygrać wiele bitew (Bauman 2008, 95) i wcale nie ostatnią rolę – jak pokazuje przeprowadzona analiza – odgrywa tutaj słowo. Nie przypadkiem Tokarczuk, będąca z wykształcenia psychologiem, powiedziała o swojej powieści *Ostatnie historie*: „Poczułam się lepiej po tej książce i nawet gdyby nie została przeczytana ani zrozumiana, zaakceptowana, i tak spełniałaby swoje zadanie” (Tokarczuk 2004, on-line).

Literatura

- Bauman Z., 2008, *Płynny lęk*, przeł. Margański J., Kraków.
- Czapliński P., 2001, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków.
- Feifel H., 1969, *Attitudes toward death: A psychological perspective*, „Journal of Consulting and Clinical Psychology”, vol. 33 (3).
- Rabizo-Birek M., 2013, *Pierwsze i drugie czytanie „Ostatnich historii”*, w: Rabizo-Birek M., Pocałun-Dydycz M., Bienias A., red., *Światy Olgi Tokarczuk*, Rzeszów.
- Tokarczuk O., 2004, *Całe moje pisanie jest próbą oswojenia przeczucia...*, RMF Classic, <http://www.rmfflclassic.pl/7a=wywiady&cid=1124&npg=1> [dostęp: 20.01.2020].

Tokarczuk O., 2004, *Ostatnie historie*, Kraków.

Tokarczuk O., 2006, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków.

Адельгейм И.Е., 2018, *Психология поэтики. Аутопсихотерапевтические функции художественного текста. На материале польской прозы 1990–2010-х гг.*, Москва.

Арьес Ф., *Человек перед лицом смерти*, http://krotov.info/history/18/general/e_1.htm [dostęp: 20.01.2020].

Бахтин М.М., 1997, *1961 год. Заметки*, в: Бахтин М.М., *Собрание сочинений в 7 т.*, т. 5, Москва.

Бедненко Г., 2006, *Мифодрама: смыслы, цели, методы. Доклад, прочитанный на 4-й Московской психодраматической конференции в апреле 2006 г.*, http://www.psychodrama.narod.ru/text/bednenko_doklad.htm [dostęp: 20.01.2020].

Бодрийяр Ж., 2006, *Символический обмен и смерть*, Москва.

Деррида Ж., 1999, *Голос и феномен*, Санкт-Петербург.

Лапшина Т., 2013, *Ресурсы и ловушки мифологического мышления: обзор работ Г.Б. Бедненко*, „Журнал практического психолога”, № 2.

Лосев А.Ф., 2001, *Диалектика мифа*, Москва.

Лотман Ю.М., 1994, *Смерть как проблема сюжета*, в: Ю.М. Лотман и *тартуско-московская семиотическая школа*, сост. Кошелев А.Д., Москва.

Мелетинский Е.М., 2001, *От мифа к литературе*, Москва.

Монтень М., 1992, *Опыты*, Москва.

Сонтаг С., 2016, *Болезнь как метафора*, Москва.

Ялом И., 1999, *Экзистенциальная психотерапия*, <http://www.psylib.ukrweb.net/books/yalom01/index.htm> [dostęp: 20.01.2020].

Янкевич В., 1999, *Смерть*, Москва.


Irina Adelgejm – dr hab., Instytut Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk, Moskwa, Rosja.

Autorka kilku monografii: *Польская проза межвоенного двадцатилетия: между Западом и Россией. Феномен психологического языка* (Москва 2000), *Поэтика „промежутка”: молодая польская проза после 1989 года* (Москва 2005), *Психология поэтики: аутопсихотерапевтические функции художественного текста (на материале польской прозы 1990–2010 гг.)* (Москва 2018) i wielu artykułów na temat literatury polskiej głównie XX i XXI wieku. Jej zainteresowania naukowe dotyczą literatury polskiej, a zwłaszcza prozy XX–XXI w., psychologii twórczości, związków literatury i pamięci oraz literatury i traumy. Tłumaczka dzieł takich twórców, jak: G. Herling-Grudziński, T. Różewicz, M. Tulli, P. Huelle, A. Stasiuk, O. Tokarczuk, E. Kuryluk, M. Bieńczyk, H. Krall, J. Korczak, J. Hen, M. Wilk, W. Tochman i in.

Kontakt: adelgejm@yandex.ru



AGNIESZKA NĘCKA

 <https://orcid.org/0000-0002-0874-0295>Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

Podróżując w głąb człowieczego wnętrza. Na marginesie twórczości Olgi Tokarczuk

Travelling into the inner human depths. Notes on Olga Tokarczuk's works

Abstract: The sketch focuses on two novels by Olga Tokarczuk (*Flights* and *The Books of Jacob*), seeking to show different ways of using the travel motif. In Tokarczuk's case, in fact, this is not only about moving in the geographical space, but also about exploring one's own self. The questions posed by the author of *House of Day*, *House of Night* are universal; addressing fundamental aspects, they reveal the 21st century human condition. The writer often uses the motif of time, of the book or of travelling as such, showing literature as a specific language of communication that makes it possible to experience other people's lives.

Key words: Olga Tokarczuk, travel, identity, history

„Opisywanie jest jak używanie – niszczy; ścierają się kolory, kanty tracą ostrość, w końcu to, co opisane, zaczyna blaknąć, zanikać. (...) Prawda jest straszna: opisać to zniszczyć” (Tokarczuk 2007, 79) – przekonywała w *Biegunach* Olga Tokarczuk. Ale, jak widać, potrzeba uchwycenia tego, co (nie)powtarzalne, dziw(acz)ne, ulotne czy wręcz przeciwnie – stabilne, jest silniejsza. Autorka *E.E.* tej pokusie ulega bowiem od ponad dwudziestu lat i, jak pokazują przyznawane jej wielokrotnie prestiżowe nagrody czy wyróżnienia, na czele z tą najważniejszą – Nagrodą Nobla, umacnia swoją niezwykłą pozycję na rynku literackim¹. Powiedzieć bo-

¹ Twórczość Olgi Tokarczuk doczekała się zresztą licznych krytycznoliterackich komentarzy. Dość wspomnieć o zredagowanej przez Magdalenę Rabizo-Birek, Magdalenę Pocaluń-Dydcz i Adama Bieniasa monografię zbiorową zatytułowaną *Światy Olgi Tokarczuk* (Rze-

wiem, że Olga Tokarczuk jest pisarką wyjątkową, to na dobrą sprawę niewiele powiedzieć. Jest wszakże swoistego rodzaju fenomenem. Uchodzi za wzorcową przedstawicielkę „prozy środka” (Unilowski 2006, 156–196), potrafi uważnie wsłuchiwać się w oczekiwania czytelnicze i uwodzicielsko grać na wielu bębenkach. Podróżując w głąb człowieczego wnętrza, tworzy mityczne światy, w których łatwo się zatracić. Niezwykle zdolności kreacyjistyczne, umiejętność konstruowania intrygujących opowieści połączone z żyłką psychologiczną sprawiają, że proza Olgi Tokarczuk, łącząc żywioł fabularny i eseistyczny, z gracją balansuje między snuciem „lekkich i przyjemnych” narracji a niepokojącą egzystencjalno-filozoficzną problematyką. To proza urokliwa, dojrzała, gęsta i wieloznaczna, zmienna, a jednak już w jakimś sensie oswojona; tematyzująca sprawy uniwersalne, a mimo to niepozabawiona nacechowania indywidualnego. Na pytanie Michała Nogasia, co jest głównym tematem jej twórczości, Tokarczuk odpowiadała: „Prawdę mówiąc, od czasów *Podróży ludzi Księgi* piszę stale o tym samym. O tym, co jest w stanie wzbudzić we mnie energię, pozwala stawiać ważne dla mnie pytania i w końcu daje przyjemność z pisania” (Tokarczuk 2019a, 52). Być może z tego między innymi powodu książki autorki *Ostatnich historii* (jeszcze zanim otrzymała Nagrodę Nobla) przełożono na ponad czterdzieści języków, umacniając tym samym jej pozycję nie tylko na polskim, ale i światowym rynku wydawniczym. Tokarczuk zresztą potrafi dość szybko zjednywać sympatię czytelników, bowiem pytania, jakie stawia, są uniwersalne; dotycząc kwestii fundamentalnych, odsłaniają kondycję człowieka XXI wieku. Pisarka, chętnie sięgając po motyw czasu, księgi czy podróżowania, pokazuje też, że literatura „jest bardzo wyrafinowanym językiem komunikacji, który odwołuje się do współodczuwania i empatycznego porozumienia z drugim człowiekiem. Literatura bierze udział w cudzie, pozwala nam przeżywać życie innych ludzi” (Tokarczuk 2019b). A dzięki obserwowaniu innych można dowiedzieć się całkiem dużo o samym sobie. Wędrowanie/przemieszczanie się (po geograficznej przestrzeni, kulturach, czasie, obyczajach, lękach) znamienne jest dla większości utworów Tokarczuk, ale choćby dwa z nich w tym kontekście należy przywołać: szeroko komentowanych *Biegunów* i długo wyczekiwane *Księgi Jakubowe*.

sów 2013) czy *Jak działać za pomocą słów? Proza Olgi Tokarczuk jako dyskurs krytyczny* Katarzyny Kantner (Kraków 2019). Bogatą bibliografię dotyczącą twórczości autorki E.E. skompletowała Bernadetta Darska (zob. Darska 2014, 515–523).

Podróżować, aby żyć

Określani na łamach „Tygodnika Powszechnego” przez Dariusza Nowackiego jako „dzieło totalne” (zob. Nowacki 2007), komplementowani w „Gazecie Wyborczej” przez Andrzeja Franaszka (zob. Franaszek 2007) *Bieguni* są szeroko zakrojoną opowieścią starającą się uchwycić różnorodne aspekty podróżowania. Będąc – jak zauważył Arkadiusz Bağlajewski – „literackim *patchworkiem*, sylwiczną przeplatanką wrażeń, refleksji zogniskowanych wokół doświadczania świata w podróży i narracyjnych, nieraz rozbudowanych, fikcji odnoszonych do głównego tematu tej prozy: podróży jako stanu egzystencjalnego i sytuacji poznawczej w różnych czasach i miejscach” (Bağlajewski 2008, 159), opowiadają się za fragmentaryzmem, szkatułkowością, nielinearnością i żerują nie tylko na doświadczeniach własnych, ale także na bogatych odsyłaczach intertekstualnych. Dzięki temu *Biegunów* można czytać na wiele (dopelniających się) sposobów: jako opowieść o „potrzebie uwalnienia się od świata. Nie po to, by uciec, lecz by uniknąć pozorancstwa w życiu” (Poprawa 2007, 124), jako „liryczny traktat o roli mediów w życiu człowieka, z tą jednak niebywale ważną adnotacją, że on sam, człowiek, jest mechanizmem, maszyną, konstrukcją składającą się z rozmaitych elementów, podzespołów, organów, urządzeń” (Larek 2008, 199), jako „powieść o utraconym dzieciństwie i poszukiwaniu dzieciństwa w sobie” (Darska 2007, 86) lub jako „współczesną przypowieść o człowieku” (Lenart 2010).

Wieloaspektowość tej prozy wynika między innymi z tego, że trudno byłoby streścić *Biegunów*. Mamy tu bowiem między innymi historie: Kunickiego, któremu na chorwackiej wyspie na trzy dni zginęła żona i dziecko, Anuszki, która uciekła z domu, porzucając męża i chorego syna, by stać się jedną ze współczesnych biegunek, szwedzkiego profesora i jego młodszej żony prowadzących prelekcje poświęcone kulturze antycznej na statku turystycznym pływającym po wyspach egejskich czy anatoma Filipa Verheyena, który pisał listy do swojej amputowanej nogi, a także fragmenty traktatu *Psychologia podróżna*, uwagi o miniaturyzacji kosmetyków podróżnych czy notatki aforystyczne. Owo „poszatkowanie” tkanki narracyjnej *Biegunów* autorka *Domu dziennego, domu nocnego* wyjaśnia w następujący sposób:

Stać z boku. Widzi się tylko świat we fragmentach, innego nie będzie. Są momenty, okruchy, chwilowe konfiguracje, które raz zaistniawszy, rozpadają się na części. Życie? Niczego takiego nie ma; widzę linie, płaszczy-

zny i bryły, i ich przemiany w czasie. Czas zaś wydaje się prostym narzędziem do mierzenia drobnych zmian, szkolną linijką z uproszczoną podziałką – to zaledwie trzy punkty: było, jest i będzie (Tokarczuk 2007, 204).

Opowiadanie przypomina zatem układanie puzzli, dzięki czemu

[p]rzerwane opowieści zostają jednak dokończone, wiadomości z wykładów znajdują praktyczne zastosowanie. Narracją w *Biegunach* rządzi strategia opóźniania/odwlekania. Fragmentaryzacja sprzyja retardacjom, o czym świadczą porozrywane opowiadania, dodatkowo, budzi ciekawość i nie pozwala się zatrzymać, zmusza do ruchu. Opowieść staje się dosłownym ruchem, jest nie tylko następstwem słów i zdarzeń (Pekaniec 2008, 63–64).

Podszyci swoiście pojowanym (zakamuflowanym pod postacią zmultiplikowanych masek) autobiografizmem *Bieguni* są jednakże ukierunkowani nie tyle na przemieszczanie się, ile na poznawanie Innych. Trudno się dziwić, skoro – co zostaje powiedziane w omawianej tu książce bodaj aż pięciokrotnie – „Celem mojej pielgrzymki jest zawsze inny pielgrzym”. Ale, jak na marginesie *Biegunów* konstatawał Nowacki,

szlachetna intencja nie jest wyrazem naiwności, ma nawet zabarwienie ironiczne. Po pierwsze (...) węzłowymi stacjami tego pielgrzymowania są rozrzucone po świecie gabinety osobliwości i muzea historii medycyny. Owszem – Tokarczuk wyrusza na spotkanie z Innym, tyle że ów jest martwy, zredukowany do cielesnej powłoki lub rozczłonkowany w sensie dosłownym. Po wtóre – spotkania podróżniczki z innymi – żywymi – pielgrzymami to w istocie spotkania z ekscentrykami. Tylko ci ostatni zaśługują na opowieść (Nowacki 2007).

Chodzi zatem o swoiste kolekcjonowanie opowieści o innych, dzięki którym stałoby się możliwe dotarcie do własnego wnętrza. „Poznanie siebie i poznanie świata to w ujęciu pisarki procesy paralelne (...). Poznanie siebie sprzęgnięte jest tu z poznawaniem Innego, a właściwie z kłeską poznawczą. Nie mogę poznać tajemnicy Innego, choć bliskiego” (Bałajewski 2008, 160). Działania deszyfracyjne skazane są na niepowodzenie już choćby dlatego, że rzeczywistość jest wielowarstwowa, nieprzenikniona, rozpostarta między tym, co realne i alternatywne lub prawdopodobne. Nie wszystko da się w prosty i jednoznaczny sposób wytłumaczyć. Dzieje się tak między innymi dlatego, że „[r]óżne momenty czasu wiszą w przestrzeni jak przeście-

radła, jak ekrany, na których wyświetla się jakiś moment; świat składa się z takich nieruchomych momentów, wielkich metazdjęć, a my przeskakujemy z jednego w drugi” (Tokarczuk 2007, 431). Chodzi zatem – najkrócej rzecz ujmując – o nieustanną konieczność bycia w ruchu. Wszystko, zostawszy podporządkowane zasadzie permanentnej płynności, składa się na wielopłaszczyznową rzeczywistość. Jak bowiem czytamy w *Biegunach*:

zdałam sobie sprawę, że – mimo wszelkich niebezpieczeństw – zawsze lepsze będzie to, co jest w ruchu, niż to, co w spoczynku; że szlachetniejsza będzie zmiana niż stałość; że znieruchomieć musi ulec rozpadowi, degeneracji i obrócić się w przynę, ruchome zaś – będzie trwało nawet wiecznie (Tokarczuk 2007, 8).

Ciągle przemieszczanie się (rozumiane także jako postęp cywilizacyjno-technologiczny) ma umożliwiać ochronę przed szeroko definiowanym złem. Świat jest więzieniem, ludzie zaś są „zbudowani z obron, z tarcz i zbroi, jesteśmy miastami, których architektura sprowadza się do murów, baszt i fortyfikacji; państwami bunkrów” (Tokarczuk 2007, 17). Ale, jak uważa Bağlajewski,

w finale utworu odsłania się wielki temat tej prozy – światy możliwe. Świat, światy ujęte są z perspektywy wyobraźni gnostyckiej i panteistycznej. Czy one się wzajemnie nie wykluczają? Otóż nie. Możemy nawet dostrzec, jak się supląją, jak wymiennie przenikają na powierzchni zdarzeń i refleksji o zdarzeniach. Bo i na zamknięcie w świecie-więzieniu i takż na panteistyczną płynność rzeczy spogląda się tu z góry – taką perspektywę przyjęła narratorka – a takie spojrzenie umożliwia subtelną ironię, dystans, ale też kiedy trzeba empatyczną bliskość z bytem (Bağlajewski 2008, 160).

W rezultacie przemieszczania się dystansu i empatii możliwy jest zachwyt nad tym, co brzydkie, wadliwe, nieprzewidywalne. Narratorka prozy Tokarczuk mówi o tym wprost:

pociąga mnie wszystko, co popsute, niedoskonałe, ułomne, pęknięte. Interesują mnie formy byle jakie, pomyłki w dziele stworzenia, ślepe zaułki. To, co miało się rozwinąć, ale z jakichś względów pozostało niedorozwinięte; albo wręcz przeciwnie – przerosło plan. Wszystko, co odstaje od normy, co jest za małe albo za duże, wybudajale lub niepełne, monstrialne i odrażające. Formy, które nie pilnują symetrii, które się multiplikują,

przyrastają po bokach, pączkują, lub przeciwnie, redukują wielość do jedności. Nie interesują mnie wydarzenia powtarzalne (...) Moja wrażliwość jest teratologiczna, monstrofilarna. Mam nieustanne i męczące przekonanie, że właśnie tutaj prawdziwy byt przebija się na powierzchnię i ujawnia swoją naturę. Nagle, przypadkowe odsłonięcie. Wstydlive „ups”, rąbek bielizny spod starannie uplisowanej spódnicy (Tokarczuk 2007, 22–23).

Pociąga zatem to, co wymyka się schematom, stereotypom, konwensom. Owo wstydlive „ups” pozwala zbliżyć się do tajemnicy istnienia, a ta – jak przekonuje Tokarczuk – ukryta jest na nietypowych szlakach podróży. Trzeba więc podróżować, aby żyć i by o tym życiu opowiadać.

Podróżować, aby odnaleźć wolność

W *Księgach Jakubowych*, które starannie łączą fakty z konfabulacjami², Tokarczuk umieszcza akcję opowieści na Podolu w drugiej połowie XVIII stulecia, koncentrując się przede wszystkim na zapomnianym już dziś ruchu religijno-społeczno-politycznym frankistów. Na głównego bohatera powieści wybiera postać niejednoznaczną i kontrowersyjną – Jakuba Franka, charyzmatycznego, pełnego ambiwalencji człowieka, który chciał być uznawany za Mesjasza. Zdaniem jednych był człowiekiem „niespokojnym i wewnętrznie wzburzonym, to nie jest mędrzec, ale rebeliant” (Tokarczuk 2014, 693), uwodzącym kobiety „krynąbnym rozrabiaką”, oszustem, przybłądą, którego należy traktować jak „konkurencję, jak kogoś, kto bezczelnie wystawił obok nich kram ze zbawieniem, taki sam jak ich, ale ceny dał lepsze” (Tokarczuk 2014, 682), wielbicielem kajmaku i tureckich słodczy z sezamu i miodu. Jego zwolennicy z kolei uważali go za przystojnego, uczonego świętego, który się nie wywyższa i żyje skromnie. Jakakolwiek by nie była prawda, urodzony w rodzinie żydowskiej Jakub Frank, wyprowadzając „swoich” z niewoli, starał się zapewnić im poczucie bezpieczeństwa i szacunek otoczenia. Dzięki

² *Księgi Jakubowe* są swoistym połączeniem zapisków z podróży, sztuki epistolarnej, dysput teologicznych i twórczości hagiograficznej. W konsekwencji snuta przez Tokarczuk dygresyjna opowieść rozpada się od wewnątrz. Różnorodność form jest – moim zdaniem – w tym wypadku wadą. Momentami odciąga uwagę od nadrzędnej problematyki. Trudna do zrekonstruowania wielowątkowość i mnogość bohaterów, którzy w trakcie opowieści zmieniają imiona i nazwiska, sprawia ponadto, że nad narracją Tokarczuk nie sposób zapanować.

niemu przestano ich pogardliwie nazywać „przechrztami” i pozwolono stworzyć swoiste państwo w państwie. Ale Tokarczuk powraca do historii, próbując odtworzyć losy frankistów głównie po to, by rozważyć jedną z podstawowych kwestii: dlaczego człowiek, który jest pełen sprzeczności, potrafi pociągnąć za sobą tłumy i przekonać je do walki w imię wyznawanych przez siebie wartości.

Tymi, którzy dali się uwieść Frankowi, kierowały różne powody. Byli to zatem ludzie, którzy poszukiwali tolerancji, bliskości drugiego człowieka i swojego miejsca w świecie, którzy pragnęli żyć godnie, którzy niewiele mieli do stracenia lub ci, którzy chcieli zerwać z monotonią życia lub wyzwolić się spod kontroli innych. Nic dziwnego, że bohaterem swojej opowieści Tokarczuk uczyniła właśnie Jakuba Franka. „Frank, frenk znaczy obcy. (...) to się podoba Jakubowi – być obcym to cecha tych, którzy często zmieniali miejsce zamieszkania” (Tokarczuk 2014, 732). Nowe miejsce wiązało się z budowaniem swego życia od nowa. Bycie obcym oferowało przeto swego rodzaju wolność.

O Franku mówią właściwie wszyscy, poza samym narratorem. Przemysław Czapliński zastosowanie takiej strategii przez Tokarczuk wyjaśnia następująco:

Lektura szybko uświadamia, dlaczego tak wieloznaczna postać doczekała się tak niewielu opracowań. Frank (...) należy do historii wszystkich państw Europy Środkowej XVIII w. – Polski, Rosji, Austrii, Niemiec – ale żadna z tych historii nie potrafi przetłumaczyć go na język wspólny. Należy do wszystkich po trochu i do nikogo w zupełności. Dlatego najważniejsza decyzja poznawcza przy pisaniu miała charakter kompozycyjny: Kto ma wyjaśnić tajemnicę Franka? Komu powierzyć słowa wiarygodne, a komu domysły? Powieściowa konstrukcja jest odpowiedzią najuczciwszą: o Franku mówią wszyscy z wyjątkiem narratora. Nikt też nie formuluje wyjaśnienia ostatecznego. Dzięki temu Frank pozostaje postacią historyczną i pełnowymiarową, a zarazem – do końca niejasną. Rodzi się z tego napięcie między wielością opinii i niejednoznacznością bohatera, naocznością wydarzeń i niejasnością znaczeń. Za sprawą metody narracyjnej poznajemy świat w szczegółach i zarazem nie możemy do środka tego świata się przedostać (Czapliński 2014).

Efektom tego zabiegu jest to, że Frank pozostaje postacią nieuchwytną. Czerpiąc z judaizmu, sabataizmu, islamu i katolicyzmu, wywołuje rozłam i przekonuje, że reguły religii należy nieustannie modyfikować. Traktuje bo-

wiem religię pragmatycznie, jako narzędzie służące osiągnięciu obranego celu. Jakub nade wszystko pragnął równości. To sprawiło, że idący jego śladem Żydzi poprzez przyjęcie chrztu chcieli odmienić swoją codzienność. Bo też i Rzeczypospolita Obojga Narodów³ jawi się jako kraj, w którym dominuje przemoc i nierówność społeczna. Podzieleni na warstwy arystokracji, szlachta, mieszczaństwo i chłopci wzajemnie się nienawidzili. Zwłaszcza najniższa warstwa odczuwała skutki niewolnictwa. Powszechnie znane było zjawisko „biegunów” – zbiegłych od pana chłopów. Powodem rozwarstwienia i stosunków feudalnych nie był tylko status majątkowy. Katolicy nie byli w stanie porozumieć się z wyznawcami innych religii, zaś mężczyźni traktowali kobiety przedmiotowo. W najgorszym położeniu znajdowali się jednak deprecjonowani przez wszystkich Żydzi. Pozbawieni przywilejów i ochrony prawnej, wyzyskiwani, prześladowani marzyli o tak zwanej normalności.

Polska to kraj, gdzie wolność religijna i nienawiść religijna w równym się stopniu spotykają. Z jednej strony Żydzi mogą tu praktykować swoją religię, jak chcą, mają swoje swobody i sądownictwo własne. Z drugiej zaś nienawiść do nich jest tak wielka, że samo słowo »Żyd« jest w poniewierce i dobrzy chrześcijanie używają go jako przekleństwa (Tokarczuk 2014, 527).

Trudno się przeto dziwić, że o swoje prawa walczyli za pomocą wchodzenia w różnorakie układy i niejednokrotnego zaprzędawania samych siebie. Herezja jawi się tu zatem nie tylko jako droga do poznania własnej wiary, ale także swojego „ja”.

³ Jak zauważa Przemysław Czapliński: „Powieść Tokarczuk rewoltuje obraz życia religijnego w XVIII w., ale też odmienia postrzeganie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Rewizję swoją pisarka rozgrywa na rewersie *Trylogii*. Sienkiewicz, chcąc uzyskać obraz wyidealizowany, musiał przedstawić Polskę szlachecką z perspektywy szlacheckiej – podrzędna pozycja kobiet, dominacja jednego wyznania, okrutna hierarchia społeczna, dystrybucja bogactwa i bieda nabrały charakteru koniecznego. W *Księgach Jakubowych* konieczność znika, więc hierarchia odslania się jako przemoc. U Sienkiewicza wojna wkraczająca do Polski jest zakłóceniem dobrego ładu. W powieści Tokarczuk, dziejącej się sto lat później, porządek społeczny pozostał bez zmian, ale jawi się on jako mieszanina bałaganu i przemocy w majestacie prawa” (Czapliński 2014). Na tę kwestię uwagę zwracała większość recenzentów. Dość przywołać Krystynę Pietrych, która zanotowała: „Tokarczuk – w tym widzę wielką wagę jej Księgi – demistyfikuje polskie zbiorowe fantazmaty szlacheckiej tolerancji i złotej wolności, każąc się nam zmierzyć z tym, co ze społecznej świadomości przez stulecia zostało wyparte, i w efekcie niemal całkowicie wyrugowane ze sfery wspólnotowych praktyk symbolicznych” (Pietrych 2015, 71).

Dzieje frankistów do latwych nie należały. Przywódca sekty początkowo (dzięki tureckiemu ubiorowi) budził ciekawość, która z czasem zamieniała się w obojętność, a potem we wrogość. Stąd z bywalca w kręgach bliskich warszawskiemu dworowi królewskiemu został przez władze kościelne oskarżony o herezję i skazany na dożywotni areszt w klasztorze na Jasnej Górze. Więzienie nie zmusiło go jednak do zaprzestania propagowania swoich nauk. Wieloletnia działalność Franka, rozpościerająca się między terenami południowej Polski, Czech, Austrii, Turcji, Rumunii i południowych Niemiec, przyniosła częściową asymilację i emancypację Żydów. Trudniący się głównie drobnym handlem kupcy i rzemieślnicy po przyjęciu chrztu, pnąc się po drabinie społecznej, wtapiali się w polskie społeczeństwo. Na dzieje tego ruchu wpływ miały zatem nie tylko osobiste przekonania Jakuba Franka, ale również szlaki handlowe, mesjanizm, kabała, polityczne ambicje polskiego duchowieństwa czy dyktowane własnymi interesami decyzje europejskich władców. W efekcie autorka *Ostatnich historii* nie wybiela przeszłości. Opisuje zarówno cierpienia zadawane wyznawcom Franka, jak i okrucieństwa, których dopuszczali się frankiści względem innych.

Przypominając jedną z kart z zamierzonych czasów, Tokarczuk oddaje zatem głos tym, których historia zmarginalizowała, ponownie udowadniając, że ulegamy potrzebie idealizowania naszej przeszłości. Przekonuje ponadto, że wszystko zależy od punktu widzenia. Stąd wyraziście odmalowane zostały zwłaszcza portrety kobiece, wśród których na plan pierwszy wysunęły się między innymi: żydowska prorokini i gospodyni Chaia, kasztelanowa kamieniecka Katarzyna Kossakowska czy przelotna kochanka Jakuba – Gitla. Mimo trudnych okoliczności, będąc silnymi jednostkami, potrafiły one wziąć odpowiedzialność za swoje życie i uciec od wypełniania roli ofiar.

Snuta przez Tokarczuk narracja ma ambicje bycia opowieścią uniwersalną. W XVIII-wiecznej historii bez problemu da się dostrzec między innymi obnażanie znanego w każdej epoce mechanizmu sugestywności idei. Autorka *Prawieku i innych czasów* problematyzuje współczesne uleganie złudzeniom i fascynacjom. Przypomina również, że mechanizmy ludzkiego postępowania bez względu na czas historyczny i przestrzeń geograficzną nie ulegają zmianie. Pisarka pyta na przykład:

Czy to nie jest spoiwem ludzkiego świata? Czy po to są nam potrzebni inni ludzie, żeby nam dostarczyć radości, żeśmy od nich lepsi? O dziwo, nawet ci – wydawaloby się – najgorsi w swoim ponizeniu znajdują przewrotną satysfakcję, że nie ma już gorszych od nich, a więc właśnie w tym są górą (Tokarczuk 2014, 573).

Trywializmem jest dziś stwierdzenie, że światem rządzą silniejsi, zaś stosunki feudalne stale naznaczają ludzkie relacje. Żadnym *novum* nie jest także konstatacja, zgodnie z którą ludzie są egoistami lubiącymi wiedzieć, że innym jest gorzej. A jednak mimo to niewiele się zmienia, nie wyciągamy wniosków z przeszłości, nieustannie popełniając te same błędy. Autorka *Biegunów* i tym razem przekonuje, że nierówność, niesprawiedliwość, poniżenie, przemoc należą do naturalnego biegu historii – tej od wieków spiswanej i tej z różnych powodów przemilczanej. Ważne jest, by dzięki pisaniu nadać porządek dziejącym się wydarzeniom. Wszak „[j]edni leczą ludzi, inni budują domy, jeszcze inni studiują księgi i przestawiają słowa, żeby znaleźć w nich właściwy sens” (Tokarczuk 2014, 822). *Księgi Jakubowe* tym samym dają się również czytać jako afirmacja literatury będącej skarbnicą wiedzy o przeszłości i o nas samych. W efekcie literatura – przypominająca mozaikę cudzej mowy (także tej opartej na źródłach historycznych) – staje się sposobem (auto)poznania. Pisarze nieustannie czerpią z tradycji, korzystają z tekstów innych autorów. Nie inaczej postępuje Olga Tokarczuk. Sięgając do źródeł, (re)konstruuje niejako rzeczywistość Polski z XVIII stulecia, ze szczególnym uwzględnieniem biografii Jakuba Franka, ale uzupełnia ją własnymi spostrzeżeniami i zniekształceniami. W rezultacie *Księgi Jakubowe* nie przynoszą ostatecznych rozstrzygnięć. Tokarczuk nie rozlicza, nie ocenia, nie opowiada się za żadną z tez. Nie odsłania tajemnicy dotyczącej tego, kim był Frank, choćby dlatego, że odkryć jej nie można. Pokazując Jakuba Franka jako człowieka charyzmatycznego, choć niedoskonałego, obnaża kondycję (nie tylko) XVIII-wiecznego społeczeństwa. Wszak potrzeba ulegania rozmaitym iluzjom znamienna jest również dla naszego „tu i teraz”. Dzieje się tak też dlatego, że historia lubi zataczać kręgi. Rolą literatury (jedną z wielu, rzecz jasna) jest przechowywanie w pamięci zdarzeń i wskazówek dla potomnych. Pisarz natomiast inspiracje czerpać powinien zewsząd. Olga Tokarczuk przyznała w rozmowie z Nogasiem:

U Phipipa K. Dicka znalazłam kiedyś piękną metaforę. Twierdził, że pisarze są jak sroki. Grzebią po śmietnikach i wyciągają z nich złotka oraz różne świecące przedmioty, by znosić je do swoich gniazd. Podoba mi się to porównanie. Czasem wydaje mi się, że jestem właśnie taką sroką. Latami zbieram rzeczy porzucone, choć nadal blyszczące, ale przez innych niezauważone i gdy przyjdzie odpowiedni czas, składam z nich powieści (Tokarczuk 2019a, 53).

Noblistka daje innym szansę podróżowania nie tylko w głąb własnego „ja”, ale również po życiu innych.

Literatura

- Baglajewski A., 2008, *Bieguni*, „Kresy”, nr 3.
- Czapliński P., 2014, „*Księgi Jakubowe*”, *czyli dwieście lat samotności*, http://wyborcza.pl/1,75410,16835955_Ksiegi_Jakubowe_czyli_dwieście_lat_samotności.html [dostęp: 07.09.2016].
- Darska B., 2007, *To, co umożliwia przetrwanie*, „Opcje”, nr 4.
- Franaszek A., 2007, *Wzrywanie niepokoju*, „Gazeta Wyborcza”, nr 242.
- Kantner K., 2019, *Jak działać za pomocą słów? Proza Olgi Tokarczuk jako dyskurs krytyczny*, Kraków.
- Larek M., 2008, *Literatura i nowe media*, „Czas Kultury”, nr 6.
- Lenart I., 2010, „*Bieguni*” *Olgi Tokarczuk jako współczesna przypowieść o człowieku*, w: Andres Z., Pasterski J., red., *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. 1, Rzeszów.
- Nowacki D., 2007, *Podróżowanie jest koniecznością. Olga Tokarczuk – powrót do formy*, „Tygodnik Powszechny”, nr 41.
- Pekaniec A., 2008, *Opowiadać – podróżować – żyć*, „Dekada Literacka”, nr 1.
- Pietrych K., 2015, „*Księgi Jakubowe*” – *powieść współczesna*, „Nowe Książki”, nr 2.
- Poprawa I., 2007, *Olga travel*, „Odra”, nr 12.
- Rabizo-Birek M., Pocałun-Dydyca M., Bienias A., red., 2013, *Światy Olgi Tokarczuk*, Rzeszów.
- Tokarczuk O., 2007, *Bieguni*, Kraków.
- Tokarczuk O., 2014, *Księgi Jakubowe*, Kraków.
- Tokarczuk O., 2019a, *Jestem sroka Olga*, rozm. przepr. Nogaś M., „Książki. Magazyn o Czytaniu”, nr 6.
- Tokarczuk O., 2019b, *Wszystko przemawia za tym, że literatura stanie się jeszcze bardziej niszowa*, rozm. przepr. Gruszczyński A., <https://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,24573774,olga-tokarczuk-wszystko-przemawia-za-tym-ze-literatura-stanie.html> [dostęp: 28.01.2020].

Agnieszka Nęcka – dr hab., Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Krytyk literacki, literaturoznawca, autorka książek: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w prozie najnowszej* (2006); *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (2010); *Cieleśne o(d)ślony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (2011); *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (2012); *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* (2013); *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku* (2015). Redaktor działu krytyki literackiej w „Postscriptum Polonistycznym”. Stypendystka Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury (2009).

Kontakt: agnieszka.necka@us.edu.pl



OSTAP SŁYWYNSKI

<https://orcid.org/0000-0002-2963-6593>Narodowy Uniwersytet Lwowski im. Iwana Franki
Lwów

Obcy w poszukiwaniu domu: *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk dla współczesnej Ukrainy, Polski, Europy

The Other in search of a home:
Olga Tokarczuk's *Books of Jacob*
for contemporary Ukraine, Poland and Europe

Abstract: The essay discusses Olga Tokarczuk's novel *Books of Jacob* in the context of the topos of journey, featuring in the author's earlier texts in various ways. Journey becoming an escape represents earlier approaches to this topos, which already focused on the figure of the Other. This becomes accentuated in the *Books of Jacob* which conveys a vital thought for the contemporary world by constructing an all inclusive narrative, encompassing different religions, nationalities and ethnic groupings. This is an important message, especially for the societies of Poland and Ukraine, nations who are in search for a new identity, which could secure a safe ideological and geopolitical "home".

Key words: Journey, Other, home, escape

W powieści *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk jest pewna scena, która na pierwszy rzut oka może wydać się dziwna: na samotnym wzgórzu nieopodal Lwowa w kręgu stoją ludzie – kobiety i mężczyźni – którzy, czasami myśląc się, wymieniają swoje imiona. „Gdyby ktoś im się przyglądał z boku, jak to zwykle robią wszelkiej maści szpiedzy – komentuje narratorka – nie wiedziałby, po co zebrała się ta grupa na szczycie wzgórza, nad miastem Lworem. I dlaczego powtarzają swoje imiona” (Tokarczuk 2014b, 385). Kim są ci ludzie? – Trochę przypominają uciekinierów, trochę spiskowców, trochę aktorów robiących próbę nowego przedstawienia. Po części są każdym z nich, ale jednocześnie – nikim.

Ludzie zebrani na wzgórzu wykonują pradawny gest opisany jeszcze w Starym Testamencie: w ślad za swoim przywódcą uciekają z niewoli. Ich Mesjasz, Jakub Lejbowicz, zwany Frankiem (czyli „obcym”, „przybyszem”), to Żyd z Podola, który w ciągu swojego życia był poddany tureckim, przyjaciele cesarskiej Austrii, władcą dwóch prawie niepodległych minipaństw na Morawach i w Niemczech, otrzymał tytuł barona, był wyznawcą judaizmu, islamu i katolicyzmu, ale dochował wierności stworzonej przez siebie idei, która nie mieściła się w ramach żadnej religii i przekraczała nawet najśmielszą wyobraźnię. W praktyce zaś doprowadził do jednego z najbardziej niebezpiecznych rozłamów we wschodnioeuropejskim judaizmie i przyczynił się do najliczniejszego w historii Polski przejścia Żydów na katolicyzm, dając im to, co dla Żydów zawsze było największym marzeniem: równouprawienie, partnerstwo, bezpieczny dom, a ponadto własne wojsko i nawet pocztę.

Olga Tokarczuk niewątpliwie ma rację, twierdząc, że historia opowiedziana w tej powieści jest „tak zdumiewająca, że trudno uwierzyć, iż naprawdę się zdarzyła” (Tokarczuk 2014a). Lecz przyczyn tej niewiarygodności należy upatrywać nie w samej materii wydarzeń, a w stopniu ich zagęszczenia. Wątek historyczny, który legł u podstaw *Ksiąg Jakubowych*, jest niczym esencja lub ekstrakt tysiąca żyć; jego stężenie (nie wymyślone, a prawdziwe) jest tak wysokie, że utwór nabiera cech paraboli, o której pisarka mówiła w swojej przemowie noblowskiej. Tłumaczyła, iż jej bohater jest „zarazem sobą, człowiekiem żyjącym w określonych warunkach historycznych czy geograficznych, a jednocześnie wykracza daleko poza ten konkretny, stając się każdym i Wszędzie” (Tokarczuk 2019).

Istotnie, *Księgi Jakubowe* to parabola rozpisana na ponad 900 stron, z kilkudziesięcioma bohaterami i całym zastępem postaci epizodycznych, z tysiącami historycznych szczegółów i elementów codzienności. Jest to parabola, której akcja rozgrywa się w ciągu około pięćdziesięciu lat, co już samo w sobie wydaje się niemożliwe. Jak w takim okresie zachować głębię i gęstość opowieści uniwersalnej, które leżą u podstaw każdej paraboli? Inaczej mówiąc, jak sprawić, by podczas lektury stale działał mechanizm identyfikacji, pozwalający czytelnikowi – mimo pozornej „egzotyczności” przedstawionych postaci i zdarzeń – zauważać zbieżność pewnych sytuacji powieściowych z tymi znanymi z własnego doświadczenia? Wydaje się, że odpowiedzi na to pytanie udziela sama autorka w innym miejscu przemowy noblowskiej: „Kiedy piszę, muszę wszystko czuć wewnątrz mnie samej. Muszę przepuścić przez siebie wszystkie istoty i przedmioty obecne w książce, wszystko, co

ludzkie i pozaludzkie, żyjące i nieobdarzone życiem” (Tokarczuk 2019). To bowiem, co ożywione, współbrzmi z tym, co żywe. Ta fundamentalna empatia, podniesiona do rangi metody, wydaje się kluczem do zrozumienia prozy Olgi Tokarczuk. Pomaga zrozumieć, jak została „zrobiona” ta literatura, jak ona „działa”. Jednak w praktyce wiedza ta niczego nie ułatwia, gdyż stosowanie tej techniki (gdymy ktoś próbował) jest niezwykle trudne: wiąże się bowiem z ogromnym wysiłkiem emocjonalnym, który jest niewspółmierny z godzinami spędzonymi na pisaniu i nie sposób zrekomensować go dużym nakładem czy jakimikolwiek nagrodami.

W tym miejscu przychodzi na myśl wspomniana przez pisarkę figura „szpiega”, przyglądającego się grupie ludzi zebranych na wzgórzu niedaleko Lwowa. Właśnie tak: podglądanie, patrzenie z ukrycia – literaci to nieliczne osoby, które mają do tego prawo (a skoro pozwala się na to im, to także nam – ich czytelnikom). U Tokarczuk perspektywa podglądacza jest niezwykle subtelna, a jednocześnie – precyzyjna. Patrząc z ukrycia, można zobaczyć człowieka w chwilach jego słabości, w osamotnieniu bądź przynajmniej rozprężeniu, w momencie zmiany masek, gdy wyszedł już z poprzedniej roli, ale jeszcze nie wcielił się w następną. We wszystkich tych przejściowych chwilach człowiek staje się czystym ruchem, utożsamia się z samym sobą, jakby wkraczał w martwe pole pomiędzy różnymi społecznymi kamerami monitoringu. Ów „człowiek w ruchu” (*homo movens*), człowiek przekraczający próg, człowiek, który chwilowo lub na stałe, dobrowolnie lub mimo woli zostaje pozbawiony cech charakterystycznych, adresu i funkcji (czyli tego wszystkiego, co nazywamy „naddatkiem społecznym”), jest tym, kto najbardziej interesuje Olę Tokarczuk już od czasu jej debiutanckiej powieści *Podróż ludzi Księgi* (1993). Ten sam „człowiek w ruchu” jest także głównym bohaterem dwu jej najbardziej cenionych, wręcz programowych dzieł, tj.: *Bieguni* (2007) oraz *Księgi Jakubowe* (2014).

W *Podróży ludzi Księgi*, będącej w zasadzie typową powieścią paraboliczną, Olga Tokarczuk stworzyła coś w rodzaju wzorca, przy pomocy którego będzie przeprowadzała swe badania nad „człowiekiem w ruchu” w kolejnych utworach. Opisana w tym dziele wędrówka jest klarowna (podobnie jak model badawczy), linearna, pozbawiona niepotrzebnych odgałęzień, ma wyraźny początek i koniec. Jednocześnie odbywa się na trzech poziomach, przy czym na każdym z nich zyskuje nieco inne znaczenie. Wyznawcą ideologii podróżowania jest Markiz – członek tajnego stowarzyszenia o charakterze gnostyckim, który jako jedyny widzi i ceni podróż w jej „kompozycyjnej” całości, postrzega ją jako formę przygody duchowej. Tymczasem dla jego

towarzyszki, kurtyzany Weroniki, ważny jest tylko moment wyruszenia w podróż, przekraczania progu, transgresji: przygnębiona wewnętrzną pustką, traktuje podróż jako przygodę życiową o nieznanym zakończeniu. Mimo że podobnie jak Markiz zachorowała i zmarła w drodze, to jednak należy zauważyć, iż to nie ona, a Markiz znajduje się na przegranej pozycji: to dla niego ważne było mistyczne zakończenie pielgrzymki. Do celu dociera jedynie niemy woźnica Gauche, dla którego podróż jest procesem bez początku i końca. Gauche jest idealnym „człowiekiem w ruchu” nie tylko ze względu na swój fach, ale też za sprawą szczególnego stanu ducha. Jest otwarty, zmienny, nieprzywiązany do miejsc, lekki, mobilny. Co prawda, to analfabeta, więc Księga i tak jest dla niego nieczytelna, ale on wcale nie potrzebuje zawartej w niej wiedzy: Gauche już ją posiadał poza wszelkimi słowami, nieustannie przesuwał się niczym tkackie czółenka wzdłuż osnowy tego świata.

Te trzy typy wędrowców są swoistymi miarkami, które Olga Tokarczuk przykłada później do współczesnej rzeczywistości w powieści *Bieguni*. Wyniki tego pomiaru są niezbyt optymistyczne: pielgrzymki (nawet „udane”) rozczarowują, podróże coraz rzadziej wzbogacają naszą wiedzę, częściej zaś męczą i nie spełniają oczekiwań. Markizów, a tym bardziej Gauche’ów, jest wśród nas niewielu, sporo jest natomiast Weronik: znudzeni i wyczerpani życiem, rzucamy wszystko i ruszamy w podróż jak w zbawcze wody, bez wyznaczonej trasy i wyraźnego celu, byleby dalej od tego, co przywykliśmy nazywać „domem”. Tak, *Bieguni* to powieść raczej o ucieczce niż o podróży.

Nigdy nie wiemy, kiedy obudzi się w nas uciekinier – oto, jak się zdaje, jedno z najważniejszych i najbardziej niepokojących przesłań tego utworu, w którym autorka stawia diagnozę naszemu nieprzytulnemu światu. Rodzina wyjeżdża na urlop do Chorwacji i kobieta z dzieckiem nagle znika; woli zgubić się w obcym kraju, byleby tylko nie wracać do „domu”. Kapitan promu, zmęczony ciągłym miotaniem się między dwoma brzegami, kieruje statek z pasażerami wprost na otwarte morze. Młoda Rosjanka, wyczerpana domową rutyną, ucieka pod ziemię, do moskiewskiego metra i bez ustanku jeździ jego liniami. Nigdy wcześniej w swojej twórczości Tokarczuk nie ukazała tak dobitnie kryzysu domu, z którego nieubłaganie znikają miłość i nadzieja, czyniąc go miejscem pełnym dojmującej monotonii i martwoty. Nigdy też z taką wyrazistością nie pojawiali się w jej powieściach Obcy, którymi – jak słusznie pisała Julia Kristeva – „jesteśmy my wszyscy” (Kristeva 2004, 9). W kontekście *Biegunów* można by powiedzieć to nieco inaczej: Obcyimi stajemy się wszyscy, gdy zachodzi konieczność ucieczki. Nawet we własnym kraju.

Obcym można się stać, ale nie można przestać nim być. Dla Obcego nie ma drogi powrotnej. Wspomniana kobieta z *Biegunów*, która zdecydowała się na pozostanie w nie swoim kraju (wybrała drogę Obcego), wreszcie wraca do domu, ale nie może znaleźć już wspólnego języka z mężem, jej rodzina się rozpada. Bohaterka, by posłużyć się celnym sformułowaniem Kristevej, „nie należy do żadnego miejsca, żadnego czasu, żadnej miłości” (Kristeva 2004, 15). Od dzisiaj jej żywiołem jest ruch. W jakim kierunku? Na to pytanie powieść odpowiedzi nie daje, pozostawiając nas w niepokojącej niepewności.

Księgi Jakubowe Olga Tokarczuk zaczęła pisać w 2008 roku. Mimo że pomysł opracowania historii sekty Jakuba Franka – jak wyznaje autorka – przyszedł jej do głowy już wcześniej, to dopiero po napisaniu *Biegunów*, jak się wydaje, nastąpił odpowiedni moment, by przystąpić do stworzenia kolejnej powieści, która kontynuuje i kończy zarazem podjętą w *Biegunach* linię poszukiwań. *Księgi* dodają *Biegunom* nadziei i ludzkiego sensu.

Chodzi przede wszystkim o ważne uściślenie: sytuacja Obcego, nawet jeśli jest wymuszona, bywa nie tylko przekleństwem, ale i szczęściem. Jak bowiem stwierdza autorka:

Dobrze jest nie rozumieć języka, nie rozumieć zwyczajów, sunąć jak duch pomiędzy innymi, którzy są dalecy i niepoznawalni. – Wtedy budzi się szczególna mądrość – umiejętność domysłu, chwywania spraw nieoczywistych (...). Człowiek, który jest obcy, zyskuje nowy punkt widzenia, staje się, chcąc nie chcąc, swoistym mędrce. Kto nam wszystkim wmówił, że być swoim jest tak dobrze i tak wspaniale? Tylko obcy naprawdę rozumie, czym jest świat (Tokarczuk 2014b, 375).

Jest to fragment z notatek Nachmana, jednego z najwierniejszych towarzyszy Jakuba w jego wędrówkach. Zauważmy, że początki ich obu nie były bajkowe: Jakuba bił ojciec, Nachmana na siłę ożeniono z kobietą, która była mu całkowicie obojętna. Dom był w ich przypadku czymś metaforycznym, umownym i początkowo nie-swoim. A jednak ucieczka oznaczała dla nich coś więcej niż ruch jak najdalej od codzienności lub naiwne poszukiwanie namiastki domu (owszem, frankiści nieustannie szukają terytorium dla siebie, ale jest to konsekwencją prostej konieczności fizycznego osiedlenia się gdziekolwiek oraz zapewnienia sobie bezpieczeństwa, przy czym Frankowi i jego wyznawcom chodzi o zbudowanie na tym terytorium czegoś zupełnie odmiennego od tego, co zapamiętali z rodzinnego domu). Dom, którego oni

naprawdę szukają, to dom ducha: miejsce, w którym czekają na nich ich niebiańskie sobowtóry mające takie same imiona jak oni; miejsce spokoju i miłości, nienależące do porządku rzeczy ziemskich. Tak, frankistów również dotyczy wspomniana wcześniej „reguła Obcego”, zgodnie z którą ten, kto raz opuścił dom, skazuje siebie na wieczną tułaczkę. Ale Franka i jego wyznawców wcale nie interesuje ziemski przystanek: wiedzą, że ich postój jest w innym życiu.

To paradoksalne, że charyzmatyczna sekta religijna daje bardziej przekonujący przykład wolności niż dziewczyna decydująca się na wojaże metrem czy kapitan kierujący swój statek na otwarte morze, szukając ratunku przed szarą codziennością. Wszak wolności nie może nauczyć ten, kto nie uwolnił się od strachu.

Przypominam sobie, jak w pewnej księgarni znalazłem *Podróż ludzi Księgi* na półce z literaturą religijną. Oczywiście, to nieporozumienie. Wydaje się, że mniej dziwne byłoby odnalezienie tam *Ksiąg Jakubowych*, choć jest to raczej opowieść o wierze, a nie o religii – mimo jasno sformułowanego podtytułu na okładce: „Wielka podróż przez (...) trzy duże religie, nie licząc tych małych”. Prawdziwa wiara bowiem pragnie nieustannie poddawać próbom religijność, poszerzać jej granice, zadawać jej trudne pytania. Głęboka wiara (postrzegana jako szczególna droga poznania) jest głównym źródłem buntu przeciw tradycyjnej religijności. Tylko w takich okolicznościach, jak stwierdza Olga Tokarczuk w jednym z wywiadów, może pojawić się herezja (zob. Tokarczuk 2015). I właśnie z powodu „ludowego, często powierzchownego i naiwnego” charakteru polskiej religijności – zdaniem autorki *Ksiąg Jakubowych* – herezje w Rzeczypospolitej zawsze były na straconej pozycji.

„Narodowa i etniczna jedność – jak zauważył austriacki pisarz Joseph Roth – może być siłą, ale narodowa i etniczna różnorodność jest nią zawsze” (Roth 1998, 158). Tak, *Księgi Jakubowe* to powieść o skomplikowanych relacjach między wiarą a religią w kontekście pytań o duchową i fizyczną wolność jednostki i zbiorowości. Ale jednocześnie jest to powieść pokazująca, iż wszystko, co najciekawsze, rodzi się na styku (pograniczu) języków, religii i kultur. Co więcej (dla wielu taka konstatacja może być nie do zaakceptowania, ale *Księgi Jakubowe* zdają się przekonująco ją argumentować): wszystko, co jest najplodniejsze w sensie poznawczym i stwarza najwięcej przestrzeni dla rozwoju i zmiany, jest wynikiem swobodnego wyboru tożsamości lub przynajmniej świadomości, że taki wybór jest możliwy.

Chyba nie będzie przesadą stwierdzenie, że *Księgi Jakubowe* to nie tylko opowieść o poszukiwaniu przez pewną dyskryminowaną grupę przestrzeni

do równouprawnienia i wolności oraz utwór o religijnej i kulturowej syntezie jako przepisie na emancypację przy jednoczesnym zachowaniu własnej odrębności. To nade wszystko opowieść o budowie nacji politycznej, czyli społeczności połączonej wspólnymi celami rozwojowymi oraz ufającej wspólnej dla wszystkich instytucji państwa pojmowanej jako system, który zapewnia równość i poszanowanie dla każdej z grup. Nacja polityczna, by posłużyć się sformulowaniem zaproponowanym przez samą Olgę Tokarczuk, to raczej „wspólnota opowieści” (czyli wielowarstwowej i uwzględniającej różnice, ale jednocześnie spójnej narracji o sobie jako narodzie) niż wspólnota zasadzająca się na „genach” i „krwi” (za: Tokarczuk 2015).

Na Ukrainie o idei budowy nacji politycznej ponad podziałami etnicznymi, językowymi oraz religijnymi aktywnie dyskutuje się od czasu pomarańczowej rewolucji (2004) – pierwszej w historii niepodległej Ukrainy znaczącej manifestacji obywatelskiej, która połączyła dotąd poróżnione grupy społeczne w imię wspólnych celów: demokratyzacji, reform, integracji europejskiej. Wydarzenia ostatnich lat – aneksja Krymu oraz wojna rosyjsko-ukraińska – w znacznym stopniu zahamowały ten proces, gdyż konflikt zbrojny oraz obecność wroga zewnętrznego to czynniki w dużej mierze „zamykające” społeczeństwo, izolujące je od procesów globalnych oraz sprzyjające radykalizacji poglądów i postaw. Społeczeństwo przypomina wówczas raczej obłąkaną twierdzę aniżeli forum, na którym mogą być dyskutowane i uzgadniane różne wersje tożsamości, z kolei świadomość obecności wroga w pobliżu murów skłania do poszukiwania „wroga wewnętrznego”, agenta. Po wyborach prezydenckich w 2019 roku jako antidotum na tę wewnętrzną konfrontację próbuje się odgórnie narzucić doktrynę maksymalnie utylitarną, sprowadzoną wyłącznie do hasel ekonomicznych. Budowa jednak „pokojoywej” wspólnoty bez wartości wydaje się rozwiązaniem równie iluzorycznym, co konstruowanie wspólnoty „genów i krwi”.

Właśnie dlatego *Księgi Jakubowe* – podkreślające wagę syntezy wartości (a nie rezygnacji z nich) w celu budowy wspólnej platformy społecznej oraz emancypacji grup, które dotąd czuły się wykluczone – mogą stać się dziś niezwykle ważną lekturą dla Ukraińców. Opowieść o Jakubie Franku to historia, która – zarówno dla Polaków, jak i Ukraińców – przestaje być tylko odległą przeszłością, podsuwa bowiem różne sposoby radzenia sobie z trudną terażniejszością. Jednym z nich jest rezygnacja z ekskluzywizmu, który toleruje wyłącznie wybory jednoznaczne i ostateczne, nie dopuszczając bycia „pomiędzy” lub syntezy elementów różnych opcji tożsamościowych – narodowych, językowych, wyznaniowych itd.

Dla Ukraińców trudna teraźniejszość to także teraźniejszość przestrzeni, która po uzyskaniu niepodległości przez Ukrainę w 1991 roku w pełni weszła do strefy „odpowiedzialności kulturowej” jej współczesnych mieszkańców i którą należy jeszcze intelektualnie zagospodarować. Znaczna część akcji *Ksiąg Jakubowych* dzieje się właśnie na Podolu i w Galicji, na terenach dzisiejszych obwodów tarnopolskiego i lwowskiego. Jednak to, jaki odsetek współczesnych Ukraińców wie cokolwiek na temat sabatianizmu i frankizmu, mimo iż sekta Jakuba Franka przez pewien czas miała swój główny ośrodek we wsi Iwanie (dzisiejsze Iwane-Puste) koło Kamieńca Podolskiego, pozostaje pytaniem retorycznym. Nieobecność tematu frankizmu i szerzej mesjanizmu żydowskiego to tylko jeden z wielu braków, cechujących zasadniczo niepełną, fragmentaryczną, „dziurawą” narrację żydowską w kulturze ukraińskiej. Tak więc powieść Olgi Tokarczuk może stać się dla Ukraińców – kto wie, czy nawet nie w większej mierze niż dla Polaków – lekturą uzupełniającą drastyczne luki w narracji o sobie.

Jakub Frank, jak stwierdza autorka, „miał umysł człowieka z pogranicza kultur – synkretyczny, syntetyczny, a nie dogmatyczny i analityczny” (Tokarczuk 2015). Jest on „człowiekiem w ruchu”, ale w znacznie głębszym, niż bohaterowie *Biegunów*, sensie: strachowi wywołanemu przez świadomość nieuchronnego końca i bezsensu codziennej rutyny zdołał on przeciwstawić nie spontaniczną ucieczkę, lecz perspektywną ideę, z której wyprowadził mądrą taktykę działania (emancypację i syntezę). Łączy on w sobie wszystkie trzy typy wędrowców opisanych w *Podróży ludzi Księgi* – poszukującego mądrości i świadomego celu, lecz nieco dogmatycznego Markiza równoważy w nim spontaniczny, intuicyjny Gauche, a od Weroniki bierze on awanturniczość i uczuciowość. Wcale nieidealny, Frank ostatecznie staje się jednak tym, komu udaje się „przeczytać Księgę” i zachować trzeźwy umysł w obliczu objawienia oraz poprowadzić za sobą innych w ryzykownej, nakierowanej na przyszłość podróży.

Calkiem możliwe, że dla nas – Ukraińców, Polaków, Europejczyków – miotających się ostatnimi czasy między skrajnym nihilizmem a dogmatyzmem, zastępujących globalizm zacieranem różnic, a lokalizm izolacjonizmem, właśnie Jakub Frank – taki, jaki jawi się w powieści Tokarczuk – ma szansę stać się symbolicznym przewodnikiem. Przewodnikiem w drodze do *domu*.

Literatura

Kristeva J., 2004, *Sami sobi čużi*, Kyjiv.

Roth J., 1998, *Lemberg, misto*, w: tegoż, *Bili mista*, Kyjiv.

- Tokarczuk O., 2014a, *Jak powstały „Księgi Jakubowe”*, „Gazeta Wyborcza”, https://wyborcza.pl/1,75410,17154801,2014_rok_wedlug_Ksiazek__Tokarczuk__Jak_powstaly.html [dostęp: 22.01.2020].
- Tokarczuk O., 2014b, *Księgi Jakubowe*, Kraków.
- Tokarczuk O., 2015, *To nie jest kraj dla heretyków*, rozm. przepr. Wodecka D., „Gazeta Wyborcza”, https://wyborcza.pl/1,75410,17302330,Olga_Tokarczuk__To_nie_jest_kraj_dla_heretykow__ROZMOWA_.html [dostęp: 22.01.2020].
- Tokarczuk O., 2019, *Czuły narrator*, https://www.wprost.pl/_f//elements/2019-12/tokarczuk-lecture-polish.pdf [dostęp: 22.01.2020].

Ostap Sływyski – dr, Katedra Filologii Polskiej, Narodowy Uniwersytet Lwowski im. Iwana Franki, Lwów, Ukraina.

Jego zainteresowania naukowe to: historia literatury polskiej XIX i XX wieku, historia literatury bułgarskiej XX wieku, polsko-ukraińskie i bułgarsko-ukraińskie kontakty kulturowe, antropologia literatury oraz teoria przekładu. Do najważniejszych publikacji badacza należą: *Herbert, who looks at the cathedral tower* (“New Eastern Europe” 2018, nr 5), *Kriget Sovjet kapitalism och Tjernobyl. Ukrainsk litteratur p[ro] j[ak]t efter historien* (“10TAL” 2014, nr 17/18), *Źródła i metamorfozy poetyki personizmu: szkoła nowojorska – polski o’haryzm – poezja ukraińska XXI wieku* („Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 1).

Kontakt: ostap_sl@hotmail.com



LIDIJA TANUŠEVSKA

 <https://orcid.org/0000-0001-5465-960X>Uniwersytet św. św. Cyryla i Metodego
Skopje

Tłumaczenie tłumaczenia (czyli William Blake w powieści Olgi Tokarczuk)

Translating the translation (O. Tokarczuk v William Blake)

Abstract: The paper discusses the connection between Olga Tokarczuk's novel *Drive Your Plow over the Bones of the Dead* and the poetry of William Blake. Blake's ideology was to show how mankind had come to the end because of its misdeeds, using the animal imagery, which links him to the topic presented by Tokarczuk, criticizing the cruelty of the authorities towards animals. She quoted Blake at the beginning of every chapter and created a character skilled in translating Blake. Since not much of Blake's oeuvre has been translated in Macedonian, the translator of this novel had to deal with translating Blake too. Consequently, this text also focuses on the translation problems which she had to solve.

Key words: Blake, Tokarczuk, translation, poetry

Powieść *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, wydana w 2009 roku, została uznana za jeden z najbardziej zaangażowanych utworów Olgi Tokarczuk. To krytyka społeczna i unaocznienie wszechobecnego wkładu człowieka w niszczenie przyrody. Autorka umiejętnie zastosowała tu znany w literaturze chwyt połączenia niskiego gatunku, kryminału i thrillera, z wysokimi ambicjami przekazu, czyli kwestionowaniem zasad filozoficzno-moralnych współczesnego świata. Ukryte podłoże powieści stanowią zmarginalizowane postaci, nieudacznicy, którzy nie zrobili kariery, polemika z poglądami katolickimi, piękno krainy bliskiej pisarce, portret ludzkiej natury, marzenie o świecie lepszym niż ten, w którym żyjemy, bardziej sprawiedliwym, intuicyjnym i duchowym. Jednak nie można oprzeć się wrażeniu, że główną rolę w powieści odgrywają zwierzęta. Obraz zwierząt i metaforę, mającą swe podstawy doświadczeniowe w ich świecie, wykorzystano, żeby pokazać bez-

litosne, podle i skorumpowane zachowanie istoty ludzkiej, które spowodowało, że człowieczeństwo zawisło na krawędzi bezładu.

To ostatnie twierdzenie znajdziemy także w opisach poezji Williama Blake'a, którego Olga Tokarczuk nieprzypadkowo wybrała na „patrona” tej opowieści. Tak samo jak u angielskiego prekursora romantyzmu, w książce polskiej pisarki slychać proroczy głos narratorki i głównej bohaterki Janiny Duszejko, który zamknięty w ramy społecznego dyskursu staje się coraz dal-
szy i niezrozumiały dla świata, do którego się zwraca. Motywem przewodnim w poezji Blake'a jest poszukiwanie jedności. Pojawia się on też w powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, która odkrywa integralność natury i ducha w życiu wybranych postaci, takich jak: Janina Duszejko, Matoga, Dobra Nowina, Dyzio. Żyją oni inaczej niż pozostali mieszkańcy sudeckiej krainy – odizolowanej, ale będącej wciąż pod wielkim wpływem państwowej i globalnej polityki. Blake też ciągle podkreślał dwa stany ludzkiej duszy: zętknięcie się niewinności i doświadczenia; wskazywał na ich połączenie jako budulec swoich wierszy. Ciągle poszukiwał androgyne jako całości złożonej z dwóch rodzajów ludzkiego nastroju. Niewinność reprezentowana jest tu przez zachwyty i gorliwość, a doświadczenie skłania ku rozpaczom i smutkowi. Taką jedność próbowała stworzyć także Olga Tokarczuk, łącząc ze sobą postaci emerytowanej pani inżynier i informatyka z gminnego posterunku policji. Janina Duszejko to starsza kobieta, która jest skłócona z całym światem, a z tego powodu jej rozsądkiem kieruje rozpacz, dokuczają jej różne dolegliwości, jest smutna i samotna. Z kolei Dyzio jest młodym człowiekiem, trochę naiwnym i z tego powodu niewinnym, wiele rzeczy go jeszcze zachwyca, oddaje się swoim zamiłowaniom z zapalem. Tych dwoje połączy przyjaźń, ale jest w tej relacji też coś więcej; choć są to charaktery bardzo sprzeczne, pojawia się między nimi więź porozumienia, której właściwie nie da się wytłumaczyć. Ostatecznie rozpacz i spór ze światem prowadzi do przekroczenia granicy między dobrem a złem, co także odnajdujemy w wierszach Blake'a. Poszukiwanie sprawiedliwości budzi w bohaterce książki chęć do odbierania ludzkiego życia, ilekolwiek by ono nie było warte.

Angielski poeta w wierszach ujawnia swoje postawy wobec otaczającego świata. Cytaty z Blake'a na początku każdego rozdziału powieści Tokarczuk oraz tytuł książki dobrane są tak, że zdają się wyrażać stanowisko pisarki wobec spraw dziejących się wokół niej. Autorka głosem narratorki mówi w powieści: „nie rozumiałam nic z tych pięknych, dramatycznych obrazów, które Blake wyczarowywał słowami. Czy on tak myślał naprawdę? Co opisywał? Gdzie to jest? Gdzie to się dzieje i kiedy? Czy to jest baśń czy mit?”

(Tokarczuk 2016, 89). Czy to ona sama nie jest pewna swojego rozumienia Blake'a, czy wczuwa się w postawę czytelnika, który, rozumiejąc Tokarczuk, nie musi koniecznie rozumieć Blake'a? W powieści *Dyzio* amatorsko, choć z gorliwością, przekłada swojego ulubionego poetę i prosi Janinę Duszejko, jako była nauczycielkę angielskiego, o pomoc. Współuczestniczy ona w tłumaczeniu, choć twierdzi: „Nie lubiłam poezji i wszystkie wiersze świata wydawały mi się niepotrzebnie skomplikowane i niejasne. Nie rozumiałam, dlaczego tych rewelacji nie zapisuje się po ludzku – prozą” (Tokarczuk 2016, 89). Olga Tokarczuk często mówi o kluczowej roli tłumaczy swoich utworów. Noblistka podkreśla, że czuje, iż jest elementem jakiejś uporządkowanej struktury, ponieważ tłumacze wspólnie z autorami tworzą pewien rodzaj wspólnoty, inspirując się wzajemnie w niezwykle intensywny sposób. Dzięki tej współpracy sam proces przekładu wydaje się dla pisarki czymś znanym, bliskim. Pokazuje to, opowiadając o *Dyziu* jako tłumaczu: „Szybko kojarzył i potrafił spojrzeć na tłumaczone zdanie z zupełnie innej strony, zostawić na boku niepotrzebne przywiązanie do słowa, odbić się od niego i powrócić z czymś zupełnie nowym, pięknym” (Tokarczuk 2016, 89).

Czyje to słowa? Olgi Tokarczuk-pisarki? Czytelnika poszukującego ukrytych nauk Blake'a wplecionych w tekst? Tłumacza powieści na inny język? Muszę przyznać, że w zacytowanych słowach odnalazłam siebie, kiedy przekładałam *Prowadź swój pług przez kości umarłych* na język macedoński. Poza specjalistycznymi nazwami owadów największym wyzwaniem translatorskim były dla mnie właśnie cytaty z poezji Blake'a i opisywany proces tłumaczenia wersów z *Mentalnego traveller*a na stronach 114 i 115, ponieważ większość z nich nie została jeszcze przełożona na macedoński. Początkowo kierowałam się zasadami Stanisława Barańczaka dotyczącymi tłumaczenia poezji amerykańskiej: „tłumacz każdy wyraz dosłownie i z osobna, albo (jeszcze lepiej) wymyśl na własną rękę coś zupełnie innego (...) drogowskazem (...) niechaj ci będzie niezawodna słowiańska intuicja” (Barańczak 2004, 133–134). Korzystałam więc z przekładu polskiego, który dosłownie tłumaczyłam na macedoński, a tam, gdzie rym nie pasował, „wmyślałam coś innego”. Przy tym ujawniały się dylematy związane z poprawnością językową, ale – jak mówi słynny poeta tłumacz – „nie daj sobie wmówić, że w poezji istnieje coś takiego jak poprawność językowa” (Barańczak 2004, 137). Była to spontaniczna próba tłumaczenia wersów z Blake'a, do których dopracowania miałam wrócić w następnym etapie przekładu, kierując się ponownie słowami Barańczaka: „erudycja, jak wiadomo, zabija spontaniczność, a cóż cenniejszego nad spontaniczność przy tłumaczeniu poezji” (Barańczak 2004, 136). Poezja

uważana jest w zasadzie powszechnie za przykład nieprzekładalności. Tłumaczenie poezji jest więc złem koniecznym, czymś z założenia niepełnym, w najlepszym wypadku – przybliżeniem, a sam proces tłumaczenia jest w gruncie rzeczy serią ustępstw i kompromisów. W dyskursie przekładoznawczym dotyczącym poezji granica między koniecznością a przypadkiem jest dalece zatarta, trudno więc orzec, co musi być spełnione jako bezwzględny nakaz, a co będzie tolerowane jako szczęśliwy incydent (Święch 2016, 27–28). Zdaje sobie sprawę z tego także Olga Tokarczuk, pisząc:

Bo jak przetłumaczyć wylizankę, którą mogłyby rozpoczynać grę male dzieci, zamiast ciągle recytować „Palka zapalka dwa kije”:

Every Night & every Morn
Some to Misery are Born
Every Morn & every Night
Some are born to sweet delight,
Some are born to Endless Night.

To najsłynniejszy wierszyk Blake’a. Nie da się go przetłumaczyć na polski, żeby nie zgubić rytmu, rymu i dziecięcej lakoniczności (Tokarczuk 2016, 90).

Próby przekładania go przez Dyzia pisarka nazywa „rozwiązywaniem szarady”, a jako dowód na nieprzekładalność zostawia ten wierszyk w oryginale, bez tłumaczenia na język polski.

Wracając do procesu tłumaczenia, jaki jest nakreślony w powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, można stwierdzić, że dotyczący go fragment ujawnia fachową wiedzę przekładoznawczą autorki, zaczerpniętą z praktyki prawdziwego tłumacza. Narratorka tak ów proces opisuje: „Najpierw każde z nas pisało swoją wersję, potem porównywałyśmy i zaczynałyśmy spłacać nasze pomysły. Przypominało to trochę grę logiczną, skomplikowane scrabble” (Tokarczuk 2016, 114). Właściwie mowa tu o tym etapie procesu tłumaczenia, kiedy następuje zakodowanie tekstu w języku docelowym. Dochodzi wtedy do podjęcia decyzji i powstania szkicu tłumaczenia, który trzeba dopracować, doszlifować, w którym należy dokonać kosmetycznych zmian. W powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Duszejko i Dyzio tworzą cztery wersje przekładu wiersza, zanim uda im się dojść do ostatecznej. Tłumacząc ten fragment na macedoński, musiałam pokazać te same problemy, z którymi borykają się postaci Tokarczuk. Wśród wyzwania związanych z translacją znalazły się: wybór bardziej eufonicznego słowa, które

do tego jeszcze współgrałoby z rytmem, rozkład słów w wersie, tak aby dostosować je do rymu, zachowanie treści, znalezienie synonimów itp. Dla ilustracji przytaczam oryginal oraz cztery wersje polskiego przekładu z powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* i cztery moje wersje przekładu macedońskiego.

(ang.) I travel'd thro' a Land of Men
A land of Men & Women too,
And heard & saw such dreadful things
As cold Earth wanderers never knew

1. (pol.) Zjeździłem całą Ludzką Ziemię
Kraj Mężczyzn oraz Kobiet
Widząc i słysząc straszne Rzeczy
że nikt ich nawet nie wypowie

(mac.) *Ја поминав целата Човечка Земја
Земја на Мажи и Жени
Гледajќи и слушajќи Работи страшни
Што никој не може дури ни да ги раскаже¹

Pierwsza wersja jest przekładem najbardziej dosłownym zarówno po polsku, jak i po macedońsku, bo głównym celem tłumaczenia jest przekazanie znaczenia. W wersji macedońskiej widać wpływ wiersza w języku polskim i naśladowanie pokrewnej, słowiańskiej struktury składniowej. Pod wpływem polskiego przekładu w macedońskim tekście pozostawiono formy imiesłowu przysłówkowego, które nie pojawiają się w oryginale, oraz zdanie dopełniające w ostatnim wersie, którego też nie ma u Blake'a. Jeśli chodzi o rym, w polskim przekładzie zachowano w pewnym stopniu odpowiedniość w stosunku do oryginału (rymowanie drugiego i czwartego wersu), a w macedońskim – póki co – nie ma go w ogóle.

2. (pol.) Przemierzałem Ludzką Ziemię
Kraję Mężczyzn i Kobiet
Słyszając i Widząc tak straszne rzeczy
Jakich nie poznał dotąd żaden Człowiek

¹ Gwiazdką zaznaczam wszystkie przekłady po macedońsku, ponieważ tłumaczenie powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* istnieje nadal tylko w wersji roboczej, nieostatecznej i niepublikowanej.

(mac.) *Ја прошетав Земјата Човечка
 Крајот на Мажи и Жени
 Слушнав и Видов работи толку страшни
 Што дотогаш ниеден Човек не ги дознал

W drugiej wersji podkreślone zostały fragmenty wiersza, które różnią się od pierwszego tłumaczenia. Trzeba wziąć pod uwagę, że przekłady Duszejko i Dyzia nie mogły być jednakowe. Różnice nie są znaczące, to na przykład: dobór bliskoznacznego wyrazu, inwersja imiesłowów, małe odchylenie od oryginału w ostatnim wersie, dokonane w celu dostosowania się do rymu. W języku macedońskim wprowadzono dodatkową zmianę szyku trzeciego wersu (fragment pogrubiony), który jest bardziej poetycki, ale mniej poprawny językowo, nadal jednak brakuje rymu.

3. (pol.) Podróżowałem poprzez całą Ziemię,
 Zmierzyłem Ziemię Mężczyzn oraz Kobiet
 Widząc i słysząc Rzeczy wprost potworne
 Jakich nie poznał dotąd żaden Człowiek.

(mac.) *Пропатував низ целата Земја,
 Ја поминав земјата на Мажи и Жени
 Гледајќи и слушајќи чудовишни нешта
 Што дотогаш ниеден човек не ги знаел.

W trzeciej wersji polskiego przekładu już widać, że tekst nabiera powoli ostatecznego kształtu, wersy są wyrównane, nadążają za rytmem, ale rym nie jest jeszcze wystarczająco dopracowany. W macedońskiej wersji spróbowano zrobić to samo, a dodatkowa zmiana pojawia się w ostatnim wersie, ale i tym razem czasownik „знаел” nie tworzy rymu ze słowem z drugiego wersu.

4. (pol.) Wędrowałem poprzez męskie kraje,
 Przez męskie i kobiece obszary
 I rzeczy straszne tam ujrzałem,
 Którym nikt na ziemi nie daje wiary

(mac.) *Пропатував по светов многу места
 Низ машки и женски предели
 И таму видов страшни нешта,
 Кои досега никој не ги обвиделна.

Wreszcie w ostatecznej wersji w języku polskim wiersz został już całkiem przekształcony – zrezygnowano z wierności wobec oryginału, a słowa dobrano do rymu abab, który nawet w oryginale nie jest dokładny w pierwszym i trzecim wersie. W macedońskiej wersji zrobiono to w jeszcze bardziej konsekwentny sposób, zwłaszcza biorąc pod uwagę fakt, że w poprzednich wersjach rymu w ogóle nie było.

W powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* zamieszczono siedemnaście cytatów z twórczości Blake’a. Część z nich pochodzi z *Przysłów piekielnych* i *Pieśni niewinności*, ale najwięcej zostało zaczerpniętych z *Wróżb niewinności*. Z tych wrywków tylko pięć zostało wcześniej przełożonych na macedoński przez wybitnych tłumaczy z języka angielskiego, znakomitych krytyków literackich, znawców twórczości Blake’a i pisarzy, takich jak Dragi Mihajlovski i Ivan Džeparoski. Tak więc dla tłumacza prozy polskiej, choć znającego język angielski, kłopotliwe było mierzenie się z przekładem angielskiej poezji romantycznej. Jednakże w pracy nad książką Tokarczuk musiałam podjąć się nad wyraz trudnego przedsięwzięcia tłumaczenia dwunastu wierszy z *Wróżb niewinności*, które dotąd nie zostały przełożone na macedoński. To wyzwanie pozwoliło mi wszak lepiej zrozumieć powieść *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. W dalszej części omówię kilka problemów tłumaczeniowych, z którymi borykam się do tej pory.

Drugi rozdział książki to historia suki, która była bardzo źle traktowana przez zmarłego w niewyjaśnionych okolicznościach właściciela. Zatem nie przez przypadek mottem wprowadzającym jest tu wyrocznia Blake’a: „Pies, który zdycha z głodu, służąc panu, / Jest zapowiedzą upadłości Stanu”. Tylko o jaki „Stan” chodziło Blake’owi? (po angielsku: „A dog starvd at his Masters Gate / Predicts the ruin of the State”²). Czy miał na myśli „państwo”, „kraj”? Prowadzona przez opowieść o Wielkiej Stopie, na chybił trafił, jak powiedziałby Barańczak, użyłam słowa „gospodarstwo”: „Песот кој шцовисува од глад служејќи му на господарот / Е најава на пропаѓањето на Господарството”. Ponieważ Wielka Stopa został ukarany straszną śmiercią za złe obchodzenie się ze zwierzętami, upada całe jego gospodarstwo. Jednak ze względu na fakt, że postępował on niktzemnie także jako przedstawiciel społeczeństwa, co okazuje się w kolejnych rozdziałach powieści, nasuwa się pytanie, czy lepszą opcją nie byłoby użycie słowa „państwo”. Takie rozwiązanie w języku macedońskim po-

² Wszystkie oryginalne fragmenty utworów Blake’a pochodzą z <https://www.poetryfoundation.org/poems/43650/auguries-of-innocence> [dostęp: 25.04.2020].

zbawione jest niestety poetyczności i rymu, należy się więc jeszcze nad nim zastanowić.

Czwarty rozdział zaczyna się cytatem: „Ten, kto wątpi w to, co widzi, / Prośby twoje ci wysydzii. / Słońce i Księżyc, gdyby tak wątpily, / Z nieba by zaraz ustąpily”. Słowa te wydają się nawiązywać do sytuacji, w której narratorka opisuje swoje „obchody”, czyli objeżdżanie wszystkich pustych domów, które pozostawiono jej pod opieką, i sprawdzanie w lesie, czy wszystko jest w porządku, czy żadnemu zwierzęciu nie wyrządzono krzywdy. Stojąc na zboczu, Janina Duszejko widziała cały Płaskowyż, ale wiedzę na temat ludzi zamieszkujących te okolice czerpała także z horoskopów. Czy to, co widzi, jest prawdziwe? Czy może czegoś nie dostrzega? Przekład tego cytatu na macedoński to szczęśliwy traf, bo rzeczywiście brzmi jak z Blake’a: *, „Оној што се сомнева во тоа што го видел, / Молбата твоја мајтап ќе му биде. / Сонцето и Месечината, да се сомневаа така, / Од небото веднаш ќе испаднеа без мака”. W tym miejscu pojawia się jednak dodatkowo problem wierności przekładu, skoro został on dokonany za pośrednictwem innego języka. Tłumacz na język polski pozwolił sobie bowiem na wolniejszy przekład drugiego wersu: „He who Doubts from what he sees / Will ne'er Believe, do what you Please / If the Sun & Moon should Doubt / They'd immediately Go out”. W oryginale nie pojawia się „prośba”, tylko słowa: „nigdy nie uwierzy, cokolwiek zrobisz”.

Wiele cytatów odnosi się do wykorzystywania i dręczenia zwierząt oraz kary, która czeka oprawców. Polski przekład czasami okazywał się mylący w procesie tłumaczenia na trzeci język – macedoński: na przykład wyrażenie „las ludzkiej duszy” w motcie wprowadzającym do szóstego rozdziału: „Błakająca się sarna po lesie / Ludzkiej Duszy niepokój niesie”. Dopiero po porównaniu tego fragmentu z oryginałem („The wild deer, wandring here & there / Keeps the Human Soul from Care”) zdałam sobie sprawę, że ów „las” w ogóle nie musi się pojawić w przekładzie (nie ma go w oryginale) i powstała, moim zdaniem, lepsza macedońska wersja: *, „Дивата срна што ваму-таму талка / Човечката душа со суровост ја валка”. Koń w cytacie rozpoczynającym rozdział siódmy wcale nie musi „tkwić w blocie”: „Koń cięty batem, kiedy w blocie tkwi, / Niebiosa wzywa, żąda ludzkiej krwi”. Oryginal angielski brzmi bowiem: „A Horse misusd upon the Road / Calls to Heaven for Human blood”, co w dużej mierze ułatwia tłumaczenie na macedoński: *, „На патот застанат коњ, тепап од стрв, / Небото го моли да пролине човечка крв”. We fragmencie wiersza stanowiącym wprowadzenie do dziewiątego rozdziału w polskim tłumaczeniu jest mowa o jakimś

nieokreślonym ptaku, podczas gdy Blake pisze o skowronku, który w języku macedońskim ma bardzo poetyczną i eufoniczną nazwę: pol. „Gdy trafionemu ptakowi skrzydło martwo zwisa, / śpiew Cherubinów w Niebie się ucisza”; ang. „A Skylark wounded in the wing / A Cherubim does cease to sing”; mac. *, „Чучулигата слаткопојна погодена во крило, / пеењето на Херувинот во тишина се свило”. Także w cytacie przed jedenastym rozdziałem w polskim przekładzie znika „rudzik” (i w ogóle „ptak”), o którym mowa w oryginale: „Istoty żywej w klatce uwięzienie / Wprawia Niebiosa w Oburzenie”, ang. „A Robin Red breast in a Cage / Puts all Heaven in a Rage”; mac. *, „На црвеногушката слобода ако ѝ земеш, / целото Небо на носе ќе го кренеш”.

Na tym etapie pracy nad przekładem powieści Olgi Tokarczuk na język macedoński zaniedbano nieco, w pogoni za sensem, strukturę powierzchniową, czyli dźwiękową i graficzną realizację zdań, która niewątpliwie współtworzy sens i wywiera wpływ na to, co jest ukryte w tekście. Tłumacz bowiem „musi zwrócić uwagę nie tylko na same brzmienia słowne i brzmienia całych zdań czy passusów, lecz także na rytm i tempo, melodię, podobieństwa i kontrasty brzmieniowe” (Kubaszczuk 2016, 23). Przekład powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, którym się zajmuje, wymaga jeszcze dużo pracy i wysiłku, ale nawet wtedy, gdy powstanie wersja ostateczna i powieść zostanie wydrukowana, pytanie o ostateczną, zamkniętą formę nie zdezaktualizuje się, bowiem

praca tłumacza przypomina pracę Syzyfa: jest dziełem nigdy niezakończonym (...), niczego nie zamyka, przeciwnie: zaprasza do kontrprzekładu, który zawsze jest dialogiem, do dalszych tłumaczeń tego samego dzieła (...). Istotą pracy tłumacza jest to niedomknięcie (Jarniewicz 2018, 146).

Literatura

- Barańczak S., 2004, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków.
- Jarniewicz J., 2018, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław.
- Kowalczyk J.R., br, *Olga Tokarczuk, „Prowadź swój pług przez kości umarłych”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/olga-tokarczuk-prowadz-swoj-plug-przez-kosci-umarlych> [dostęp: 28.01.2020].
- Kubaszczuk J., 2016, *Faktura oryginału i przekładu. O przekładzie tekstów literackich*, Warszawa.
- Legouis E., 1968, *A short history of English Literature*, trans. Boyson V.F., Coulson J., London.
- Milosz C., 2007, *Historie ludzkie, „Zeszyty Literackie”* [Warszawa – Paryż], nr 5.
- Milosz C., 2015, *Przekłady poetyckie wszystkie*, Kraków.

- Nowacki D., 2009, *Prowadź swój plug przez kości umarłych*, https://wyborcza.pl/1,75410,7285172,Prowadz_swoj_plug_przez_kosci_umarlych__Tokarczuk_.html [dostęp: 28.01.2020].
- Sławkowa E., 2016, *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*, t. II, Katowice.
- Święch J., 2016, *Dzieje tłumaczeń, czyli o historii, której nie ma*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 2.
- Tokarczuk O., 2016, *Prowadź swój plug przez kości umarłych*, Kraków.
- Михајловски Д., 1991, *Вилијам Блејк: Венчавката на рајот и неколот (notatki)*, в: *Нераснати богови. Од Дан до Расел*, Скопје.
- Цепаровски И., 2013, *Вилијам Блејк – имажинација и креација (poštovje)*, в: *Вилијам Блејк. Избрани дела*, Скопје.

Lidija Tanuševska – prof. dr hab., Uniwersytet św. św. Cyryla i Metodego, Skopje, Macedonia.

Pracuje w Katedrze Sławistyki na Wydziale Filologicznym im. Blaže Koneskiego Uniwersytetu św. św. Cyryla i Metodego w Skopje w Macedonii, gdzie prowadzi zajęcia z literatury polskiej oraz praktyki przekładu z języka polskiego na macedoński. Jej zainteresowania badawcze obejmują głównie zagadnienia przekładoznawstwa, ale również językoznawstwa porównawczego i literaturoznawstwa. Jest wybitnym tłumaczem literatury polskiej na język macedoński. Została wyróżniona kilkoma nagrodami translatorskimi, m.in. Nagrodą im. Ryszarda Kapuścińskiego za przekład *Imperium* na nowy język (2015) i Złote Pióro Macedońskiego Stowarzyszenia Tłumaczy Literackich w 2008 roku za przekład *Prawieku i innych czasów* Olgi Tokarczuk. W 2017 roku wydała monografię *Przyczynek do gramatyki konfrontatywnej języka macedońskiego i języka polskiego*. Przetłoczyła powieści *Bieguni* i *E.E.* Olgi Tokarczuk, a także opowiadania i nowele Cypriana Kamila Norwida, Brunona Schulza, Stefana Grabińskiego i in.

Kontakt: lidkapol@yahoo.com



VIKTÓRIA VAS

 <https://orcid.org/0000-0003-1397-7518>

Katolicki Uniwersytet im. Pétera Pázmánya
Budapeszt

Zamieszkiwać w bezdomności, czyli motyw domu w powieści Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*

Living in homelessness: the theme of home in
Olga Tokarczuk's novel *House of Day, House of Night*

Abstract: Archetypal figures and themes inspired by myths have been present in Olga Tokarczuk's prose from the beginning. The paper contains an interpretation of her early novel, *House of Day, House of Night*, and analyses the central theme of the text, that of home, to show the role of narrative creation in identity development.

Key words: Olga Tokarczuk, theme of home, archetypes, mythology, otherness, roots

Powiedziałam Marcie, że każdy z nas ma dwa domy – jeden konkretny, umiejscowiony w czasie i w przestrzeni; drugi – nieskończony, bez adresu, bez szans na uwiecznienie w architektonicznych planach. I że w obu żyjemy równocześnie¹.

Olga Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*

Olgi Tokarczuk, jednej z najpopularniejszych polskich pisarek, po deszczu nagród w ostatnich latach – przede wszystkim Bookera i Nobla – na Węgrzech już nikomu nie trzeba przedstawiać. Zresztą wbrew pozorom i powszechnemu przekonaniu jej twórczość była obecna na węgierskim rynku książkowym już od początku XXI wieku. Trzy wczesne powieści autorki, które były dostępne w języku węgierskim (*Podróż ludzi Księgi, Prawiek i inne*

¹ Wszystkie cytaty z *Domu dziennego, domu nocnego* przytaczam za wydaniem: Tokarczuk 2005.

czasy oraz *Dom dzienny, dom nocny*), miały pozytywną, choć niszową recepcję krytyczną (zob. Tokarczuk 2000; 2012; 2014). Po ukazaniu się w 2014 roku ostatniej z wymienionych książek wydawało się, że węgierscy wydawcy nie są zainteresowani opracowaniem i drukiem nowszych powieści Tokarczuk. Brak promocji *Domu dziennego, domu nocnego* wpływał na niekorzyść sytuacji wydawniczej. Natomiast już od lat 90. regularnie ukazywały się na łamach różnych węgierskich czasopism literackich² fragmenty książek Tokarczuk – opowiadania, eseje, a także artykuły dotyczące jej pisarstwa (Vas 2012; 2013). Obecnie jesteśmy świadkami przełomu – najpierw małe, ambitne wydawnictwo Vince wydało *Opowiadania bizarne*, akurat tuż przed ogłoszeniem laureatów Literackiej Nagrody Nobla (Tokarczuk 2019). Jeśli ktoś wszedłby wtedy do dowolnej węgierskiej księgarni, to znalazłby w niej jedynie tę książkę noblistki. Z kolei w wydawnictwie L’Harmattan lada dzień ukaze się powieść *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, a *Księgi Jakubowe* znajdują się w planie wydawniczym na rok 2021.

Ostatnia – przed wspomnianym przełomem – dostępna dla węgierskiego czytelnika powieść Tokarczuk, dzięki przewadze wątków o naturze pozornie autobiograficznej, może się wydawać bardzo osobistą książką, w której pisarka przedstawia i interpretuje najbliższe sobie przestrzenie – w sensie geograficznym, jak i metaforycznym. Już sama figura narratora pierwszoosobowego powoduje, że czytelnik ma skłonność do traktowania tekstu jako autobiograficznego i utożsamiania autora z narratorem, w tym przypadku również z główną bohaterką. Podczas lektury nie poznajemy imienia narratorki-bohaterki, a czytelnicy węgierscy nie są w stanie także zidentyfikować jej płci, bowiem w języku węgierskim nie ma rodzaju jako kategorii gramatycznej, co uniemożliwia im dowiedzenie się, że mają do czynienia z narratorką, a nie z narratorem.

Wydaje się, że pojawienie się nowych tematów i wielowątkowa akcja utworu wymaga także – w stosunku do wcześniejszych powieści – nowego sposobu narracji. Tokarczuk za pomocą autobiografizmu utworzyła taką ramę kompozycyjną, która pozwala jej eksperymentować z różnymi środkami narracyjnymi, co jednocześnie prowadzi do rozpadu fabuły (z jej późniejszych powieści to *Bieguni* mają podobną narrację i konstrukcję). Książka ta została nazwana przez samą autorkę powieścią konstelacyjną, co współbrzmi z aluzją do astrologii, tkwiącą w tytule *Domu dziennego, domu nocnego*. W wyborze tytułu utworu inspiracją mogła być nazwa węgierskiego czasopisma *Nappali*

² Przykładowo: „Kalligram”, „Magyar Lettre Internationale”, „Nagyvilág”.

ház (pol. „Dom dzienny”), w którym ukazała się jedna z pierwszych publikacji autorki w języku węgierskim – opowiadanie *Szobák* [*Numery*] (1996) (Pálfalvi 2019; Tokarczuk 1996; <https://addtplus...>).

Warto zadać pytanie, czy naprawdę można tę książkę nazwać powieścią. Przemysław Czapliński w swoim eseju definiuje *Dom dzienny, dom nocny* jako sylwę, w której Tokarczuk połączyła trzy składniki: „rozbitą na fragmenty traktat o świecie-śnie, wątek autobiograficzny i liczne opowieści wtrącone, które tworzą gęstą sieć fabularną” (Czapliński 2001, 197). Podkreśla on również, że ten utwór – odmiennie od wcześniejszych, które opierały się na stabilnych wzorcach gatunkowych: *Podróż ludzi Księgi* na powieści przygodo-wo-podróżniczej, *E.E.* na powieści o tajemnicy, a *Prawiek i inne czasy* na sadze rodzinnej – nie jest powieścią. Gra na pograniczu gatunków powoduje, że dualizm, czyli podstawowy motyw dzieła, jest obecny również na poziomie jego formy.

Pewne przedmioty i postaci pojawiają się tu w różnych wątkach – w przeszłości i we współczesności, tworząc sieć motywów, co według natury i zasad ustnego snucia opowieści utrzymuje kompozycję utworu niczym kręgosłup. I odwrotnie: narracja nosi cechy opowiadania historii oraz dialogu, więc w znacznej mierze związana jest ona ze swobodą asocjacji, co przywołuje na myśl jedną z najbardziej znanych metod psychoanalizy. Taki zabieg umożliwia swobodne poruszanie się w przeszłości i teraźniejszości, w realnych i zmyślonych światach. A na to wszystko nakłada się jeszcze nadrzędna warstwa – warstwa czasu w jego mitycznym rozumieniu. Powieść ta, podobnie do poprzednich utworów autorki, charakteryzuje się wielością możliwych interpretacji na różnych płaszczyznach.

Dualistyczną i wielowarstwową strukturę tekstu odzwierciedla także centralny motyw utworu, czyli dom. Odgrywał on ważną rolę już w *Prawieku i innych czasach*, w którym cały rozdział został poświęcony budowie domu Misi Niebieskiej. Czytelnik otrzymuje szczegółowy opis budynku, którego struktura opiera się na magicznych liczbach (przede wszystkim cztery oraz siedem) i przypomina obraz mandali. Natomiast w *Domu dziennym, domu nocnym* sam dom staje się osią narracji. Stanowi on wielowarstwową metaforę noszącą w sobie szeroki horyzont znaczeniowy, poczynając od tradycyjnej symboliki kulturowej – ‘schronienie’, ‘twierdza’, ‘mieszkanie’, ‘własny kąt’, ‘gospodarstwo domowe’, ‘domownicy’, ‘rodzina’, ‘gniazdo rodzinne’, ‘ród’, ‘dynastia’, ‘ojczyzna’, ‘ciało ludzkie’, ‘gościnność’ – kończąc na astrologicznych konotacjach (Kopaliński 1997, 69). Dom może być również symbolem Wszechświata, w którym dachem są niebiosa, ścianami Ziemia, a oknami

bóstwa. „W tradycji mistyków – pisze Władysław Kopaliński – dom uważano za żeński aspekt Wszechświata (podobnie jak mur, skrzynię, ogród) lub za skarbnicę mądrości” (Kopaliński 1997, 69). W *Słowniku motywów literackich* Doroty Nosowskiej czytamy, że trudno znaleźć częściej spotykany motyw w pisarstwie niż dom, który „znaczy w literaturze, zwłaszcza w polskiej, coś więcej niż budynek, niekiedy coś więcej nawet niż rodzina. Utożsamiany bywa nawet z ojczyzną, małą ojczyzną i z tradycyjnymi, także patriotycznymi wartościami” (Nosowska 2004, 75). W czasie zaborów dom stał się także metaforą ojczyzny (Nosowska 2004, 85).

Archetypowy obraz domu posiada bogatą symbolikę w archaicznych wyobrażeniach. Zdaniem Mircei Eliadego budowa domu jest aktem sakralnym – dom jest *imago mundi* i symbolicznie odtwarza stworzenie, a jako centrum świata jest przestrzenią świętą. Ciekawą analogią może być fakt, że właśnie dom narratorki stanowi symboliczny środek, jest centralnym miejscem akcji i motywem powracającym. Akcja powieści zaczyna się wczesną wiosną w chwili przyjazdu narratorki i jej partnera na prowincję do nowo kupionego domu, a kończy się wraz z ich wyjazdem stamtąd w symbolicznym czasie obchodów Wszystkich Świętych. Drugi rozdział, który został poświęcony postaci Marty, zawiera częściowy opis tego, jak ów dom wygląda. Dowiadujemy się, że wbrew pozorom nie jest on punktem stabilnym, do którego zawsze można wrócić, by znaleźć spokój i równowagę, ale kryje w sobie tajemniczy, nieustannie ruchomy potok.

Po kamiennych schodach płynął cały potok, przemywał kamienną podłogę i wypływał niżej, od strony stawu. Zrozumieliśmy, że dom stoi na rzece, że zbudowano go nieopatrznie na płynącej podziemnej wodzie i teraz nic już się z tym nie da zrobić. Można się jedynie przyzwyczaić do ponurego, wiecznego szumu wody, do niespokojnych snów (Tokarczuk 2005, 9).

Powieściowy dom ma naturę podwójną i ruchomą, jest nośnikiem różnych znaczeń kulturowych, ale jednocześnie je wypacza, nie będąc posłusznym tradycyjnej analizie motywu. Istnieje konkretnie i mitycznie, tak jak prawie wszystkie motywy pojawiające się w tej powieści.

W rozdziale zatytułowanym *Franz Frost* poznajemy historię budowy tego domu i życie jego budowniczego. Franz Frost kilka lat przed wybuchem II wojny światowej zdecydował się na postawienie nowego lokum, ale podczas pracy pojawiły się u niego dziwne dolegliwości. Czuł, że coś jest nie tak, że

świat się jakoś zmienił. Słuchał w radiu o nowo odkrytej planecie, o czym cały czas myślał. W trakcie budowy przytrafiły mu się nieprzewidziane trudności – mimo że ciosał krokwie na dach, pozostawały one wciąż szorstkie, cegły kruszyły się, a woda płynęła z gór przez dom. Wszystko to wyjaśnił sobie wpływem nowej planety i nie poddawał się:

Zostawiał więc krokwie nie dociosane, ściany tynkował grubo, a ich sąsiadka, perukarka, poradziła mu, żeby dał sobie spokój z drenami i puścił wodę przez dom, niech płynie każdej wiosny przez piwnice, niech splywa po kamiennych schodach w dół. Zrób jej ujście, mówiła, wykuj w fundamentach otwory, niech splywa do stawu. I tak robił (Tokarczuk 2005, 169).

Ale gdy krył dach cementową dachówką, zaczął mieć koszmarne sny. Tworzył więc sobie swoisty kapelusz, żeby ochronić się przed wpływem wyżej wspomnianej nowo odkrytej planety. Symboliczne znaczenie może mieć to, że tuż po położeniu dachu, a więc wybudowaniu domu, Franz Frost poszedł na wojnę, na której zginął.

Dach jako motyw o bogatej symbolice pojawia się jeszcze w dwóch rozdziałach książki. Pierwszy z nich nosi tytuł *Dachy*, opowiada o jednym z członków rodziny von Goetzen. Jonas Gustaw Wolfgang Tschischwitz von Goetzen – pierwszy i jedyny profesor w rodzinie – zajmował się historią religii. Był autorem książek, wykladał na uniwersytecie, napisał doktorat o życiu legendarnej śląskiej świętej Kummernis, specjalizował się w historii sekt działających na Śląsku, zwłaszcza szwenkfeldystów i nożowników. Co ważne, owe motywy i postacie powracają także w innych częściach tekstu, wzmacniając kompozycyjną jedność pozornie oddzielonych od siebie wątków. Profesor von Goetzen miał dwie pasje – religię i dachy. Ciekawą analogię do związku między nimi znajdziemy w hinduizmie, w którym nie tylko ciało jest utożsamione z kosmosem, ale i odwrotnie: dom albo świątynia są traktowane jak ciało. Za dobry przykład takiego sposobu rozumienia może posłużyć często spotkane w architekturze określenie „oko kopuły”. Kosmos, dom i ludzkie ciało stają się swoimi odpowiednikami. Każdy ma jakiś górny otwór, poprzez który, według mistyków, można przejść do innego świata (Eliade 2014, 124). Najwyraźniej odzwierciedla tę myśl utożsamienie czaszki z dachem albo kopułą. Obraz rozbijania i wznoszenia się dachu do nieba, a przez to zniszczenia domu, czyli osobistego kosmosu, oddaje mistyczne przeżycie przekraczania granicy ludzkiego bytu (Eliade 2014, 125–127). Profesor von Goetzen tylko pozornie inaczej podchodzi do tej kwestii,

bo podkreśla nie otwarcie, lecz zamknięcie danej przestrzeni, ale tak naprawdę chodzi o to samo zjawisko – budowanie jest tworzeniem mikrokosmosu, czyli aktem sakralnym:

Istnieje jakiś ulotny związek między religią ludzi a dachem domu. Pierwsze skojarzenie jest banalne – że to najwyższa sfera. Nic z tego skojarzenia nie wynika. Ale chodzi o co innego. (...) Zarówno dach, jak i religia jest ostatecznym zamknięciem, jest zwieńczeniem, które jednocześnie zamyka przestrzeń, oddziela ją od reszty przestrzeni, od nieba, od wysokości i strzelistej nieskończoności świata. Dzięki religii można normalnie żyć i nie przejmować się wszelką nieskończonością, która inaczej byłaby nie do zniesienia, a dzięki dachom schować się bezpiecznie przed wiatrem, deszczem i promieniami kosmosu. Chodzi tu o coś w rodzaju kłapy, rozłożenia parasola, ukrycia się, zasunięcia włazu, a więc oddzielenia się, umknięcia w bezpieczne, dobrze znane, umeblowane obszary (Tokarczuk 2005, 273–274).

Drugie miejsce tekstu, w którym pojawia się motyw dachu – chociaż trochę w innej formie, bo właściwie chodzi o strych – to rozdział *Strychy, porządki*. Narratorka robi porządek na strychu przed wyjazdem i ta czynność skłania ją do rozważań nad starzeniem się i przemijaniem. Motyw sprzątania strychu można uznać za symbol duchowego rozrachunku przed wyjazdem, przed zimą, czyli przed końcem pewnego okresu.

Eliade pisze o tym, że tworzenie świata jest archetypem wszystkich ludzkich tworzeń, staje się więc modelem każdej budowy. W ten sposób osiedlenie się w jakiejś krainie powtarza kosmogonię. W różnych kulturach można napotkać na ten sam schemat kosmologiczny, według którego osiedlenie się jest utożsamiane ze stworzeniem uniwersum (Eliade 2014, 33–35). Choć w nowoczesnym społeczeństwie pojęcie domu uległo desakralizacji, to pewne ślady jego archaicznego znaczenia są nadal niemal namacalne. Osiedlenie się w danym miejscu jest bardzo ważną decyzją w życiu zarówno jednostki, jak i wspólnoty, bowiem znamionuje tworzenie świata, w którym zamierza się na nowo żyć. Nie tylko dlatego, że życie zależy od tej decyzji, ale również z tego powodu, iż kreacja zawsze stanowi odwzorowanie kosmosu, dzieła bogów, innymi słowy – kosmogonii. A zatem człowiek bierze na siebie wielką odpowiedzialność za przetrwanie tego stworzonego przez siebie świata. Nie jest mu łatwo osiedlać się na nowo, bowiem jest on głęboko związany z dawnym miejscem (Eliade 2014, 37–41). Dom to nie jest „maszyna do mieszkania”, ale wszechświat, który człowiek tworzy dla siebie, by odtworzyć kosmogonię. Tradycja święcenia mieszkań jest symbolem nowe-

go początku, a przez to nowego życia. A każdy początek powtórzy pierwotny początek narodzenia świata. Nawet we współczesnych zdesakralizowanych społeczeństwach wprowadzenie się do nowego domu albo lokum jest symbolicznym i uroczystym momentem (Eliade 2014, 42).

Interesujące jest to, że narratorka-bohaterka wprowadziła się do domu, który został zbudowany przez kogoś innego. Na początku niczego nie wiedziała o dziejach budynku, z którego niemiecka rodzina została wyrzucona po wojnie. Krok po kroku, w trakcie rozmów z Martą poznawała historię swojego nowego miejsca zamieszkania. Jej pobyt w nim stanowi zatem negatyw wyżej wymienionego aktu sakralnego, tworzenia własnego kosmosu, co powoduje w pewnym sensie duchową bezdomność. Dodatkowo ów dom jest pełen przedmiotów pozostałych po poprzednich mieszkańcach. W ten sposób utracił on swoje archaiczne cechy miejsca zorganizowanego, uporządkowanego, ogrodzonego – symbolu porządku, ładunku kosmicznego, pępka świata, gniazda rodzinnego (Kopaliński 1997, 69). Niemniej jednocześnie stał się metaforą historii całego regionu. Poczucie obcości narratorki pojawia się najwyraźniej w następującym fragmencie, w którym nie chodzi *stricto* o dom, raczej o zamieszkałą przez nią krainę:

Kiedy kwitły trawy, oboje mieliśmy katar sienny: nosy nam puchły, a z oczu płynęły łzy – tak to R. i ja plakaliśmy nad hektarami łąk i porośniętym zieliskiem nieużytków. (...) To znaczy, że tacy ludzie jak my nie mogą bezkarnie zabijać traw. Trawy stają z nami do walki. Mówiłam: jesteście tu obcy (Tokarczuk 2005, 164).

Natomiast partner narratorki miał nieco inną opinię na ten temat:

R. twierdził, że to dobrze, że to ofiara, jaką nasze ciała składają łąkom. Dzięki niej możemy zaistnieć dla traw. Gdyby nie mogły nam zrobić krzywdy, nie mogłyby w ogóle nas pojąć, ani nawet zauważyć. Wtedy bylibyśmy obcy, jak dusze zmarłych, które przechadzają się wśród żywych, ale ponieważ nie potrafią ich w jakikolwiek sposób zranić, mówi się o nich, że nie istnieją (Tokarczuk 2005, 164).

Wyjaśnił więc ich uczulenie na trawy w ten sposób, że to jest ofiara składana łąkom, czyli w symbolicznym znaczeniu krainie, w której zamierzali się osiedlić. Ta myśl łączy się z archaicznym wyobrażeniem, że nowe miejsce zamieszkania trzeba było poświęcić specyficznym rytuałem, który może przybierać formy składania ofiary.

Z tematem osiedlenia się wiąże się historia Tunczila, legendarnego założyciela Nowej Rudy. Rozdział o nim można odczytać jako klasyczny przykład mitu założycielskiego. Pewnego razu Tunczil znalazł w lesie wielki świerk, któremu w korę wrósł nóż:

Tunczil pomyślał, że oto jest znak, że wprawdzie nie przyszedł żaden anioł i nie wskazał miejsca świetlistym palcem, ale i tak już wiadomo, gdzie zbudować kościół. (...) Jednak to nie drzewo było ważne, nawet nie ten nóż, ale miejsce, które się samo w ten sposób objawiło (Tokarczuk 2005, 383).

W żaden sposób nie udawało mu się wydostać noża z drzewa, w końcu wspólnie z sąsiadami ściął świerk, po czym usunął nóż. U Eliadego czytamy, że zawsze jakiś znak pokazuje świętość danego miejsca. Ludzie nie wybierają go sobie sami, mogą jedynie poszukiwać właściwego miejsca i znaleźć je za pomocą tajemniczych znaków. Taki znak ma znaczenie religijne, bowiem kończy okres chaosu i niepewności, nadaje nowy kierunek życiu. Służy jako czytelny punkt orientacyjny (Eliade 2014, 19–20). Historia Tunczila ma również mityczne pierwowzory, bowiem przypomina znaną z legend próbę wyciągania miecza przez króla Artura.

Dom bezimiennego małżeństwa, Jej i Jego, jest przykładem braku aktu założycielskiego. On i Ona – w węgierskim przekładzie z powodu braku rodzaju gramatycznego: Kobieta i Mężczyzna – przyjechali na ziemie zachodnie tuż po wojnie, dostali w przydziale dom, który wyposażyli zagrabionymi meblami i przedmiotami.

Byli dumni z tego domu, oboje zawsze o takim marzyli; ta wąska klatka schodowa oświetlona barwnym witrażem w wejściowych drzwiach, solidne schody z poręczą, przedpokój pełen luster zbyt potężnych, żeby się je dało wyszabrować, pokój z werandą i rozsuwanymi drzwiami, duża chłodna kuchnia ze ścianami wyłożonymi kafłami. Kafle przedstawiały wiejskie widoki – wiatrak w kreskowym kobaltowym pejzażu, wieś rozłożona nad stawem, góry posiekane drózkami. Motyw powtarza się co kilka kafli, wraca w inne miejsce, porządkuje przestrzeń. Każda rzecz musiała mieć swoje specjalne miejsce, nawet marmurowy przycisk od papieru w kształcie skorpiona. Inaczej ludzie by odeszli. W inny sposób nie można było tu żyć (Tokarczuk 2005, 332).

Ich dom jest wcieleniem zdesakralizowanego miejsca zamieszkania. Dom Jej i Jego częstokroć zostaje określony w tekście jako „chłodny dom”. Przytaczam przykład z okresu po zniknięciu tajemniczej postaci, Agni:

Późno przychodzili z pracy, po południu on szedł na brydża, ona do kościoła, a czasem jeszcze przytulili się do siebie w nocy, nie z czułości, ale z zimna, bo dom był stary i trudno dawał się ogrzać (Tokarczuk 2005, 365).

Oczywiście, z jednej strony jest to metaforyczny obraz braku prawdziwej małżeńskiej miłości, natomiast z drugiej – w sferze symboli mitycznych – stanowi przede wszystkim związek z androgyniczną postacią o imieniu Agni, która lub który nosi w sobie nawiązanie do mitologii hinduskiej. Słowo „agni” w sanskrycie znaczy ‘ogień’. Agni jest bogiem ognia w wedyjskiej religii, często identyfikowanym także ze słońcem. Jego wizerunek został związany z epitetami powiązаныmi z ogniem. Agni jest wiecznie młody, bo z każdym ogniem rodzi się na nowo. Jest panem domu, który odpędza choroby i demony (Eliade 2006, 141). Powieściowy Agni ma atrybuty bardzo podobne do hinduskiego boga. Eliade pisze, że w rytuałach wedyjskich zajmowanie pewnej ziemi staje się prawowite tylko poprzez wybudowanie ołtarza ognia poświęconego Agni. Dzięki poświęceniu dane miejsce staje się kosmiczne. Budowanie ołtarza dla Agni stanowi więc mikrokosmiczne odwzorowanie tworzenia świata (Eliade 2014, 22). Wynika z tego, że pojawienie się Agni w życiu Jej i Jego jest symbolicznym ostrzeżeniem, iż brakuje sakralnego wymiaru w ich życiu. Brakuje im nie tylko prawdziwego miłosego związku, ale również związku z miejscem mieszkania. W metafizycznym sensie są bezdomni. Ich dom jest metaforą ich życia, bowiem przy braku fundamentów wraz z upływem czasu rozpada się.

Calkiem inny był natomiast stosunek von Goetzenów do ich pałacu. Dla tej rodziny znaczył on wszystko, był całym światem, rzecz można – mikrosmosem. Określili go mianem „rajska przestrzeń”.

Żyli sobie w pałacu, chociaż ani go nie budowali, ani nawet dokładnie znali, co wychodziło na jaw przy wszelkich koniecznych remontach. Żyli sobie w pałacu, od kiedy pamiętali, to znaczy od urodzenia, ale czasem mieli wrażenie, że żyli w nim także wcześniej, zanim się urodzili, w innych życiach, ponieważ śnił im się tylko pałac, jego pokoje i korytarze, dziedziniec i park, jakby ich dusze nie знаły niczego innego (Tokarczuk 2005, 254–255).

I później:

Nic nie zapowiadało, że będą musieli opuścić swój pałac. Taka myśl nawet nie miała prawa zaistnieć. Była absurdalna jak wyobrażenie, że małż

wyniesie się ze swojej skorupy, a ślimak wyprowadzi się z muszli (Tokarczuk 2005, 262–263).

W pewnym sensie tworzyli oni jedność ze swoim pałacem. Pałac jako kosmos, czyli przestrzeń oswojona, stanowi przeciwieństwo do przestrzeni chaosu, czyli świata poza pałacem. Nic dziwnego, że nie chcieli uwierzyć, że muszą opuścić swoją siedzibę, a potem chcieli ją w tej samej formie odbudować w innym miejscu.

Pałac jako miejsce zamieszkania pojawia się jeszcze w innym miejscu w omawianej książce Tokarczuk, chodzi o stary myśliwski pałac przerobiony na szkołę, w którym narratorka się urodziła i spędziła część dzieciństwa. Piśze, że w tych czasach nie mówiło się „pałac”, używano tylko i wyłącznie słowa „budynek”, co kojarzyło jej się z budyniem, więc wyobrażała sobie swój dom jako coś do jedzenia.

Pewnie go kiedyś nieopatrznie zjadłam, bo teraz mam go w sobie – wielopiętrową budowlę wewnątrz mnie. Jej kształt nie jest jednak ani stały, ani przewidywalny. To znaczy, że pałac jest żywy, że zmienia się razem ze mną. Mieszkamy w sobie nawzajem. On we mnie, ja w nim, chociaż czasem czuję się w nim jak gość, a czasem wiem, że to ja go posiadam. W nocy pałac staje się wyraźniejszy, przebija się przez ciemność, świeci zielonkawym światłem. W świetle słonecznym jest zbyt jaskrawy, dlatego za dnia pałac staje się niewidoczny, ale wciąż czuje go w sobie (Tokarczuk 2005, 266–267).

Obraz jedzenia jest bardzo wyraźną metaforą oswojenia osobistej przestrzeni. W powyższym fragmencie narratorka szczegółowo opisuje pałac – piwnicę, parter, bibliotekę, piętra oraz strych, z którego okna widać cały świat. Różne części domu są ściśle związane z jakimś wspomnieniem z dzieciństwa. Wewnętrzny pałac narratorki istnieje dzięki wspomnieniom, a wspomnienia nadal są żywe, bo zostały zamknięte w pewnej przestrzeni.

„Twój dom jest twoim większym ciałem” – brzmi motto książki. Otwory domu „wyobrażać mają otwory ciała, dach i strych – głowę, świadomość i rozum, kuchnia – przemiany psychiczne lub alchemiczne, piwnice – popędy, instynkty, podświadomość” (Kopaliński 1997, 69). W powieści Tokarczuk w jednym z zapisów snów pojawia się także wewnątrz ludzkiego ciała odzwierciedlające dom. Śniąca narratorka wchodzi do niego przez usta i może się tam swobodnie poruszać, jest sama. Dom jest całkowicie wyposażony, ale wydaje się niezamieszkały:

Ludzie są w środku zbudowani jak domy – mają klatki schodowe, obszerne halle, sienie zawsze oświetlone zbyt słabo, tak że nie można zliczyć drzwi do pokoi, amfilady pomieszczeń, wilgotne komory, wykaflowane śluzowate łazienki z żeliwnymi wannami, schody z poręczami naprężonymi jak żyły, węzły korytarzy, przeguby półpięter, pokoje gościnne, pokoje przechodnie, pokoje przewiewne, w które wpada nagle prąd ciepłego powietrza, schowki, zalomy i skrytki, spiżarnie, w których zapomniano o zapasach. (...) Przez kredens w kuchni prześwieca, gdy się spojrzy dość uważnie, jakaś bezkształtna, gąbczasta żywa struktura (Tokarczuk 2005, 186–187).

W innym miejscu znajdziemy porównanie starzenia się ciała Krysi Poloch do przemiany krajobrazu i domu:

Las położony nad domem przeredzał się tylko, jak brwi Krysi. Jej ojciec wycinał systematycznie młode brzoźki na dyszle i drażki, świerki na bożonarodzeniowe choinki, ścieżki zamazywały się w wysokich trawach, zupełnie jak linia jej ust, blakły pomalowane na niebiesko ściany ich domu. Jak oczy Krysi (Tokarczuk 2005, 44).

W hinduizmie ciało jest utożsamiane z kosmosem i domem (Eliade 2014, 123). Eliade prezentuje tekst o hatha-jodze, w którym stwierdza, że ciało to dom o jednym słupie i dziewięciu drzwiach (Eliade 2014, 124). Jego zdaniem człowiek mieszka w swoim ciele jak w domu i tworzonym przez niego kosmosie (Eliade 2014, 126). Uznając, że dom funkcjonuje jako metafora ciała, ciągle mamy na myśli całego człowieka, nie zapominając o jego duszy – w psychologii głębi dom symbolizuje to, co się dzieje w człowieku, a często jest z nim nawet utożsamiany (Biedermann 1996, 154). Carl Gustav Jung czerpał inspirację do opracowania teorii nieświadomości zbiorowej z pewnego snu o „eklektycznym gmachu, w którym każda kondygnacja pochodzi z innej ery” (Legeżyńska 1996, 14). Takie wyobrażenie domu pojawia się w opisie lokum Marty:

Dom Marty jest do niej podobny – tak jak ona nie zna niczego, ani Boga, ani jego stworzeń, ani nawet siebie samego, nie chce niczego wiedzieć o świecie. Jest w nim tylko jedna chwila, tylko teraz, ale ogromne, rozciągnięte we wszystkie strony, przytłaczające, nie dla człowieka (Tokarczuk 2005, 388).

Narratorka nadaje domowi cechy Marty. Pod tym względem jej prośba wyrażona na końcu książki, by Marta pokazała swoją piwnicę, wydaje się

szczególnie intymna. Piwnica kryje tajemnicę Marty, narratorka przypuszcza, że ona właśnie tam przesypia zimę:

Ściany z czerwonych glazów, perfekcyjnie ustawionych jedne na drugich, kości domu. Marta oświetliła przeciwległą ścianę i zobaczyłam tam zapchane słomą maleńkie okienko. Pod nim stało legowisko, bo nawet nie łóżko. Była to drewniana otwarta skrzynia długości człowieka, położona na czterech kamieniach i w ten sposób izolowana od ziemi. Marta wymościła ją siennikami, baraniami skórkami od Jaśka Bobola zapewne. W nogach porządnie złożony leżał stos kap, narzut i koców (Tokarczuk 2005, 372).

Piwnicę Marty można więc odczytać jako symbol jej podświadomości, głębi duszy. Odpowiedź Marty, że jej piwnica wygląda tak samo jak narratorki, może mieć dodatkowe znaczenie. Jeżeli dom, a szczególnie piwnica, jest symbolem duszy, to rzeka płynąca przez dom narratorki jest ruchomą konstrukcją „Ja”.

Dom posiada także astrologiczne konotacje: „przy stawianiu horoskopów niebo wyobraża się zwykle jako koło podzielone na dwanaście części zwanych Domami; każdemu z tych Domów przypisano pewne dziedziny życia ludzkiego, takie jak np. małżeństwo, przyjaźń, dzieci, wrogowie, śmierć, bogactwo czy pozycja społeczna. Planety przechodzące przez poszczególne Domy mają wpływać na te dziedziny” (Kopaliński 1997, 70). Już sam tytuł powieści sugeruje taką interpretację, a ciała niebieskie i ich przypuszczalny wpływ na życie bohaterów jest stałym i powracającym elementem kompozycji. Bohaterowie wciąż szukają na niebie wyjaśnienia różnych wydarzeń i kryzysów życia, które objawiają się tam na przykład w formie nowo odkrytej planety, komety lub wybuchów na słońcu.

Opisując symbolikę domu, wspomniałam, że dom może oznaczać w polskiej literaturze także ojczyznę. W przypadku *Domu dziennego, domu nocnego* logika motywu działa jakby odwrotnie: obraz domu wiąże się z poczuciem bezdomności, a jego „większy” odpowiednik, czyli ojczyzna, z brakiem korzeni. Skutki dramatycznych wydarzeń po 1945 roku do dziś stanowią żywy problem społeczno-psychologiczny na Ziemiach Odzyskanych, terenach niegdyś niemieckich. Przymusowe migracje powodowały zerwanie ciągłości kulturowej, zniszczenie wielowiekowej kultury i tradycji. Wspólne dla osadników, mimo różnego pochodzenia, było poczucie obcości na ziemiach zachodnich, przeszłość niemiecka pozostawiła swoje ślady w najróżniejszych miejscach codziennego życia.

Temat przeszłości niemieckiej jest poruszany w książce Tokarczuk na dwa sposoby: Niemcy jako bohaterowie akcji oraz jako pamięć, istniejąca w pozostałych po nich przedmiotach. Warto zauważyć, że autorka w trakcie pracy nad książką mieszkała w poniemieckim domu z 1935 roku „na Fluchcie”, czyli w kolonii należącej do wsi Krajanów. Ciekawe, że do dzisiaj mieszkańcy cały czas używają tej starej, niemieckiej nazwy, która pojawia się na kartach powieści tylko raz, bez aluzji, że jest to właśnie miejsce akcji.

Przedstawione „domy” świadczą o tym, że przywiązanie do jakiegoś miejsca jest z jednej strony realizowane poprzez tradycję, pamięć, czyli historię – w obydwu znaczeniach tego słowa; natomiast z drugiej to akt świadomego wyboru. Zakorzenie gdzieś jest zatem możliwe wyłącznie przez opowiadanie historii tego miejsca. Tokarczuk stworzyła mityczną historię okolicy małej wsi w Sudetach, gdzie mieszka. Znajdziemy tutaj lokalną legendę, dziwne, mistyczne historyjki z przeszłości, plotki o dawnych i dzisiejszych mieszkańcach okolicy oraz oczywiście mit założycielski. Wszystko to ma na celu poradzenie sobie z poczuciem braku zakorzenia przy jednoczesnym zwróceniu uwagi, że odnajdywanie korzeni jest możliwe jedynie przez opowiadanie opowieści. Swoją tożsamość tworzymy za pomocą języka i fikcji. Jak w przypadku domu, osiedlenie się w jakiejś krainie jest związane z aktem założycielskim. *Dom dzienny, dom nocny* proponuje nam dokonywanie tego aktu za pomocą literatury. Tworzenie opowieści rozumianej jako symboliczny mit założycielski kreuje przestrzeń oraz nasze miejsce w niej. W tej kwestii zgadzam się z opinią Przemysława Czaplińskiego dotyczącą nowych odmian małych ojczyzn, do których należą według niego także powieści Olgi Tokarczuk:

Właśnie jako narracje nabierają one realności, właśnie jako opowieści odzyskują swoją rolę podstawy naszej tożsamości. (...) Inaczej rzecz ujmując: przestrzeń może być ojczyzną tylko pod warunkiem, że będzie coś mówić, a może mówić jedynie jako tekst, fabuła, narracja. (...) Ojczyzna okazuje się bowiem tylko tym i właśnie tym – narracją, w której stwarzamy swoją tożsamość, swoje korzenie, swój związek z przestrzenią i przeszłością. Taką tedy mamy tożsamość, jaką mapę, i taką mapę, jaką literaturę (Czapliński 2001, 127–128).

Warto przytoczyć na zakończenie słowa z powieści Tokarczuk, będące rozważaniem nad zmianą niemieckich nazw przestrzeni na polskie:

A przecież słowa i rzeczy tworzą przestrzenie symbiotyczne, jak grzyby i brzozy. Słowa wyrastają na rzeczach i dopiero wtedy są dojrzałe w sens,

gotowe do wypowiedzenia, gdy rosną w krajobrazie. (...) Takie słowa nigdy nie umrą, bo potrafią uruchamiać inne swoje znaczenia, rosnąc w stronę świata; chyba że umrze cały język. Z ludźmi pewnie jest podobnie, bo nie mogą żyć w oderwaniu od miejsca. Więc ludzie są słowami. Dopiero wtedy stają się realni. Może to miała na myśli Marta, kiedy powiedziała coś, co mną wstrząsnęło: „Jeżeli znajdziesz swoje miejsce – będziesz nieśmiertelna” (Tokarczuk 2005, 234–235).

Literatura

- Biedermann H., 1996, *Szimbólumlexikon*, Budapest.
- Czapliński P., 2001, *Śmierć zamieszkała*. „Dom dzienny, dom nocny” Olgi Tokarczuk, w: tegoż, *Mikrologi ze śmiercią*, Poznań.
- Czapliński P., 2001, *Wzmiostę tęsknoty*, Kraków.
- Eliade M., 2014, *A szent és a profán*, przeł. Berényi G., Budapest.
- Eliade M., 2006, *Vallási hiedelmek és eszmék története*, przeł. Saly N., Budapest.
- Kopaliński W., 1997, *Słownik symboli*, Warszawa.
- Legeżyńska A., 1996, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa.
- Nosowska D., 2004, *Słownik motywów literackich*, Bielsko-Biała.
- Pálfalvi L., 2019, *A sziléziai beavatásregénytől a Nobel-díjig*, “Élet és Irodalom”, nr 42.
- Tokarczuk O., 1996, *Szobák [Numery]*, przeł. Mihályi Zs., “Nappali ház”, nr 2.
- Tokarczuk O., 2000, *Az Óskönyv nyomában [Podróż ludzi Księgi]*, przeł., Mihályi Zs., Budapest.
- Tokarczuk O., 2005, *Dom dzienny, dom nocny*, Kraków.
- Tokarczuk O., 2012, *Óskor és más idők [Praviek i inne czasy]*, przeł. Körner G., Budapest.
- Tokarczuk O., 2014, *Nappali ház, éjjeli ház [Dom dzienny, dom nocny]*, przeł. Körner G., Budapest.
- Tokarczuk O., 2019, *Bizarr történetek [Opowiadania bizarne]*, przeł. Petneki N., Budapest.
- Vas V., 2013, *A beavatás ösvényei Olga Tokarczuk “Az Óskönyv nyomában” című regényében*, “Kalligram”, nr 1.
- Vas V., 2012, *Hermetikus-mitológikus szimbolika Olga Tokarczuk “Óskor és más idők” című regényében*, “Nagyvilág”, nr 5.
- <https://adtplus.arcanum.hu/hu/collection/Nappalihoz/> [dostęp: 11.01.2020].

Viktória Vas – mgr, Wydział Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu im. Pétera Pázmánya w Budapeszcie, Budapeszt, Węgry.

Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych (Literaturoznawcze Studium Doktoranckie) na Katolickim Uniwersytecie im. Pétera Pázmánya. Jej rozprawa doktorska i zainteresowania badawcze koncentrują się wokół współczesnej literatury polskiej, przede wszystkim prozy Olgi Tokarczuk. Tłumaczy współczesną prozę polską i teksty naukowe o literaturze polskiej na język węgierski.

Kontakt: vas.viktoria@yahoo.com



MARCIN MACIOŁEK

 <https://orcid.org/0000-0002-9147-1283>Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

O *biegunie* – językoznawczo (rozważania w kontekście tytułu powieści Olgi Tokarczuk *Bieguni*)

On *biegun* – linguistically speaking
(deliberations in the context of the title of
Olga Tokarczuk's novel *Bieguni/Flights*)

Abstract: The paper contains a historical linguistic analysis of the noun *biegun*. It was prompted by the inflectional form of the plural nominative *bieguni*, the title of one of Olga Tokarczuk's novels, a form unusual from the point of view of the contemporary Polish grammatical system. Tokarczuk used the form ending in *-i*, typical of masculine personal nouns, while the word *biegun* is commonly known to be used nowadays only in meanings that do not refer to people. This is why the paper attempts to gain insight into the semantics of the lexeme *biegun* in the history of the Polish language. The research carried out made it possible to determine that the examined unit used to function in many personal meanings in the past, meanings that would eventually become obsolete with the gradual lexicalization of the word *biegun* and in relation the appearance of its derivational synonyms in the Polish language. Tokarczuk thus revived some of the old meanings of the word *biegun* referring to people, and at the same time brought out new, metaphorical meanings embedded in it *in potentia* – thus delexicalizing the examined unit.

Key words: *biegun*, lexicalization, delexicalization, *-un* affix, masculine personal nouns

Tytuł książki Olgi Tokarczuk wydanej po raz pierwszy w 2007 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego i nagrodzonej Nike – *Bieguni* – przykuwa uwagę czytelników. Dzieje się tak za sprawą jego nietypowej formy gramatycznej – jest to mianownik liczby mnogiej z końcówką *-i*, nie zaś *-y*, której spodziewałby się współczesny Polak, mając na myśli pluralną postać rzeczownika *biegun*. Ku zaskoczeniu odbiorców pisarka użyła końcówki *-i*, będącej typowym wykładnikiem fleksyjnym mianownika liczby mnogiej rze-

czowników męskooosobowych, których temat (wylawiany w dopełniaczu liczby pojedynczej)¹ kończy się spółgłoską twardą (z wyjątkiem tylnojęzykowych [k] i [g] oraz przedniojęzykowych sonornych [r] i [l])²; przy czym palatalizujący wpływ tej końcówki (jest nią wszak samogłoska przednia) powoduje wymiany spółgłoskowe (którym nieraz mogą też towarzyszyć alternacje samogłoskowe), por.: *sąsiedzi* (ale: *sąsiad-a*), *piraci* (ale: *pirat-a*), *Francuzi* (ale: *Francuz-a*), *prezysi* (ale: *prezes-a*), *Kaszubi* (ale: *Kaszub-a*), *biskupi* (ale: *biskup-a*) czy wreszcie *blondyni* (ale: *blondyn-a*), *dziękani* (ale: *dzięk-an-a*), *krętyni* (ale: *kręty-n-a*), *paolini* (ale: *paulin-a*). Z kolei zakończone spółgłoską twardą (oprócz [k], [g], [l]) rzeczowniki niemęskooosobowe (tj. męskorzeczowe i męskozwierzęce) – a do takich w świadomości przeciętnych użytkowników języka polskiego należy wyraz *biegun* – winny przyjmować końcówkę *-y*, por.: *samochody*, *gepardy*, *pistolety*, *koty*, *obrazy*, *plązy*, *długopisy*, *psy*, *chleby*, *kraby*, *słupy*, *sępy*, *pioruny*, *rekiny*³ (zob. np. Jadacka 2006, 19). To właśnie z tego powodu, tj. za sprawą końcówki *-i*, która jest wyrazistym sygnałem rodzaju męskooosobowego, forma M. lm *bieguni*, stanowiąca tytuł powieści Olgi Tokarczuk, zadziwia współczesnych Polaków, którzy wyraz *biegun* kojarzą wyłącznie z sensami nie(męsko)osobowymi, a mianowicie jako leksem nieod-

¹ W tym miejscu warto przypomnieć, że zgodnie z tradycyjnym podejściem za temat podstawowy rzeczownika uznaje się temat D. lp (zob. np. Strutyński 1994, 62), nie zaś – jak przyjmują autorzy niektórych nowszych opracowań gramatyki języka polskiego – temat M. lp. O tym, że klasyczne ujęcie jest rozwiązaniem lepszym, przekonujemy się, tworząc choćby formy Ms. lp rzeczowników męskich zakończonych spółgłoską wargową. Zgodnie z zasadami rozdziału końcówek fleksyjnych w tym przypadku końcówkę *-e* przyjmują rzeczowniki twar-dotematowe, a *-u* – miękkotematowe. Gdyby więc uznać, że temat rzeczownika wylawiamy w M. lp, od rzeczowników typu: *golań*, *jastrząb*, *karp*, *paw*, *żółw*, a także nazw własnych, takich jak np. *Bytom*, *Oświęcim*, *Wrocław* musielibyśmy tworzyć formy Ms. *(o) *gołębie*, *jastrzębie*, *karpie*, *pawie*, *żółwie*, *(w) *Bytomie*, *Oświęcimie*, *Wrocławnie*, analogicznie jak (o) *zębie*, *dębie*, *sklepie*, *stawie*, (w) *Chelmie*, *Krakowie*. W związku z tym jedynie poprawne formy: (o) *gołębiu*, *jastrzębiu*, *karpniu*, *pawiu*, *żółwiu*, (w) *Bytomiu*, *Oświęcimiu*, *Wrocławiu* – w świetle takiego kryterium – trzeba by uznać za wyjątki od reguły (a wyrazy *golań*, *jastrząb*, *karp*, *paw*, *żółw*, *Bytom*, *Oświęcim*, *Wrocław* za rzeczowniki pozornie twar-dotematowe). Przyjęcie tematu D. lp za temat podstawowy rzeczownika pozwala tego typu komplikacji uniknąć.

² Rzeczowniki męskooosobowe o temacie zakończonym spółgłoskami [k], [g], [r] przybierają w M. lm końcówkę *-y*, której dodaniu towarzyszą odpowiednio wymiany [k] : [c], [g] : [ʒ] i [r] : [ʒ], por. *fizycy*, *chemicy*, *biolodzy*, *szpiedzy*, *lektorzy*, *szoferzy*, zaś rzeczowniki o temacie na [l] mają w M. lm końcówkę *-e*, por. *nauczyciele*, *drwale*.

³ Rzeczowniki niemęskooosobowe, których temat fleksyjny zakończony jest spółgłoskami tylnojęzykowymi [k] i [g], mają w M. lm końcówkę *-i*, por. *pisaki*, *niedźwiadki*, *rogie*, *głownogi*, zaś o temacie na [l] przybierają końcówkę *-e*, por. *hotele*, *szakale*.

noszący się do mężczyzn czy w ogóle do ludzi, ani nawet do zwierząt, a zatem postrzegają go jako rzeczownik nieżywy (ściślej: męskorzeczowy). Odmienną dystrybucję końcówek *-i* oraz *-y* w M. lm masculinów – zależną od znaczenia i rodzaju męsko- czy niemęskoosobowego leksemów rzeczownikowych – dobrze uzmysławia fakt współwystępowania w polszczyźnie par fleksyjnych typu: *pampersi*⁴ – *pampersy*, *komandosi* – *komandosy*⁵, *agenci* – *agenty*, *klienci* – *klienty*⁶, *pasażyci* – *pasażycy*, *Krzyżacy* – *krzyżaki*, *Prusacy* – *prusaki*, *szkodnicy* – *szkodniki*, *przewodnicy* – *przewodniki*, *pływacy* – *pływaki* itp., w których końcówki wskazują na różnice w obiektywnej semantyce, unaczynając przeciwstawienie znaczenia osobowego – nieosobowemu, tj. opozycję *homo* – *animal* lub *homo* – *res*⁷. W tę serię wpisuje się także morfologiczny duet *bieguni* – *bieguny*. Użycie przez Tokarczuk formy *bieguni* intryguje tym samym czytelnika i skłania go do poszukiwania innych niż te, do których przywykł, sensów rzeczownika *biegun*, ściślej: znaczeń osobowych. Istotną

⁴ *Pampersi* to ‘prawicowi dziennikarze zgrupowani wokół Wiesława Walendziaka w okresie, gdy pełnił on funkcję szefa Telewizji Polskiej, tj. w latach 1993–1996, mający wpływ na media, zwłaszcza na telewizję’. W polszczyźnie potocznej jest to także określenie ‘ludzi młodych o niewielkim doświadczeniu zawodowym, lecz pełnych ambicji i przekonanych o swojej nieomylności’ (por. <https://sjp.pl/pampersy> [dostęp: 28.01.2020]).

⁵ W polszczyźnie potocznej i żargonie młodzieżowym *komandos* to także określenie taniego wina.

⁶ Zarówno *klienty*, jak i *agenty* oznaczają rodzaj oprogramowania komputerowego (podobnie *asystenty*, *kreatory*, *edytorki* itp.).

⁷ Przeciwstawienie znaczenia osobowego i nieosobowego jest wyrażenie sygnalizowane fleksyjnie również w D. lp w takich parach wyrazowych, jak: *kantor* ‘śpiewaka kościelnego’ – *kantorka* ‘punktu wymiany walut’, *tenor* ‘śpiewaka’ – *tenorka* ‘głosu’, *zbiega* ‘uciekiera, dezertera’ – *zbieg* ‘przypadku, koincydencji; miejsca zetknięcia’, *prymityw* ‘człowieka prymitywnego, prostaka’ – *prymitywka* ‘rzeczy prymitywnej’, *oryginał* ‘człowieka oryginalnego’ – *oryginałki* ‘rzeczy oryginalnej’, *geniusz* ‘osoby inteligentnej’ – *geniuszki* ‘talentu’ (wykładnikiem morfologicznym sensu osobowego jest tu każdorazowo końcówka *-a*, a nieosobowego – *-u*). Dla porządku należy jeszcze zaznaczyć, że ponieważ w parach typu *bieguni* – *bieguny*, jak i *zbiega* – *zbieg* różnicowaniu formalnemu towarzyszy różnicowanie funkcjonalne (odmienne znaczenie), nie można mówić tu o formach obocznych, a zatem nie są to bynajmniej przykłady wariantowości fleksyjnej; tego typu pary można by określić raczej jako „pseudowarianty” czy „ni-by-warianty” (zob. Ruszkowski 2018, 11).

Różnicowanie końcówek *-i* oraz *-y* w M. lm rzeczowników męskoosobowych wtórnie może być wykorzystywane do wyrażania stosunku nadawcy względem osoby nazwanej danym rzeczownikiem, z czym wiąże się różnicowanie na formy neutralne (niedeprecjatywne), np. *studenci*, *polijanci*, *atleci*, *urzędnicy*, *filolodzy*, *biznesmeni*, *kapłani*, i nacechowane (deprecjatywne), por. *studenty*, *polijantki*, *atletki*, *urzędniczki*, *filologiki*, *biznesmenki*, *kapłanki* (więcej o kategorii deprecjatywności pisze Saloni 1988).

w tym względzie wskazówkę interpretacyjną odnajdujemy w komentarzu (opisie) promocyjnym wydawcy zamieszczonym na tylnej okładce powieści:

Bieguni – odłam prawosławnych starowierców. Odrzucali hierarchię kościelną, wierzyli, że świat jest przesiąknięty złem. Uważali, że zło ma największą moc, gdy człowiek stanie w miejscu. Jedynym sposobem ratunku przed złem jest podróż, ruch.
Kim są współcześni „bieguni”?
Jak wielu jest ich wśród nas?⁸
(Tokarczuk 2007, tylna okładka)

Wydaje się jednak, że leksem *biegun*, występujący w tytule powieści Tokarczuk, jest nie tylko desygnatem odłamu rosyjskich staroobrzędowców, którzy uważali, że nieustanne przemieszczenie się chroni człowieka przed złem, którym przeniknięty jest świat. Choć ich filozofia myślenia bez wątpienia wywarła niemalże wpływ na wyobraźnię literacką artystki, to jednak trzeba zauważyć, iż motywowanie tytułu książki nawiązaniem do światopoglądu prawosławnych biegunów (jak sugeruje wydawca i jak w związku z tym często się czyni⁹) nie może być jedyną jego wykładnią. W dziele noblistki, już od pierwszych stron, daje się zauważyć niebywała fascynacja ruchem w ogóle, ruchliwością jako taką (zarówno tą przestrzenną, jak i umysłową, intelektualną), ustawicznym przemieszczaniem się ludzi oraz idei, ciągłym byciem w podróży. Tak ważna dla tego utworu kategoria mobilności (by użyć modnego dziś słowa) pozwala, jak się zdaje, doszukiwać się także innej, niż przywołana, motywacji tytułu *Bieguni*; nakazuje zarazem postawić pytanie o ukryte (naddane?) znaczenia leksemu *biegun*. Gwoli ścisłości już wstępnie należy nadmienić, że próbę rozeznania się w semantyce rzeczownika *biegun* przed kilkunastu laty podjęła Jadwiga Waniakowa w związku z prowadzo-

⁸ W przypadku kolejnych wydań utworu opis wydawcy ma następującą postać:

Co mamy wspólnego z biegunami – prawosławnym odłamek starowierców, ludźmi, którzy zło oswajają ruchem? Ile jest w nas z biegunów?

Od dawnych sultańskich pałaców przez siedemnastowieczne gabinety osobliwości po współczesne hale odlotów – Olga Tokarczuk zabiera czytelników w niezwykłą podróż przez różne miejsca i czasy. Zaprasza do wspólnego oswajania migotliwej, fragmentarycznej rzeczywistości, do porzucania utartych szlaków.

Ta powieść nie ma granic – dzieje się na całym świecie (Tokarczuk 2018, tylna okładka).

⁹ Zob. np. <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/olga-tokarczuk-laureatka-miedzynarodowej-nagrody-bookera/vvwyrcg> oraz https://wyborcza.pl/1,75410,5217684,Dwudziestka_po_raz_dwunasty.html [dostęp: 29.01.2020].

nymi przez siebie badaniami nad kształtowaniem się polskiej terminologii astronomicznej (Waniakowa 2002; zob. też Waniakowa 2003a, 2003b). Kluczowe w jej dociekaniach było jednak ustalenie czynników, które zadecydowały o pojawieniu się terminologicznego – geograficznego – sensu rozpatrywanej jednostki. Kwestię tę badaczka analizowała, uwzględniając również znaczenia innosłowiańskich odpowiedników formalnych polskiego wyrazu *biegun* oraz w porównaniu z jego greckim ekwiwalentem semantycznym *πόλος*. W kontekście naszych rozważań istotniejsza jest natomiast referencja osobowa rozpatrywanej nazwy.

Wyraz *biegun* jest kontynuantem prasłowiańskiej formy **bĕgunь*, która z punktu widzenia słowotwórstwa historycznego jest derywatem dewerbalnym utworzonym od psl. podstawy **bĕg(a)ti*, **bĕžati* (pol. *biec*, *bieżeć*) za pomocą przyrostka **-unь*¹⁰. Wykorzystany w tym akcie słowotwórczym formant afiksalny – jak podaje Franciszek Sławski (2011, 113) – służył przede wszystkim do tworzenia nazw agentywnych, o czym świadczą m.in. również następujące formacje: psl. **pĕstunь* ‘piastun’ ← **pĕstiti* ‘pieścić’, pñsłow. **opekunь* ‘opiekun’ ← **opekti*, **opekati* ‘opiekować się’, pñsłow. **žbrunь* ‘zarłok’ ← **žbrŭ*, *žerti* ‘żreć’, pñsłow. **chvastunь* ‘papla, gaduła; człowiek chlepiący się’ ← **chvastiti* ‘paplać, gadać, chlepić się’, wschsl. **klikunь* ‘krzykacz; ten, kto krzyczy’ ← **klikti*, *klĭkati* ‘krzyczeć’, wchsl. **vĕdunь* ‘znachor, wróżbita’ ← **vĕděti* ‘wiedzieć’, zachsl.-płdsl. **zbdunь* ‘zdun; garniarz’ ← **židŭ*, *žbdati* ‘lepić, kształtować’, płdsl.-wschsl. **ĕdunь* ‘kto dużo je’ ← **ĕmь*, *ĕsti* ‘jeść’ (Sławski 2011, 113–114; zob. też: Wojtyła-Świerzowska 1974, 56–61). Z przytoczonych przykładów wynika – na co (o ile mi wiadomo) dotychczas nie zwracano uwagi – że przyrostek **-unь* (w prasłowiańszczyźnie i jej dia-

¹⁰ O prasłowiańskim rodowodzie analizowanej jednostki świadczą występujące – dawniej lub współcześnie – w innych językach słowiańskich (należących, co istotne, do wszystkich trzech grup, tj. zachodniej, wschodniej i południowej), zbliżone do niej pod względem formalnym i semantycznym, odpowiedniki, por.: stczes. *bĕhoun* ‘biegacz, włóczęga; uciekinier’, czes. *bĕhoun* ‘biegacz, posłaniec, goniec; koń wyścigowy’, ‘obracające się części urządzeń; górny kamień młyński’; ros. *бегун* [bĕgún] ‘biegacz, goniec’, ‘kamień młyński’, ukr. *бігун* [bĭgún] ‘ktoś, kto, szybko biega; biegacz’, ‘oś w drzewiach, we wrotach’ (też ukr. *бігуні* [bĭgúnĭ] ‘żarna, kamienie do rozcierania ziarna’), brus. *блгун* [bjagun] ‘ten, kto szybko biega; biegacz’, daw. słoweń. *bĕgún* ‘uciekiniar’, daw. serb.-chorw. *bjĕgún* (dziś *бігун* [bĭgún]) tylko rozszerzone morfologicznie, tj. z dodatkowym przyrostkiem, chorw. *bjĕgúnac* i serb. *бегунац* [bĕgúnac] ‘zbieg, uciekiniar, dezertar’ – wykaz form i znaczeń ekwiwalentów innosłowiańskich polskiego wyrazu *biegun* podają na podstawie danych zawartych w słownikach internetowych oraz materiału językowego przytaczanego przez Wiesława Borysia (2005, 27) i Marię Wojtyłę-Świerzowską (1974, 57).

lektach) służył do derywowania głównie nazw osobowych wykonawców czynności; w znacznie bardziej ograniczonym zakresie używany był natomiast do tworzenia nazw subiektów nieosobowych, jak np. psl. **perunъ* ‘pio-run’ ← **perq̄*, *prati* ‘bić, uderzać, razić’¹¹ czy **pelunъ* ‘piolun’ ← **polēti* ‘płonać, gorzeć’ (derywat onomazjologiczny; zapewne od gorzkiego, palącego smaku tak nazwanej rośliny). Również wiele późniejszych, powstałych już na gruncie poszczególnych języków słowiańskich, tego typu *nomiŋŋŋ agentis* odnosi się do osób, por. np. ukr. *брехун* ‘lgarz, kłamca’ ← *брехати* ‘kłamać; szczekać’, ros. *conyn* ‘ten, kto ciężko sapie, dyszy’ ← *coněť* ‘sapać’, *крикун* ‘krzykacz; ten, kto dużo krzyczy’ ← *кричатъ* ‘krzyzczeć’, czes. *mloun* ‘łakomczuch’ ← *mlati* ‘delektować się jedzeniem’, czes. *řvoun* ‘krzykacz’ ← *řvāti* ‘ryczeć, wyć’, czes. *šploun* ‘kto się wspina’ (w slangu studenckim metaforycznie ‘kujon’) ← *šplati* ‘piąć się, wspinać się’ (w żargonie ‘kuć’). Hipotezę tę (przynajmniej w pewnym stopniu) może także, jak sądzę, pośrednio potwierdzać sygnalizowany przez Marię Wojtyłę-Świerzowską (szerzej jednak przez tę badaczkę niekomentowany) fakt, iż „formacje na **-unъ* bardzo często odznaczają się silnym (ujemnym) zabarwieniem emocjonalnym, co widoczne jest zwłaszcza w dialektycznym materiale rosyjskim i ukraińskim” (Wojtyła-Świerzowska 1974, 60). Rozszerzający się stopniowo zakres użycia formantu *-un* (pochodzącego od psl. **-unъ*), stosowanego w coraz większym stopniu do tworzenia nie tylko osobowych, lecz także nieosobowych nazw wykonawców czynności, sprawił, że wtórnie wykorzystywany był on do derywowania nazw narzędzi, a zatem obok funkcji agentywnej zaczął też pełnić funkcję instrumentalną, tj. oznaczania środka czynności (w wielu derywatach obie te funkcje się nakładają, co wiąże się z wieloznacznością tego typu formacji)¹². Dla pełni obrazu trzeba dodać, że omawiany typ słowo-

¹¹ Choć interpretacja słowotwórcza nazwy **perunъ* nie nastęrcza na pozór trudności na gruncie słowiańskim, to jednak nie wszyscy badacze są zgodni z przedstawioną wykładnią. Według Aleksandra Brücknera forma *piorun*, tj. z interesującym nas przyrostkiem *-un*, jest wtórna i została urobiona na wzór kluczowego dla naszych rozważań wyrazu *biegun* od dawnego *pieryn*, pochodzącego z wcześniejszego **pierkyŋ* (zob. Brückner 1985, 414, por. też Wojtyła-Świerzowska 1974, 57–59).

¹² Przejmowanie funkcji instrumentalnej przez formanty wykorzystywane prymarnie do tworzenia (nieosobowych) nazw wykonawców czynności to zresztą z punktu widzenia słowotwórstwa historycznego zjawisko zupełnie naturalne, często spotykane. Związana z tym wielofunkcyjność formantów (nakładanie się, przenikanie się obu tych funkcji) skutkuje w wielu przypadkach niemożnością jednoznacznego rozstrzygnięcia, czy dany derywat należy do kategorii *nomina agentis* czy *nomina instrumenti*, innymi słowy: zaciera się (neutralizuje się) różnica między nazwami subiektów i nazwami narzędzi (zob. Grzegorzczkowska, Laskowski, Wróbel,

twórczy nie jest w słowiańszczyźnie, ogólnie rzecz ujmując, zbyt produktywny. Wyjątek w tym zakresie stanowią wyłącznie języki wschodniosłowiańskie (szczególnie dialekty rosyjskie i ukraińskie) oraz – choć w nieco bardziej ograniczonym stopniu – język czeski. Spośród języków południowosłowiańskich najczęściej tego typu derywatów odnotowano w słoweńskim (zob. Sławski 2011, 114; Wojtyła-Świerżowska 1974, 60). Także w polszczyźnie formacje z przyrostkiem *-un* nie były dawniej i nie są współcześnie zbyt liczne. W materiale językowym wyekscerpowanym ze *Słownika staropolskiego* (SStp) mamy zaledwie trzy rzeczowniki z *-un* o wyraźnej motywacji formalnej i semantycznej; są to wyrazy: *biegun*, *opiekun* i *piastun*¹³. W polszczyźnie XVI wieku, oprócz wymienionych, pojawiają się cztery kolejne odczasownikowe nazwy wykonawców czynności, a mianowicie: *ciekun* ‘goniec, posłaniec’ ← *ciec* ‘biec’, *špiegun* || *špiegun* ‘funkcjonariusz służby śledczej’ i ‘urzędnik przeprowadzający pobór do wojska’ ← *špiegować* || *špiegować* (neologizm wprowadzony przez Jana Mączyńskiego w dziele *Lexicon latino-polonicum*), *zbiegun* ‘zbieg’ ← *zbiec*, *zbiegać* (utworzony zapewne przez analogię do *bieguna*) oraz *zđun*, który już wcześniej się zleksykałizował wskutek zatraty w polszczyźnie jego podstawy czasownikowej, pochodzącej od psł. **zid’q*, *zđdati* (zob. Peplowski 1974, 275–276)¹⁴. W kolejnych stuleciach liczba formacji z przyrostkiem *-un* nieznacznie wzrasta (zob. tabela 1.). W XVII stuleciu pojawia się *szęptun* ‘ten, kto leczy zamawianiem; znachor’ ← *szęptać*. Zarejestrowane w *Elektronicznym słowniku języka polskiego XVII i XVIII wieku* (ESJP XVII-XVIII) rzeczowniki *piekun* oraz *wypiekun*, nienotowane w póź-

red., 1984, 341). Problem nieostrości granic między tymi obiema kategoriami słowotwórczymi i sensownością wydzielenia tej drugiej, tj. *nominów instrumenti*, był wielokrotnie dyskutowany zarówno z pozycji metodologii strukturalnej, jak i kognitywnej. Syntetycznie omawia to zagadnienie Katarzyna Kuligowska (2018, 7–15).

¹³ Jako słowa o zatratce już w okresie staropolskim motywacji należałoby uznać zarejestrowane w SStp rzeczowniki *piołun*, *piołun* i *tarhun*; z kolei notowany w tym leksykonie wyraz *podpiastun* ‘opiekun, wychowawca’ to prawdopodobnie derywat prefiksalny od *piastun* (por. Kleszczowa, red., 1996, 191 i 300).

¹⁴ Por. też <http://spxvi.edu.pl/indeks/szukaj/?tryb=2&q=un&typ=&porzadek=0> [dostęp: 31.01.2020]. Notowany w *Słowniku polszczyzny XVI wieku* wyraz *przebiegun* ‘poprzednik’ należałoby interpretować jako rzeczownik prefigowany od słowa *biegun*. Podwójną interpretację słowotwórczą można natomiast przypisać również zarejestrowanemu w tym leksykonie wyrazowi *powrozobiegun* ‘linoskoczek’ – można uznać go albo za rzeczownik złożony utworzony za pomocą interfiksów *-o-* od wyrazów *powróż* i *biegun*, a zatem o strukturze N (N₁ + N₂), albo za złożenie typu N (N₁ + V) utworzone za pomocą złożonego formantu interfiksualno-sufiksального, tj. wrostka *-o-* oraz przyrostka *-un*, na bazie słów *powróż* i *biegać*.

niejszych leksykonach (poza wyrazem *wypiekun* w SL, zob. przyp. 15.), to nacechowane ekspresywnie neologizmy, użyte okazjonalnie przez Kazimierza Opalińskiego w jego *Satyrach albo przestroгах*, por.: „Nie wspominam tutorów, których piekunami/ Albo wypiekunami, nie opiekunami/ Słusznie nazwać, bo pewnie wypieką ostatek,/ I wysuszą dostatki dzieci pozostałych,/ Że kropla nie zostanie ojcowskiego zbioru” (Opaliński 1840, 177)¹⁵. Aktywność formantu *-un* wzrasta nieco, począwszy od XIX wieku, a zwłaszcza w drugiej połowie tego stulecia i na początku wieku następnego. W polszczyźnie pojawiają się wówczas formacje: najpierw *zwiadun* ← *zwiadować* (początkowo funkcjonujący wyłącznie w znaczeniu osobowym, czyli jako ‘ten, co zwiastuje; posłannik, goniec’), a następnie *chapun* ‘trudniący się u żydów wykrywaniem i łowieniem zbiegów’ i ‘potajemnie biorący obce rzeczy’ ← *chapać* ‘capnąć, nagle porwać’ (definicje według SWil) oraz *skakun* ‘skakacz; chyżoskacz’ i ‘(w szachach) figura przedstawiająca konia, nazwana stąd, iż robi przeskok, in. konik’ (znaczenie za: SWil) ← *skakać*, a dalej *szczekun* ‘zwierzę, które szczeka; szczekacz, pies’ ← *szczekeć* i wreszcie notowany po raz pierwszy w SJPD *wrzaskun* ‘ten, kto robi wrzask, głośno krzyczy; krzykacz’, w przeciwieństwie do pozostałych derywatów – na co wskazuje przytoczona definicja – motywowany (najpewniej) nie czasownikiem, lecz rzeczownikiem *wrzask*¹⁶. Na tym w zasadzie wyczerpuje się lista formacji utworzonych w języku polskim za pomocą przyrostka *-un*. Nowych wyrazów pochodnych derywowanych z jego udziałem nie zarejestrowała już chociażby Hanna Jadacka, gdy opisywała system słowotwórczy polszczyzny lat 1945–2000 (zob. Jadacka 2001); nie pojawiły się one także po roku 2000. Tak więc omawiany typ słowotwórczy (tzn. nazwy subiektów z sufiksem *-un*) trzeba uznać za współcześnie już nieproduktywny.

Spróbujmy teraz odnieść sformułowane dotychczas uwagi na temat formantu *-un* i derywowanych za jego pomocą nazw do interesującego nas leksemu. Otóż polski rzeczownik *biegun*, którego źródło tkwi w psł. **bĕgunъ*,

¹⁵ Rzeczownik *wypiekun* uwzględnia też Samuel Bogumil Linde w swoim *Słowniku języka polskiego* (SL) i definiuje go (zgodnie z intencją twórcy tego neologizmu) jako ‘niesprawiedliwy, małoletnich krzywdzący opiekun’ oraz opatruje gwiazdką jako wyraz już nieużywany.

¹⁶ Zarejestrowane w SJPD wyrazy *brzechun* ‘szczekacz; kundel’, *krzykun* ‘krzykacz’ oraz *widun* ‘jasnowidz, wieszcz’, notowane już wcześniej w SWil i/lub SW, a nieuwzględnione w tabeli 1. oraz w przeprowadzonej analizie, są zapożyczeniami z języków wschodniosłowiańskich (ukraińskiego lub rosyjskiego). Podzielność i motywacja słowotwórcza tych dwóch ostatnich jest, jak się wydaje, wtórna – powstała wskutek zbieżności fonetycznej ich podstaw rodzimych z odpowiednimi czasownikami polskimi, tj. *widzieć* i *krzyczeć*.

w świetle przedstawionych faktów jest formacją słowotwórczą powstałą na bazie czasownika *biec*, *biegać* (psl. **bęgti*, **bęgati*) ‘biec; krążyć, obracać się’ przy udziale sufiksu *-un* (psl. **-unŕ*), wyspecjalizowanego przede wszystkim w tworzeniu nazw osobowych wykonawców czynności. Jego pierwotne, wywiedzione z budowy słowotwórczej (tj. strukturalne), znaczenie było zatem następujące: ‘ten, kto biega, biegnie’. W związku z rozszerzeniem funkcji formantu *-un* także na subiekty nieosobowe wyraz *biegun* z czasem zaczął również oznaczać ‘to, co biega’ i wreszcie ‘to, za pomocą czego coś biega’, tj. ‘różne poruszające się, obracające się części urządzeń’. W ten sposób funkcja (wartość semantyczna) agentywna splotła się z instrumentalną, a *biegun* mógł być interpretowany zarówno jako nazwa (osobowego i nieosobowego) wykonawcy czynności, jak i nazwa narzędzia. Tak nakreślona ewolucja semantyczna leksemu *biegun* znajduje odzwierciedlenie w materiale tekstowym i słownikowym.

Tabela 1. Rzeczowniki z przyrostkiem *-un* w języku polskim (na podstawie materiału słownikowego)

	SStp	SXVI	ESJP XVII–XVIII	SL	SWil	SW	SJPD
biegun	+	+	+	+	+	+	+
ciekun		+			+	+	+
chapun					+	+	
opiekun	+	+	+	+	+	+	+
piastun	+	+	+	+	+	+	+
pickun			+				
skakun					+	+	+
szczekun						+	+
szeptun			+			+	+
śpiegun		+		+	+	+	
wrzaskun							+
wypiekun			+	+			
zbiegun		+		+	+		
zwiąstun				+	+	+	+

W zachowanych tekstach staropolskich wyraz *biegun* występuje rzadko. Jego najstarsze poświadczenia pochodzą z drugiej połowy XV wieku. Dwukrotnie użyto go w *Biblii królowej Zofii*, a także dwa razy zanotowano w formie głoś w wydrukowanym w 1490 roku słowniku łacińsko-niemieckim pn.

*Vocabularius ex quo*¹⁷. Ponadto raz pojawia się w *Mamotrekie kaliskim* z 1471 roku. Choć najstarsze przykłady użycia (poświadczenia tekstowe) leksemu *biegun* są dość skromne, pozwalają – z uwagi na swój charakter (ekwiwalenty tłumaczeniowe) bądź wyrazisty kontekst, w którym rzeczownik ten występuje – ustalić precyzyjnie jego znaczenie (a właściwie znaczenia). Otóż, w najdawniejszym okresie rozwoju polszczyzny (dobie staropolskiej) *biegun* używany był wyłącznie w odniesieniu do osób i oznaczał:

– ‘gońca’ (łac. *cursor*), por.:

Przeto pospieszyli syϕ byegunowye z lysty, podle przikazanya krolyowa y yego ksya z t, ku wszemu Israhelu a ku Iudowu pokolenyu, iako bil krol przikazal (BZ II Par 30, 6, cyt. za: Malecki, oprac., 1871, 273; podkr. – M.M.)

Przeto byezely rϕcze byegunowye, myasto od myasta, po zemy Efraymowye a Manasowye, az do zemy Zabulonowye, a ony syϕ gym posmyewaly a klamaly gymy (BZ II Par 30, 10, cyt. za: Malecki, oprac., 1871, 273; podkr. – M.M.)¹⁸

cursor – czyekacz, byegvn (głosa z *Vocabularius ex quo*, za: Erzepki 1908, 3; podkr. – M.M.)¹⁹

– ‘włóczęgę’ (łac. *homo vagus*), por.:

pedivagus – byegvn (głosa z *Vocabularius ex quo*, za: Erzepki 1908, 3; podkr. – M.M.)²⁰

¹⁷ Polskie głosy zapisane w tym wokabularzu zebrał i uporządkował alfabetycznie, a następnie opublikował w 1908 roku Bolesław Erzepki w „Rocznikach Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” (w tomie XXXIV). Sam słownik dostępny jest natomiast on-line w zbiorach kilku bibliotek cyfrowych, m.in. w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej (pod adresem <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/58338/edition/54823/content>) oraz Wielkopolskiej Biblioteki Cyfrowej (pod adresem <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/show-content/publication/edition/408191?id=408191>). Niestety, żaden z udostępnionych w internecie egzemplarzy inkunabułu nie jest tym, na którym pracował Erzepki.

¹⁸ Lokalizację cytatu w zabytku podają według *Słownika staropolskiego*, jednak w odróżnieniu od tego źródła przytaczam szerszy kontekst, w którym pojawia się interesująca nas jednostka, za wydaniem *Biblii królowej Zofii* opracowanym przez Antoniego Maleckiego. W transliteracji przywołane wyimki wyglądają następująco: *Przeto pospieszyli się biegunowie z lysty, podle przykazania królowa i jego książąt, ku wszemu Izraelu a ku Judowu pokoleniu, jako był król przykazał* (BZ II Par 30, 6) oraz *Przeto bieżeli rączę biegunowie, miasto od miasta, po ziemi Efraymowie a Manasowie, aż do ziemi Zabulonowie, a oni się jim pośmieniali a klamali jimi* (BZ II Par 30, 10).

¹⁹ W transliteracji: *cursor* – ciekacz, *biegun*.

²⁰ W transliteracji: *pedivagus* – *biegun*.

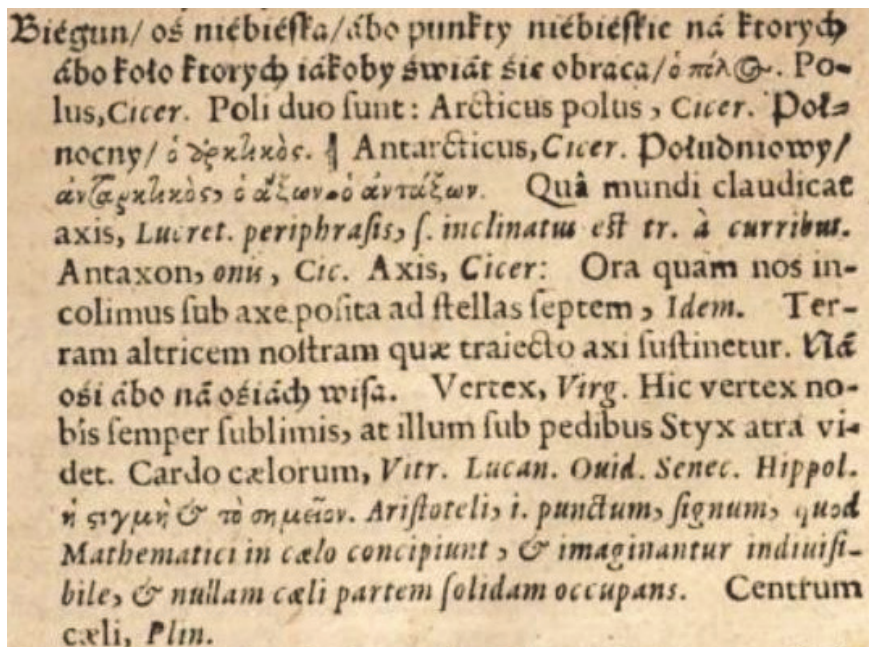
– ‘odstępę od wiary, apostatę’ (łac. *profugus, apostata*), por.:

apostata – by eg v n a. nyevstaviczny (głosa/hasło z *Mamotrektu kaliskiego*, za: Żurawska-Górecka, Kyas, oprac., 1978, 134, por. Łoś 1912, 67; podkr. – M.M.)²¹.

Frekwencja użycia rzeczownika *biegun* wzrasta wydatnie (przynajmniej w świetle danych leksykograficznych) w XVI stuleciu. Twórcy SPXVI odnotowali 35 jego wystąpień. Znane już w średniowieczu sensy: ‘goniec, posłaniec, posłaniec odnoszący listy’ oraz ‘tulacz, obieżyświat, bezdomny, włóczęga, koczownik, hultaj; wygnaniec, wędrowiec, pielgrzym, żebrak’ (objaśnienia za: SPXVI) w tekstach z tego okresu zostały poświadczane (kolejno) dwunasto- i czternastokrotnie, a na ich bazie (przynajmniej w ujęciu przedstawionym w SPXVI) rozwinęły się wtórne wartości semantyczne, świadczące o zaczynającej się dokonywać pejoratywizacji znaczenia, odpowiednio: ‘natręt, faktor, stręczyciel, zalotnik’ (potwierdzone dwa razy) oraz ‘propagator fałszywych poglądów religijnych’ (występujące w tekstach polemicznych, które wyszły spod pióra protestantów). Wydaje się, że punktem wyjścia do rozwoju tego ostatniego znaczenia był raczej notowany w SStp sens ‘odstępca, apostata’, którego w SPXVI jednak nie zarejestrowano. Zamiast niego pojawiają się natomiast dwa nowe: ‘zbieg’ (zawężony też do: ‘poddany polski przebywający stale w Rzymie a mający beneficjum w Polsce’) oraz ‘biegacz, zawodnik w biegach’ (zob. SPXVI, <https://spxvi.edu.pl/indeks/haslo/43907> [dostęp: 2.02.2020]). Wartość semantyczna ‘obieżyświat, włóczęga’ była dominująca jeszcze w XVII wieku, jak o tym zaświadcza *The-saurus polono-latino-graecus* Grzegorza Knapiusza, w którym wyraz *biegun* objaśniono najpierw jako (podaję w transliteracji): „błakacz, wszedy był, powśinnogá (...) obbiegacz (...) [który – dop. M.M] nie zagrzeie mieysca”. Ponadto słownikarz zarejestrował w swoim dziele dwa znaczenia nieodnoszące się do osób: „czopek, wálek, ná ktorym sie co obraca” oraz „oś niebieska, ábo punkty niebieskie na ktorych ábo kolo ktorych iákoby świat sie obraca” (Knapiusz 1643, 27). O ile pierwsze z nich znano zapewne już wcześniej, na co wskazuje (nieuwzględniony w SPXVI) czwarty sens podany w *Słowniku Bartłomieja z Bydgoszczy*, tj. ‘część wrót’ (łac. *cardo, una pars ostii*) (zob. Kędel-ska, Kwilecka, Łuczak, oprac., 1999, 76–77; Waniakowa 2002, 216), o tyle drugie – astronomiczne (dziś podstawowe) – przed XVII stuleciem było jeszcze zupełnie nieznanne (Knapiusz notuje je jako pierwszy). Zgodnie

²¹ W transliteracji: *biegun a. nieustawiczny apostata*.

z przyjętą praktyką leksykograficzną każdą z wyodrębnionych wartości semantycznych autor opisywał w osobnym haśle.



Ryc. 1. Pierwsze w polskiej leksykografii poświadczenie znaczenia astronomicznego wyrazu *biegun* (fragment strony 27. z *Thesaurusus...* Knapieszka, wyd. pośmiertne z 1643 r.)

Nadmieńmy od razu, że to nowe, specjalistyczne znaczenie wyrazu *biegun* – w zgodnej opinii etymologów (zob. Sławski 1952–1956, 32; Bańkowski 2000, 48; Boryś 2005, 28; Mańczak 2017, 7) – jest kalką językową greckiego *πόλος* [pólos] (którego odpowiednikiem łacińskim jest *polus*, zob. Bańkowski 2000, 48). Czynnikiem, który umożliwił tę „przeiadkę semantyczną”, tj. przeniesienie sensu geograficznego z wyrazu greckiego na polski, była – jak dowodnie wykazała Jadwiga Waniakowa – „tożsamość znaczenia strukturalnego obu leksemów” (Waniakowa 2002, 221); każdy z nich można (było) bowiem objaśnić najogólniej jako ‘to, co jest w ruchu’ (gr. *πέλωμαι* ‘jestem w ruchu’).

O tym, że *biegun* jako termin astronomiczny w końcu XVI wieku nie był jeszcze używany, świadczy ewidentnie uwaga Jana Kochanowskiego wyrażona w następującym fragmencie dokonanego przezeń przekładu *Phaenomenón* (pol. *Fenomenón*) Aratosa (wyd. w Krakowie w 1585 roku):

Wszystkie gwiazdy tym pięknym wzorem usadzone
 Pojmuje z sobą niebo nie ustanowione.
 Sama oś, która prędko krąg niebieski toczy,
 Z miejsca swego bynamniej nigdy nie wykroczy.
 Ale trwa niewzruszona, ziemię przenikając:
 A w poly prawie nieba oba końca mając
 W szczepione (*súd*), co imienia nie ma w naszej mowie,
 Ale *Polos* i Greczyn i Rzymianin zowie.
 Jeden z nich na południe w morzu zatopiony,
 A drugi na północy wzgórze wyniesiony.
 (Kochanowski 1835, 136; podkr. – M.M.)²²

Wróćmy jednak do sensów osobowych rozpatrywanego rzeczownika. Z całą pewnością były one jeszcze żywe (a nawet dominowały nad znaczeniami nieosobowymi) w XVIII i XIX w., a niewykluczone, że również – na początku XX stulecia, jak wynika to z definicji leksemu *biegun* pomieszczonych w *Nowym dykcyjonarzu, to jest Mowniku polsko-francusko-niemieckim* Michała Abrahama Trotza (Lipsk 1764), *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego (wyd. 1.: Warszawa 1807, wyd. 2.: Lwów 1854), *Słowniku języka polskiego*, tzw. wileńskim (Wilno 1861), a także *Słowniku języka polskiego*, tzw. warszawskim (Warszawa 1900). *Nowy dykcyjonarz...* M.A. Trotza podaje w pierwszej kolejności następujące wartości semantyczne wyrazu *biegun*:

- ‘goniec, posłaniec pana, suwerena’;
- ‘włóczęga, który chodzi z miejsca na miejsce’;
- ‘kurier, doręczyciel listów’ (zob. Trotz 1764, 43–44).

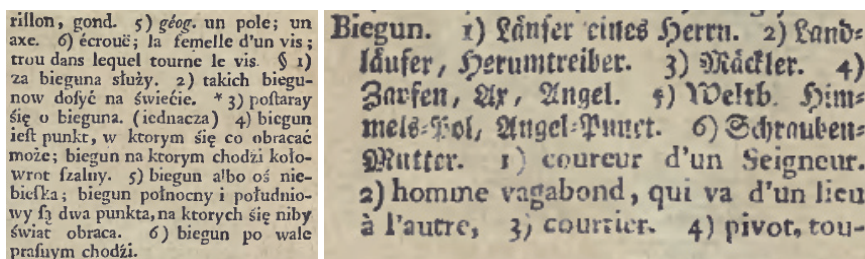
Dopiero po nich następują znaczenia nieodnoszące się do osób: dwa techniczne i jedno geograficzne, tj.:

- ‘sworzeń, oś; czop, zawias’;
- *geogr.* ‘biegun (np. ziemski); oś (obrotu, symetrii, Ziemi)’;
- ‘nakrętka śruby; otwór, do którego wkręca się śrubę (w którym kręci się śruba)’ (zob. Trotz 1764, 43–44)²³.

²² Fragment ten przytacza również w swoim artykule Waniakowa (2002, 215).

²³ Jak wiadomo, jedną z cech wyróżniających *Nowy dykcyjonarz...* M.A. Trotza jest porządkowanie znaczeń w obrębie artykułu hasłowego: od sensu najpowszechniejszego do znaczeń drugorzędnych i rzadkich (Żmigrodzki 2005, 133). W tym miejscu chciałbym serdecznie podziękować romanistce, dr Annie Gałęziowskiej-Krzystolik za przetłumaczenie objaśnień francuskich leksemu *biegun* zawartych w STr. Dzięki temu mogłem stwierdzić ich zgodność semantyczną z podanymi w słowniku odpowiednikami niemieckimi oraz najbardziej typowymi przykładami użycia w języku polskim.

Należy zauważyć, że notowany w słownikach historycznojęzykowych, dokumentujących polszczyznę doby średniowiecza i renesansu, tj. w SStp oraz SPXVI, sens ‘cursor’ został w *Nowym dykcyjonarzu...* – czy to z powodu skrupulatności leksykografa, czy też w związku z postępującą specjalizacją znaczeniową, a może obu tych czynników zarazem – rozdzielony na dwa, z których ten oznaczony numerem 1. jest ogólniejszy (‘goniec, czyjś posłaniec’), natomiast ten podany jako 3. jest nieco węższy (por. ‘goniec, doręczający listy’)²⁴.



Ryc. 2. Hasło *biegun* w *Nowym dykcyjonarzu...* M.A. Trotza (Trotz 1764, 43–44)

Słownik języka polskiego Samuela Bogumiła Lindego wysuwa na plan pierwszy wartość semantyczną ‘biegacz, prędkonogi’, znaną już w wieku XVI²⁵, nienotowaną natomiast w XVII-wiecznym *Thesaurusie...* Knapiusza i XVIII-wiecznym *Mowniku...* Trotza. Dopiero jako drugie podaje Linde znaczenie ‘biegający za zapłatę, cursor, laufer’, przywołując przy nim przysłowie: *Biegun biegunowi drogę zjadzie, a poseł spotka się z posłem*. W dalszej kolejności wymienia, nierejestrowany przez jego poprzedników, sens: ‘koń biegun, wóznik, rumak’, po którym następują dwa kolejne, poświadczone już dawniej (odpowiednio: w dobie staropolskiej oraz w XVI stuleciu), znaczenia: ‘biegun, wszędobyl, włóczęga, powsinoga, tulacz’ oraz ‘biegun, machlerz, faktor, stręczyciel, jednacz’. Po nich dopiero wylicza słownikarz trzy sensy nie-

²⁴ Na dokonującą się z całą pewnością od XVI w. (a może już wcześniej?) specjalizację znaczenia leksemu *BIEGUN*, czego skutkiem było wykształcenie się zawężonej wartości semantycznej ‘doręczyciel listów’, funkcjonującej obok ogólniejszego sensu ‘goniec, posłaniec’, wskazują też objaśnienia łacińskich wyrazów *cursor* i *tabellarius* w słowniku Jana Mączyńskiego, w którym odpowiednikiem tego pierwszego jest właśnie „Kurfor/ Biegun/ lákaj” (Mączyński 1564, 73d), a ekwivalentem drugiego – „Pofel/ kurfor/ Biegun którego ślą s lify/ liftownik” (Mączyński 1564, 438a).

²⁵ Uwzględnia ją *Lexicon latino-polonicum...* Mączyńskiego, w którym łacińskie słowo *stadioromos* objaśniono jako „Zawodnik/ curfor/ biegun/ wyścigacz” (Mączyński 1564, 411d).

osobowe, uwzględnione wcześniej w *Nowym dykjonarzu*... Trotza, tj.: ‘czop, czopek, walek, na którym się co obraca, (*sic!*) lub biega, oś’ (w tym także ‘biegun młynarski, paprzyca’ oraz ‘drugi pacierz szyi’), ‘oś niebieska abo punkta niebieskie, koło których jakoby świat się obraca’ oraz ‘biegun u szruby, macica’ (Linde 1807, 102–103; Linde 1854, 104).

Układ znaczeń leksemu *biegun*, odnotowanych w *Słowniku języka polskiego*, tzw. wileńskim (SWil), a także *Słowniku języka polskiego*, tzw. warszawskim (SW) nie różni się w istotny sposób od podanego w *Słowniku* Lindego (SL). Sensy odnoszące się do ludzi oraz znaczenie ‘rumak’ w dalszym ciągu dominują nad użyciami specjalistycznymi (naukowymi, technicznymi), których jest tu więcej niż w SL. W SWil pojawia się ponadto nowa wartość osobowa: ‘odszukiwacz koni i skradzionych rzeczy’, z którą – jak się zdaje – w SW koresponduje treść: ‘agent policji śledczej, *rub.* łapacz’; za to znaczenie ‘mekler, faktor, stręczyciel, pośrednik, jednacz’ skrupulatni autorzy SW opatrzyli krzyżykiem, uznając je za „mało używane”. Wśród sensów nieosobowych, zarejestrowanych w obu leksykonach, znalazła się m.in. nienotowana przez wcześniejszych słownikarzy (a istniejąca do dziś) wartość semantyczna ‘jedna z dwu lukowatych (półokrągłych) płóz u kołysek, foteli, koników drewnianych, dzięki którym się one kołyszą, bujają’. Mniej więcej od drugiej połowy XIX wieku – jak można stwierdzić na podstawie SWil i SW – *biegun* zaczyna funkcjonować również w dyskursie flisackim (w którym oznacza tzw. chlubownicę, czyli ‘kól na 10 stop długi, 5 cali gruby, w ziemię wbity, który służy do biegania, czyli skręcania wici’; definicja za: SWil), matematycznym (m.in. *biegun koła lub kuli*, *biegun prostej względem krzywej*), fizycznym (*bieguny magnesu*) oraz w logice (‘dwa pojęcia sobie przeciwne i krańcami ostatecznymi czegoś będące’; za: SWil).

Istotne zmiany w semantyce omawianego rzeczownika nastąpiły dopiero w ciągu XX stulecia. Wszystkie znaczenia osobowe, w których *biegun* używany był poprzednio, odeszły wówczas w niepamięć: współczesne słowniki ogólne języka polskiego, począwszy od SJPD aż po WSJP, uwzględniają wyłącznie jego sensy nieosobowe. Jedyne w *Suplemencie* do SJPD zarejestrowano dawną, choć – zaznaczmy – nienotowaną w żadnym z wcześniejszych słowników, wartość semantyczną: ‘rzemieślnik niecechowy, wykonujący rzemiosło bez zezwolenia cechu; partacz, sturzarz’, ilustrując ją tylko jednym przykładem użycia, pochodzącym notabene z XIX-wiecznego (!) opracowania naukowego autorstwa Michała Balińskiego i Tymoteusza Lipińskiego pt. *Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym*, zob.: „Królewic Jakub Ludwik Sobieski, ponawiając w 1727 r. ustawy cechu kusz-

nierskiego [kuśnierskiego] i krawieckiego, zabrania sturzarzom, czyli partaczom albo biegunom, trudnić się robotą na mil 2 od miasta” (cyt. za: Doroszewski, red., 1969, 50). Żywotność poszczególnych znaczeń osobowych leksemu *biegun* w polszczyźnie, możliwą do ustalenia na podstawie materiału leksykograficznego, poglądowo przedstawiono w tabeli 2.

Tabela 2. Żywotność znaczeń osobowych wyrazu *biegun* w historii polszczyzny na podstawie dawnych i współczesnych słowników języka polskiego²⁶

Wiek	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XIX	XIX	XX
Znaczenie	SStp	SXVI	SKn	STr	SL	SWil	SW	SJPD
‘włóczęga’	+	+	+	+	+	+	+	
‘goniec’	+	+		+	+		+	
‘odstępca’	+	+						
‘natręt’		+						
‘zbieg’		+						
‘pośrednik’		(+)			+	+	(+)	
‘biegacz’		+			+	+	+	
‘agent śledczy’						+	+	
‘rzemieślnik niecechowy’								(+)

Z zaprezentowanego zestawienia wynika, że wyraz *biegun* najdłużej, bo od XV wieku używany był w znaczeniach: ‘włóczęga’ oraz ‘goniec’²⁷, a następnie, od XVI stulecia – w znaczeniach: ‘biegacz’ i (zdecydowanie rzadziej) ‘pośrednik’²⁸. Pozostałe sensy osobowe, pojawiające się w różnych okresach rozwoju naszego języka, miały raczej charakter efemeryczny.

Na koniec trzeba zapytać o czynniki, które spowodowały, że leksem *biegun* przestał być używany w odniesieniu do ludzi. Wydaje się, iż przyczyn, które

²⁶ Znak „+” oznacza, że w danym leksykonie odnotowano wskazane znaczenie. Z kolei ten sam znak ujęty w nawias informuje, że autorzy słownika uznali jakiś sens za dawny lub rzadki. Zamalowane obszary obrazują przypuszczalny okres, w którym poszczególne znaczenia osobowe były jeszcze żywe. Poza tym na podstawie dat ukazania się odpowiednich tomów SL, SWil i SW można przyjąć, że rejestrują one kolejno stan z początku (i pierwszej połowy) XIX wieku, połowy tego stulecia oraz jego końca (i drugiej połowy).

²⁷ Brak poświadczenia wartości semantycznej ‘goniec’ w SKn i SWil nie dowodzi bynajmniej jej wygaśnięcia w okresie, z którego te słowniki pochodzą, skoro notują ją jeszcze opracowania od nich późniejsze, odpowiednio: STr i SW.

²⁸ O tym, że sens ‘pośrednik’ był rzadki, może świadczyć fakt, iż w SXVI mamy zaledwie dwa jego poświadczenia; nie rejestrują go SKn i STr, również w SW opatrzony został stosownym kwalifikatorem.

doprowadziły do takiego stanu rzeczy, mogło być kilka, przy czym dwie są szczególnie istotne. Pierwszą jest dokonująca się stopniowo leksykalizacja omawianej jednostki; znaczenia osobowe stawały się nieczytelne, bo wyraz *biegun* tracił swoją przejrzystość słotwórczą wskutek niewielkiej liczby derywatów z *-um* oraz znikomej produktywności tego formantu (nowe struktury z jego udziałem powstawały sporadycznie). Do rozluźnienia, a w konsekwencji zerwania więzi z podstawą *biegać* przyczyniło się też powstanie wielu sensów technicznych, wykształconych w wyniku uogólnienia i przeniesienia (na zasadzie metonimii) znaczenia pierwotnego (strukturalnego) *bieguna*: ‘ten, co biega’ → ‘to, co biega’ → ‘to, co się porusza (co jest w ruchu)’ → ‘to, co podlega ruchowi’ i ‘to, co umożliwia ruch’, nade wszystko zaś pojawienie się w XVII wieku skalkowanego z greki znaczenia geograficznego (astronomicznego), stanowiącego – jak się okazało – żyzny grunt dla rozwoju licznych znaczeń abstrakcyjnych, w których *biegun* używany jest w fizyce, matematyce, geometrii czy logice²⁹ (por. Waniakowa 2002, 218–220). Drugim czynnikiem, który przyczynił się do wygaśnięcia sensów osobowych rozpatrywanej jednostki, było powstanie „konkurencyjnych” wobec *bieguna* formacji agentywnych derywowanych na bazie czasownika *biegać* za pomocą innych przyrostków – w XVI wieku słów: *biegarz* i *biegacz*, a później, tj. w XIX stuleciu, wyrazów: *biegas* i *biegus*. Spośród tych synonimów słotwórczych „najgroźniejszy” okazał się *biegacz* ze względu na wykorzystany do jego utworzenia formant *-acz*, który od najdawniejszych czasów wyspecjalizowany był właśnie w derywowaniu odczasownikowych osobowych nazw wykonawców czynności; jego dwie pozostałe funkcje, tj. fundowanie nazw narzędzi i nazw znamionujących, były drugorzędne³⁰ (zob. Peplowski 1974, 12–13; Ślawski 2011, 78–79). Nic więc dziwnego, że przejął on znaczenia osobowe

²⁹ Pojawienie się znaczenia geograficznego (astronomicznego) było w moim przekonaniu kluczowym czynnikiem, który zadecydował o zerwaniu więzi analizowanego rzeczownika z czasownikiem *biegać*, a zarazem spowodował wejście *bieguna* na nowe tory rozwoju semantycznego: jak już wspomniano, wyraz zaczął obrastać w nowe, metaforyczne znaczenia – był to więc przysłowiowy „gwóźdź do trumny”, gdy idzie o leksykalizację omawianej jednostki.

³⁰ Także wśród ok. 500 nazw wykonawców czynności z formantem *-acz* zarejestrowanych w SJPD znaczną grupę stanowią derywaty oznaczające subjekty osobowe. Sporo formacji tego typu łączy w sobie znaczenie osobowego wykonawcy czynności (działacza) i narzędzia, przy czym praktycznie każda nazwa narzędzia może być użyta też w odniesieniu do ludzi. Warto odnotować istotne przesunięcie, a mianowicie przejście z kategorii *nomina agentis* do kategorii *nomina instrumenti*, które dokonało się dopiero w ciągu minionego stulecia: „nazwy, które SW notuje jako odnoszące się do człowieka, dziś są na ogół nazwami narzędzi (np. *przerzynać*, *popychać*)” (Grzegorzcykowska, Laskowski, Wróbel, red., 1984, 342–343).

leksemu *biegun* (zauważmy, że w przeciwieństwie do *bieguna* jego związek z podstawą *biegać* jest do dziś bardzo czytelny)³¹.

Wracając do stanowiącego punkt wyjścia niniejszych rozważań problemu motywacji tytułu powieści Olgi Tokarczuk *Bieguni*, wypada stwierdzić, że przeprowadzona analiza dowodzi, iż wywodzenie go od nazwy „odłamu prawosławnych starowierców” – jak sugeruje wydawca – nie jest (ani też być nie powinno) jedyną możliwością, zwłaszcza że sensu tego nie rejestruje w zasadzie żaden współczesny słownik języka polskiego³². Pisarka, tytułując w ten sposób swoje dzieło, w istocie wskrzesiła niektóre dawne znaczenia osobowe wyrazu *biegun*, wydobywając zarazem tkwiące w nim *in potentia* nowe, metaforyczne sensy – dokonała tym samym deleksykalizacji rozpatrywanej jednostki. Trudno tylko stwierdzić, czy i w jakim stopniu był to zabieg świadomy, celowy.

Literatura

- Bańkowski A., 2000, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa.
- Boryś W., 2005, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków.
- Brückner A., 1985, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa.
- Doroszewski W., red., 1958–1969, *Słownik języka polskiego PAN* (SJPD), t. 1–11, Warszawa.
- Elektroniczny słownik języka polskiego XVII i XVIII wieku* (ESJP XVII–XVIII), <https://sxvii.pl/> [dostęp: 28.01.2020].
- Erzepki B., 1908, *Przyczynki do średnio-wiecznego słownictwa polskiego*, cz. 1, *Głosy polskie wpisane do łacińsko-niemieckiego słownika (Vocabularius Ex quo) drukowanego w roku 1490*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, t. XXXIV, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/107676/edition/118792/content> [dostęp: 1.02.2020].
- Grzegorzczkova R., Laskowski R., Wróbel H., red., 1984, *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, Warszawa.
- Jadacka H., 2006, *Kultura języka polskiego. Fleksja, słotwórstwo, składnia*, Warszawa.

³¹ Gdy zaś idzie o znaczenie ‘włóczęga’, w którym *biegun* funkcjonował bodaj najdłużej i które nieprzerwanie notują wszystkie słowniki aż do SW, to dodatkowym czynnikiem, który zdecydował o jego wyjściu z użycia, mógł być fakt, iż liczba określeń *homo vagus* w polszczyźnie zawsze była dość spora, tym samym nie doszło do powstania żadnej luki leksykalnej. Przeglądu synonimów leksemu WŁÓCZĘGA w dziejach języka polskiego dokonała Beata Kiszka (2013).

³² Znaczenie to udało mi się odnaleźć tylko w dostępnym w internecie *Słowniku gramatycznym języka polskiego* (zob. <http://sgjp.pl/leksemy/#83315/biegun> [dostęp: 10.02.2020]). Za nim dopiero sens ten odnotowuje *Słownik sjp.pl* (zob. <https://sjp.pl/biegun> [dostęp: 10.02.2020]). Wydaje się jednak, że znaczenie to dopisano przy okazji aktualizacji wskazanych słowników (już po wydaniu powieści Tokarczuk).

- Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W., red., 1900–1927, *Słownik języka polskiego* (SW), t. 1–8, Warszawa.
- Kędelska E., Kwilecka I., Łuczak A., oprac., 1999, *Słownik Bartłomieja z Bydgoszczy. Wersja polsko-lacińska*, t. 1, Warszawa.
- Kiszka B., 2013, *Słonna wędrówka z biegunem, cełownikami i wagusem... – w poszukiwaniu zaginionych synonimów leksemu włóczęga*, w: Mitrega B., red., „Linguarum Silva”, t. 2, *Słowo – znaczenie – relacja w języku i tekście*, Katowice.
- Kleszczowa K., red., 1996, *Słotwórstwo języka doby staropolskiej. Przegląd formacji rzeczownikowych*, Katowice.
- Knapiusz G., 1643, *Thesaurus polono-latino-graecus* (SKn), Kraków, https://books.google.pl/books?id=1AQ-AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gb_s_ge_summary_r&ad=0#v=onepage&q&f=false [dostęp: 2.02.2020].
- Kochanowski J., 1835, *Phaenomena*, w: *Dzieła Jana Kochanowskiego. Wydanie nowe Jana Nep. Bobrowicza*, t. 3, Lipsk.
- Kuligowska K., 2018, *Narzędzie w polskiej i rosyjskiej przestrzeni kognitywnej*, Poznań.
- Łoś J., 1912, *Mammotrekt z r. 1471*, „Materiały i Prace Komisji Językowej Akademii Umiejętności w Krakowie”, t. V.
- Malecki A., oprac., 1871, *Biblia królowej Zofii żony Jagielly z kodeksu szarospatackiego nakładem księcia Jerzego Henryka Lubomirskiego wydana przez Antoniego Maleckiego*, Lwów, <https://archive.org/details/bibliakrolwojzof00magooog/page/n9/mode/2up> [dostęp: 2.02.2020].
- Mańczak W., 2017, *Polski słownik etymologiczny*, Kraków.
- Mayenowa M.R., Peplowski F., red., 1966–2012, *Słownik polszczyzny XVI wieku* (SPXVI), t. 1–36, Wrocław – Warszawa – Kraków (wersja elektroniczna: <http://spxvi.edu.pl/index/>).
- Mączyński J., 1564, *Lexicon latino-polonicum ex optimis Latinae linguae Scriptoris concinnatum...*, Królewiec, <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/8891/edition/8025/content> [dostęp: 6.02.2020].
- Olga Tokarczuk laureatką Międzynarodowej Nagrody Bookera*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/olga-tokarczuk-laureatka-miedzynarodowej-nagrody-bookera/vvwyrcg> [dostęp: 29.01.2020].
- Peplowski F., 1974, *Odczasownikowe nazwy wykonawców czynności w polszczyźnie XVI wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk.
- Radziwon M., 2008, *Dwudziestka po raz dwudziesty*, „Gazeta Wyborcza”, https://wyborcza.pl/1,75410,5217684,Dwudziestka_po_raz_dwunasty.html [dostęp: 29.01.2020].
- Ruszkowski M., 2018, *Wariantywność współczesnej polszczyzny. Wybrane zagadnienia*, Kielce.
- Saloni Z., 1988, *O tzw. formach nieosobowych [rzeczowników] męskoosobowych we współczesnej polszczyźnie*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, z. XLI.
- Sławski F., 1952–1956, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. 1, Kraków.
- Sławski F., 2011, *Słotwórstwo, słownictwo i etymologia słowiańska*, Kraków. *Słownik gramatyczny języka polskiego*, <http://sgjp.pl/leksemy/#13589/a> [dostęp: 10.02.2020]. *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/> [dostęp: 28.01.2020]. *Słownik sjp.pl*, sjp.pl [dostęp: 10.02.2020].
- Strutyński J., 1994, *Zarys gramatyki polskiej*, cz. 2, *Morfologia*, Kraków.
- Tokarczuk O., 2007, *Bieguni*, Kraków.
- Tokarczuk O., 2018, *Bieguni*, Kraków.
- Trotz M.A., 1764, *Nony dykcyonarz to iest Mownik polsko-niemiecko-francuski* (STr), Lipsk, <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/7823/edition/7138/content> [dostęp: 2.02.2020].

- Urbańczyk S., red., 1953–1955, *Słownik staropolski* (SSłp), t. 1, Warszawa.
- Waniakowa J., 2002, *Etymologia i semantyka słowiańskiego biegun i greckiego πόλος – geneza terminu naukowego*, w: Rusek J., Boryś W., Bednarczuk L., red., *Dzieje Słowian w świetle leksyki. Pamięci Profesora Franciszka Sławińskiego*, Kraków.
- Waniakowa J., 2003a, *Polska naukowa terminologia astronomiczna*, Kraków.
- Waniakowa J., 2003b, *Wybrane najstarsze polskie słownictwo astronomiczne*, „Język Polski”, nr LXXXIII, z. 2.
- Wojtyła-Świerżowska M., 1974, *Prastowiańskie nomen agentis*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Zdanowicz A. (i in.), red., 1861, *Słownik języka polskiego* (SWił), t. 1–2, Wilno.
- Żmigrodzki P., 2005, *Wprowadzenie do leksykografii polskiej*, Katowice.
- Żmigrodzki P., red., *Wielki słownik języka polskiego* (WSJP), wsjp.pl [dostęp: 10.02.2020].
- Żurawska-Górecka W., Kyas V., oprac., 1978, *Mamotrety staropolskie*, cz. 2, Wrocław.

Marcin Maciołek– dr, Instytut Językoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska.


Jego zainteresowania naukowe to: rozwój zasobu leksykalnego polszczyzny współczesnej i historycznej, wpływ techniki na ewolucję języka (zwłaszcza oddziaływanie rzeczywistości elektronicznej na język polski i zachowania komunikacyjne Polaków), historia i gramatyka historyczna języka polskiego, glottodydaktyka polonistyczna (przede wszystkim nauczanie wymowy polskiej cudzoziemców). Jest autorem książek: *Obrazki do kształtowania percepcji słuchowej oraz wymowy cudzoziemców uczących się języka polskiego* (2018), *U źródeł słów* (2017), *Na tropie form i znaczeń słów* (2015), *Kształtowanie się nazw owadów w języku polskim. Procesy nominacyjne a językowy obraz świata* (2013), *Głoski polskie. Przewodnik fonetyczny dla cudzoziemców i nauczycieli uczących języka polskiego jako obcego* (2012, wyd. drugie uzupełnione – 2014, wyd. trzecie rozszerzone – 2018) oraz kilkakrotnie wznawianego kompendium *Tęczowa gramatyka języka polskiego w tabelach* (2009, 2010, 2012, 2016), a także współredaktorem tomów: *Ruch w języku – język w ruchu* (2012), *Granice w języku – język w granicach* (2014), *Spoleczność w języku – język w społeczności* (2019).

Kontakt: marcin.maciolek@us.edu.pl

WOKÓŁ RECEPCJI



DARIUSZ NOWACKI

 <https://orcid.org/0000-0001-8274-8845>Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

Cały ten zgiełk. O wczesnych reakcjach na uhonorowanie Olgi Tokarczuk Literacką Nagrodą Nobla

All that jazz.

Early reactions to the Nobel Prize in Literature awarded to Olga Tokarczuk

Abstract: The paper discusses selected reactions to the Nobel Prize for Literature awarded to Olga Tokarczuk. The author focuses on the dispute about the legitimacy and justification of the Swedish Academy's decision, highlighting the sceptical opinions, in some cases challenging the Academy's members' verdict. Referring to a book by James F. English on cultural prizes, the author recalls the role of public controversies as an essential tool of influencing the general public. He also compares the situation of two winners of the Nobel Prize in Literature (Olga Tokarczuk – for 2018, Peter Handke – for 2019), announced on the same day. Concluding, the author seeks to present the most important aspects of the dispute on the position and influence of Tokarczuk's literary output.

Key words: Olga Tokarczuk, Nobel Prize in Literature, comments

Niejako wbrew tytułowi nie „całym zgiełkiem” chcę się tu zająć, lecz jego najciekawszymi – w mojej ocenie – przejawami. Będę się odnosił do wielogłosu, jaki wybrzmiał w ciągu dwu miesięcy, licząc od ogłoszenia werdyktu Akademii Szwedzkiej (10 października 2019 r.) do ceremonii noblowskiej (10 grudnia tegoż roku).

Mamy do dyspozycji ogromny materiał (dziesiątki komentarzy rozsianych w prasie, setki głosów i opinii zdeponowanych w sieci), choć w przytłaczającej większości są to wypowiedzi lapidarne i doraźne, niezbyt pożywne intelektualnie, mało odkrywcze, co przecież dziwić nie powinno. Wiadomo – na sformułowanie pogłębionych analiz i efektownych dociekań krążących wo-



DARIUSZ NOWACKI

 <https://orcid.org/0000-0001-8274-8845>University of Silesia in Katowice
Katowice

All that jazz. Early reactions to the Nobel Prize in Literature awarded to Olga Tokarczuk

All that jazz.

Early reactions to the Nobel Prize in Literature awarded to Olga Tokarczuk

Abstract: The paper discusses selected reactions to the Nobel Prize for Literature awarded to Olga Tokarczuk. The author focuses on the dispute about the legitimacy and justification of the Swedish Academy's decision, highlighting the sceptical opinions, in some cases challenging the Academy's members' verdict. Referring to a book by James F. English on cultural prizes, the author recalls the role of public controversies as an essential tool of influencing the general public. He also compares the situation of two winners of the Nobel Prize in Literature (Olga Tokarczuk – for 2018, Peter Handke – for 2019), announced on the same day. Concluding, the author seeks to present the most important aspects of the dispute on the position and influence of Tokarczuk's literary output.

Key words: Olga Tokarczuk, Nobel Prize in Literature, comments

Contrary to the title in a way, I do not intend to talk about “all that jazz” in its entirety here, but rather about what I consider to be its most interesting manifestations. I will refer to the multiplicity of voices heard over the two months from the announcement of the Swedish Academy's verdict (10 October 2019) to the Nobel Prize ceremony (10 December 2019). There is a huge amount of material available (dozens of comments all over the press, hundreds of voices and opinions shared online), although the overwhelming majority of them are concise and ad hoc statements, not providing a lot of intellectual nourishment and not very revealing, which should actually not come as a surprise. It is obvious that it should take definitely longer than two more months for more in-depth analyses and more striking insights around the

kół, mówiąc kolokwialnie, Nobla dla Tokarczuk trzeba poczekać – na pewno dłużej niż dwa kolejne miesiące. Z tego wielosłowia wybieram wypowiedzi spolaryzowane, bo też ostatecznie interesuje mnie spór o prawomocność i zasadność werdyktu szwedzkich akademików. Jednakowoż odrzucam wypowiedzi powstałe pod wpływem – by tak rzec – złych emocji, a więc nie będę się odnosił do licznych, jakże gorszących aktów słownej napaści na naszą noblistkę (zgrabnie skatalogował je m.in. Jacek Dehnel). Hejt wymierzony w pisarkę, zlorzeczenia kierowane do Sztokholmu i inne brutalne przejawy niezadowolenia (z decyzji noblowskiej) zostawiam tedy na boku. Jakkolwiek pretensjonalnie to zabrzmie, interesuje mnie spór na pewnym poziomie. Nawiązując zaś do rozwinięcia nagłówka, którym „Gazeta Wyborcza” opatrzyła wspomniane wystąpienie Dehnela, a więc do pytania „Dlaczego Olga Tokarczuk tak boli polską prawicę?” (Dehnel 2019), pozwalam sobie zauważyć, że z owego tekstu jasno wynika, iż autor miał na uwadze tylko pewną część „polskiej prawicy” – tę, która raczej nie czyta współczesnej polskiej literatury i w ogóle w subtelności estetyczno-intelektualne się nie wikła. Tymczasem istnieje „polska prawica” nie tylko wyrobiona literacko, ale i ciekawie argumentująca (jednym z dowodów jest blok tekstów przygotowany przez redakcję „Teologii Politycznej” *Tokarczuk. Noblowskie opowieści* – do niektórych artykułów z tego zestawu w stosownej chwili nawiąże).

Co równie oczywiste, publicystyczny, zazwyczaj pozaliteracki (pozamerytoryczny) spór o wielki honor, jaki stał się udziałem polskiej pisarki, jest dwubiegunowy, a zatem niemądre, absurdalne stwierdzenia płyną także z drugiej – nazwijmy ją: liberalną – strony, „której elity przeżywają właśnie graniczące ze zbiorową histerią wzmoczenie, bo ich świecka święta została ostatecznie kanonizowana przez króla Szwecji”¹. Dla porządku dodam, że jeden z katalogów nadużyć owej drugiej strony sporządził Piotr Zaremba w tekście pod szlachetnym, ze wszech miar „słusznym” tytułem *W sporze o nagrodę Nobla dla Olgi Tokarczuk ktoś powinien okazać się mądrzejszy* (Zaremba 2019).

Wypada się także wytłumaczyć z opozycji: literackie – pozaliterackie (tu: reakcje na Nagrodę Nobla). Nie trzeba chyba przekonywać, że postawienie

¹ To złośliwe sformułowanie pochodzi z dyskusji *par excellence* literackiej, zorganizowanej przez redakcję czasopisma internetowego „Mały Format” (przytoczoną frazę wypowiedział Andrzej Frączyk). W owej dyskusji młodzi krytycy próbują opisać własne położenie, zaznaczając dystans względem centralnego zdarzenia, do jakiego doszło w polu literackim pod koniec 2019 roku (Nobel dla Tokarczuk i reakcje na to wyróżnienie). Zob. *Uran otwiera przed tobą nowe branże*, <http://malyformat.com/2019/12/uran-otwiera-przed-toba-nowe-branze/> [dostęp: 29.01.2020].

Nobel Prize for Tokarczuk to appear. From this multitude of words, I have chosen the polarised statements, because ultimately I am interested in the dispute over the legitimacy and justification of the verdict of the Swedish Academy members. However, I have rejected statements uttered under the influence of negative emotions, so to speak, so I will not refer to the numerous outrageous acts of verbal assault against our Nobel Prize winner (neatly catalogued for instance by Jacek Dehnel). I am therefore putting aside the hate directed against the writer, the imprecations uttered at Stockholm, and other brutal manifestations of dissatisfaction (with the decision to award the Nobel Prize). However pretentious it may sound, I am interested in disputes conducted on a certain level. Referring to the Dehnel's text which the *Gazeta Wyborcza* daily provided with the headline "What makes Olga Tokarczuk such an eyesore to the Polish right wing?" (Dehnel 2019), I will allow myself to remark that the text clearly suggests that the author meant only a part of the "Polish right wing", namely those people who do not really read contemporary Polish literature and generally do not engage in aesthetic and intellectual subtleties. Meanwhile, there are also "Polish right wing" people who are not only well-read but also capable of arguing in an interesting manner (evidence of which is provided by a block of texts prepared by the editors of "Teologia Polityczna": *Tokarczuk. Noblowskie opowieści* [Tokarczuk. Nobel stories] – I will refer to some of the articles from that collection in due course).

What is equally obvious, the dispute between opinion journalists, usually going on outside literature (i.e. not pertaining to the actual subject matter), over the great honour that befell the Polish writer, is polarised, with silly, absurd statements flowing also from the opposite direction, let us call it liberal, "whose elites are currently experiencing this hype verging on collective hysteria, because their secular saint has finally been canonised by the King of Sweden"¹. For form's sake, I would just like to add that one of the catalogues of abuses of that other party is provided by Piotr Zaremba in a text under the noble, by all means "fair" title, namely *W sporze o nagrodę Nobla dla Olgi Tokarczuk ktoś powinien okazać się mądrzejszy* [In the dispute over the Nobel Prize for Olga Tokarczuk, someone should turn out to be smarter] (Zaremba 2019).

¹ This spiteful phrase comes from a discussion of a *par excellence* literary nature, organised by the editorial team of the online magazine "Mały Format" (the quote comes from Andrzej Frączysty). In this discussion, young critics attempt to describe their own position, marking their distance towards the central event that occurred in the literary field in late 2019 (the Nobel Prize for Tokarczuk and the reactions to it). See *Uran otwiera przed tobą nowe branże* [Uranus opens up new sectors for you], <http://malyformat.com/2019/12/uran-otwiera-przed-toba-nowe-branze/> [accessed on: 29 January 2020].

granicy między tymi porządkami wydaje się niemożliwe. Każda debata dotycząca literatury – nawet ta najbardziej akademicka – jest przecież wielowymiarowa i heterogeniczna, wchłania rozmaite dyskursy i słowniki. To, co staje się przedmiotem naszych literaturoznawczych rozważań, zawsze jest oplecione gęstą siecią kontekstów, a w przypadku nagród literackich owa sieć wydaje się wyjątkowo gęsta (konteksty polityczne, ekonomiczne, ideologiczne, marketingowe, medialne itd.). Kiedy więc deklaruje, że interesuje mnie „spór na pewnym poziomie”, nie chcę bynajmniej zasugerować, że kontrowersje pozaliterackie znajdują się poza polem mojego widzenia. W odniesieniu do laureatów Literackiej Nagrody Nobla tego typu „cięcie” w ogóle nie wchodzi w rachubę, ponieważ spór o prawomocność i zasadność werdyktów – osobiście w nowszej dobie – jest, jeśli wolno tak powiedzieć, porażająco pozaliteracki. Ponadto obecnie, zważając perspektywę do dwu wspomnianych na wstępie miesięcy, jesteśmy świadkami sporu jak gdyby podwojonego, wszak 10 października 2019 r. poznaliśmy nazwiska dwojga nagrodzonych. Jasne, że skupiamy się na laureatce „zaległej” (za rok 2018), ale Petera Handkego, triumfatora „aktualnego” (za rok 2019), nie godzi się zaniedbywać, zwłaszcza że to właśnie o nim chciałoby się powiedzieć, że jest laureatem prawdziwie kontrowersyjnym.

* * *

W końcówce wykładu noblowskiego Petera Handkego pojawia się poruszająca i zarazem zasmucająca reminiscencja. Otóż austriacki noblista nawiązuje do swojego pobytu w Oslo w związku z przyznaniem mu Międzynarodowej Nagrody Literackiej im. Henryka Ibsena, co nastąpiło w 2014 roku. Mówi o „jednym z pięciu lub sześciu ochroniarzy” (Handke 2019, 9) ze swojej obstawy, którego zapamiętał, ponieważ w nocnym barze, gdzieś na nabrzeżu portu w Oslo, ten człowiek czytał mu własne wiersze (miłosne, zachowane w smartfonie sympatycznego i wrażliwego bodyguarda). Bynajmniej nie poruszyła mnie piękna myśl austriackiego noblisty, że literatura jest wszędzie, że nasz świat jest nią przepelniony. Pomyślałem raczej o samotności wielkiego pisarza, którego kompanami – chyba z konieczności² –

² W norweskich mediach pojawiło się sporo wypowiedzi oskarżających austriackiego pisarza o wspieranie serbskich zbrodniarzy wojennych. Władze obawiały się mobilizacji mieszkańców w Norwegii imigrantów z krajów byłej Jugosławii, ryzyko poważnego incydentu (być może nawet zamachu) wydawało się całkiem realne.

It is also appropriate to explain the literary vs extraliterary opposition (here: in the case of reactions to the Nobel Prize). There is probably no need to argue that it seems impossible to draw a line between these two orders. After all, any debate on literature – even the most academic one – is multidimensional and heterogeneous, absorbing various discourses and vocabularies. What becomes the subject of our scholarly deliberations in the field of literary studies is always wrapped in a dense network of contexts, and in the case of literary awards, this network seems particularly dense (with political, economic, ideological, marketing, media contexts, etc.). So when I declare that I am interested in a “dispute on a certain level”, I do not want to suggest in any way that the extraliterary controversy is outside my field of vision. With regard to winners of the Nobel Prize in Literature, this type of “cut-off” is entirely out of the question, because the dispute over the legitimacy and justification of the verdicts – especially more recently – is strikingly extraliterary, if one may say so. Moreover, currently, narrowing the perspective down to the two months mentioned at the start, we are witnessing a double dispute in a sense: after all, on 10 October 2019, two winners were announced. It is clear that we focus here on the winner of the “postponed” prize (for 2018), but Peter Handke, the winner of the “latest” one (for 2019), certainly does not deserve being ignored, especially since one would like to call him in particular a truly controversial winner.

* * *

The final part of Peter Handke’s Nobel lecture contains a moving and at the same time saddening reminiscence. The Austrian Nobel Prize winner refers to his stay in Oslo in connection with the International Ibsen Award in literature which he received in 2014. He talks about “one of the five or six bodyguards” (Handke 2019, 9) who accompanied him, and whom he remembered because in some bar on Oslo’s waterfront, that man recited his own poems to him (love poems stored on the friendly and sensitive bodyguard’s smartphone). It’s not that I was moved by the beautiful thought of the Austrian Nobel Prize winner, that literature is everywhere, that our world is full of it. I rather thought about the solitude of the great writer, whose companions – probably out of necessity²

² Norwegian media published a number of statements accusing the Austrian writer of supporting Serbian war criminals. The authorities feared the mobilisation of immigrants from former Yugoslavia countries living in Norway, and the risk of a serious incident (perhaps even an attack) seemed quite real.

stali się profesjonalni ochroniarze, najpewniej oficerowie norweskich służb specjalnych. Jak się do tego mają subtelne rozważania naszej noblistki o „czułym narratorsze”, wygłoszone chwilę wcześniej w tym samym miejscu? To z powodu obecności Handkego starannie wyselekcjonowano publiczność zgromadzoną w sali Akademii Szwedzkiej, obawiając się, że ktoś mógłby zakłócić powagę wydarzenia, jak to się stało wcześniej w trakcie tzw. konferencji noblowskiej, którą pisarz, z uwagi na natarczywość dziennikarzy, po prostu przerwał. To przeciwko Handkemu manifestowano przed siedzibą sztokholmskiej filharmonii, gdzie wręczano Nagrody Nobla. Wreszcie to Ministerstwo Spraw Zagranicznych Chorwacji zabroniło ambasadorowi tego kraju akredytowanemu w Szwecji udziału w gali noblowskiej, przy okazji namawiając do bojkotu przedstawicieli kilku innych krajów (Bośni i Hercegowiny, Kosowa, Albanii i Turcji). Oczywiście powód, dla którego zajęto tak radykalne stanowisko, jest znany – przesądziły o tym publikacje i wypowiedzi medialne Handkego, w których wsparł politykę Wielkiej Serbii Slobodana Miloševicia.

Tarapaty, w jakie popadła Tokarczuk, są – ujmując rzecz najogólniej – nieporównywalne. Co bardziej przytomni uczestnicy interesującego mnie tutaj sporu zwracają uwagę, że całe zamieszanie wokół naszej noblistki sprowadza się do „niefortunnego, nieszczęsnego, milionkroć cytowanego zdania” (Stanisławski 2019), które zostało wyartykułowane przez pisarkę kilka lat przed Noblem i wywołało żywiołowe, niechętne, a najczęściej nienawistne jej reakcje. Właściwie dwu zdań, które – przypomnijmy – pojawiły się 5 października 2015 roku w wypowiedzi Olgi Tokarczuk, będącej odautorskim komentarzem do wyróżnionych wtedy Nagrodą Literacką Nike *Książę Jakubowych*:

Wymyśliliśmy historię Polski jako kraju tolerancyjnego, otwartego, jako kraju, który nie splamiał się niczym złym w stosunku do swoich mniejszości. Tymczasem robiliśmy straszne rzeczy jako kolonizatorzy, większość narodowa, która tłumiała mniejszość, jako właściciele niewolników czy mordercy Żydów (za: Piekarska 2015).

Peter Handke natomiast w 1996 r. opublikował książkę eseistyczną, w której domagał się – by nawiązać do jej podtytułu – „sprawiedliwości dla Serbii”. Dziesięć lat później w obszernym eseju odniósł się, ważąc racje oskarżycieli i obrońców, do procesu przeciwko Slobodanowi Miloševiciowi. Wykonał mnóstwo gestów (najczęściej utrwalonych w wywiadach), które

– were professional bodyguards, most probably officers of the Norwegian special services. How does this relate to our Nobel Prize winner’s subtle reflections on the “tender narrator”, uttered just a while before that in the same place? It was because of Handke’s presence that the audience gathered in the hall of the Swedish Academy had been carefully selected, as there were fears that someone might disrupt the solemnity of the event, as had been the case earlier during the Nobel Prize conference, which the writer had simply interrupted due to the importunity of the journalists. It was against Handke that a demonstration was held in front of the Stockholm Concert Hall, where the Nobel Prizes were given. Finally, it was the Croatian Ministry of Foreign Affairs that prohibited the country’s ambassador accredited to Sweden from attending the Nobel Prize Gala, at the same time encouraging representatives of several other countries (Bosnia and Herzegovina, Kosovo, Albania and Turkey to boycott it). Of course, the reason why such a radical stance was taken is well known – this was determined by Handke’s publications and media statements, in which he supported Slobodan Milošević’s Greater Serbia policy.

The trouble Tokarczuk faced is, to put it very mildly, incomparable. The more astute participants of the dispute I focus on here point out that the whole commotion around our Nobel Prize winner boils down to an “unfortunate, ill-fated phrase quoted a million times” (Stanisławski 2019), which the writer had expressed several years before the Nobel Prize and which triggered vivid, resentful, and most often hateful reactions. Actually, two phrases, which – let us recall – appeared on 5 October 2015 in a statement by Olga Tokarczuk being the author’s comment on *Księgi Jakubowe* [*The Books of Jacob*], awarded the Nike Award for literature at that time:

We invented the history of Poland as a tolerant, open country, whose reputation was never tarnished by anything bad done to its minorities. However, we did horrible things as colonizers, as the national majority who suppressed the minority, as owners of slaves or murderers of Jews (after: Piekarska 2015).

Peter Handke, on his part, published a book of essays in 1996, in which he demanded – as its subtitle suggests – “justice for Serbia”. Ten years later, in an extensive essay, he referred to the trial against Slobodan Milošević, weighing the arguments of the prosecutors and of the defendants. He made

uznana za wysoce niestosowne i nad wyraz kontrowersyjne, oczywiście poza Serbią³.

10 października 2019 roku w wielu gorących, sformułowanych *ad hoc* komentarzach zapewniono, że uhonorowanie Olgi Tokarczuk literackim Noblem nie było dla owych komentatorów zaskoczeniem. Zaiste wyjątkowa to sytuacja. Argumentowano trojako: raz – że nazwisko naszej autorki niezawodnie pojawiło się na tzw. giełdzie (chodzi zarówno o przewidywania bukmacherów, jak i spekulacje ekspertów), dwa – że zewsząd dochodziły głosy o doskonałej recepcji przełożonych na język angielski powieści *Biegunki* oraz *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (sporo entuzjastycznych recenzji w prasie brytyjskiej i amerykańskiej⁴), trzy – zdawano sobie sprawę z konieczności uzdrowienia nobliwej – *nomen omen* – instytucji, z potrzeby przywrócenia Akademii Szwedzkiej autorytetu. Ta przecież znalazła się w głębokim kryzysie po skandalu obyczajowo-przeciekowym, toteż – jak wiemy – w roku 2018 literackiego Nobla nie przyznano. Wymiar obyczajowy owego skandalu, czyli nadużycia seksualne wobec kobiet, podsuwał tę oczywistą myśl, że co najmniej jedna z dwu naród (zaległa za rok 2018 bądź aktualna za rok 2019) musi trafić do autorki, i to najlepiej jakoś tam feminizującej, ideowo zaangażowanej, politycznie wyrazistej. Nawiasem mówiąc, niektórzy spodziewali się nawet dwu laureatek. Nie tylko ze względu na wspomniane nadużycia, ale także z uwagi na coraz częściej podnoszoną demokratyczną zasadę równouprawnienia płci – od 1901 roku uhonorowano, nie wliczając najnowszej laureatki, zaledwie czternaście autorek.

Zanotowałem – zapewniam, że nie w trybie protekcyjnym – „najlepiej jakoś tam feminizującej, ideowo zaangażowanej, politycznie wyrazistej”. Nie sądzę, żeby określenia te mieściły się w pojęciu „kontrowersyjna”. Między bajki można włożyć to, że szwedzcy akademicy ponoć zdawali sobie sprawę z oburzenia, jakie w pewnych kręgach (nie tak znowu szerokich) wywołała fraza „mieliśmy niewolników, mordowaliśmy Żydów” (frazą, do której hejterzy zredukowali niefortunną wypowiedź Tokarczuk z 2015 roku). A już podejrzenia, że noblowski werdykt pojawił się trzy dni przed wyborami par-

³ Serbskie reakcje na Nobla dla Handkego zasługują na osobną uwagę, między innymi dlatego, że objaśniają, skąd się wzięły proserbskie (szerzej: projugosłowiańskie) sympatie austriackiego pisarza. Zob. na ten temat artykuł Vilejko Miladinovicia *Handke – poslednji jugoslovenski nobelovac* [Handke – ostatni jugosłowiański noblista] – <https://www.nedeljni.k.rs/handke-poslednji-jugoslovenski-nobelovac-citajte-u-nedeljniku/> [dostęp: 29.01.2020]

⁴ Zob. cenne informacje na temat recepcji pierwszej z nich – F. Mazurczak, *The Reception of Olga Tokarczuk's „Flights” in the English Language Press*, „Konteksty Kultury” 2018, z. 4.

a lot of gestures (most often recorded in interviews) considered as highly inappropriate and extremely controversial, outside Serbia of course.³

On 10 October 2019, many commentators assured in their ad hoc comments when the news broke that the Nobel Prize in literature for Olga Tokarczuk had not come as a surprise to them. This is indeed an exceptional situation. There were three arguments: firstly, that our author's name had inevitably appeared in the Nobel predictions (both in bookmakers' odds and in experts' speculations), secondly – that opinions had been coming from everywhere about the excellent reception of *Flights* and of *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*, the English translations of *Bieguni* and *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, respectively (with a lot of enthusiastic reviews in the British and American press⁴), and thirdly – there was the conviction that the respectable and noble (as the name suggests) Nobel institution, namely the Swedish Academy, needed healing to restore its authority. In fact, it found itself in a profound crisis after the leak and moral scandal, which was why the Nobel Prize in literature was not awarded in 2018. The moral dimension of this scandal, i.e. sexual abuse of women, suggested the obvious reflection that at least one of the two awards (the 2018 that was postponed or the 2019 one) would have to be given to a female writer, possibly to a more or less feminist-oriented, ideologically committed and politically distinctive one. By the way, some even expected two female winners. Not only because of the abuses mentioned here, but also due to the democratic principle of gender equality, raised increasingly often, as since 1901, only fourteen female writers had been given the award (not counting the latest one).

I noted – and I can assure you, without being patronising – the bit that said “possibly to a more or less feminist-oriented, ideologically committed and politically distinctive one.” I don't think that these terms fit within the concept of “controversial”. One shouldn't give credence to the rumour that the Swedish Academy members were allegedly aware of the outrage caused

³ The Serbian reactions to the Nobel Prize for Handke deserve separate attention, for instance because they explain where the pro-Serbian (and more broadly: pro-Yugoslavian) sympathies of the Austrian writer came from. On this subject, see the article by Veljko Miladinović *Handke – poslednji jugoslovenski nobelovac* [*Handke – the last Yugoslavian Nobel Prize winner*] – <https://www.nedeljnik.rs/handke-poslednji-jugoslovenski-nobelovac-citajte-u-nedeljniku/> [accessed on: 29 January 2020].

⁴ See the valuable information concerning the reception of the first of these in F. Mazurczak, *The Reception of Olga Tokarczuk's "Flights" in the English Language Press*, “Konteksty Kultury” 2018, no. 4.

lamentarnymi w Polsce i w związku z tym mógł odegrać jakkolwiek rolę w teźe elekcji, nijak obronić nie można (*notabene*, wiemy, kto te wybory wygrał). Zmierzam do oznajmienia, że tylko o laureacie za rok 2019 można powiedzieć, że był ryzykowny i kontrowersyjny – oczywiście nie w wymiarze artystycznym, wszak okazałość i doniosłość literackiego dorobku Handkego nie była kwestionowana nawet przez tych, którzy nazywali go „faszystą” i „przyjacielem zbrodniarzy”. Noblowskie jury zapewne wiedziało o napięciach, jakie kilka lat wcześniej pojawiły się w Oslo (ich ślad znalazł się w mowie noblowskiej Handkego), a także o wcześniejszym (z 2006 roku) zamieszaniu, które powstało w związku z decyzją o przyznaniu Austriakowi prestiżowej Nagrody Literackiej im. Heinricha Heinego (fundująca nagrodę Rada Miejska Düsseldorfu zakwestionowała werdykt kapituły – Handke dyplomatycznie się wycofał, oświadczając, że nie przyjmie wyróżnienia⁵). Wiedziało – i właśnie dlatego (nie głównie dlatego, lecz między innymi dlatego) laur trafił w ręce austriackiego pisarza.

* * *

James F. English w swojej monografii poświęconej nagrodom kulturalnym sformułował tezę, zgodnie z którą każde wyróżnienie naznaczone jest skandalem, a w przypadku Akademii Szwedzkiej prokurowanie skandali stało się wręcz niezbywalną, trwałą regułą. I to od samego początku:

Literacka Nagroda Nobla wywołała skandal już w pierwszym roku swojego istnienia, gdy Akademia Szwedzka nie przyznała lauru Lwu Tolstojowi, wręczając ją w zamian pomniejszemu francuskiemu poecie Sully'emu Prudhomme'owi. Wówczas w obliczu burzy protestów Akademia, nie chcąc okazywać skruchy (lub podatności na presję opinii publicznej), trwała przy odrzucaniu kandydatury rosyjskiego pisarza aż do jego śmierci w 1910 roku (English 2013, 143).

Godzi się dopowiedzieć, że amerykański badacz posługuje się pojęciem skandalu w szerokim, wykraczającym poza potoczne rozumienie znaczeniu, sugestywnie dowodząc, że każda nagroda kulturalna żyje i rozkwita dzięki

⁵ O tej „awanturze” i innych „kłopotach” Handkego pisze Karoline von Oppen (*Justice for Peter Handke?*, in: Cheesman T, eds., *German Text Crimes. Writers Accused, from the 1950's to 2000's*, Amsterdam-New York 2013).

in certain circles (which were not so wide, by the way) by the phrase “we had slaves, we murdered Jews” (i.e. the phrase to which the haters reduced Tokarczuk’s unfortunate statement from 2015). Even less can one judge as reasonable the suspicions that the Nobel Prize verdict appeared three days before the parliamentary elections in Poland and could therefore play some role in the election (by the way, we know who won that election). My point is that only the winner for 2019 can be said to have been risky and controversial – obviously not in the artistic dimension, as after all the grandeur and importance of Handke’s literary output was not challenged even by those who called him a “fascist” and “friend of criminals”. The Nobel Prize jury was probably aware of the tensions that had arisen a few years earlier in Oslo (a trace of which could be found in Handke’s Nobel acceptance speech), as well as of the earlier (2006) commotion around the decision to award the prestigious Heinrich Heine literary prize to the Austrian (the Düsseldorf City Council, which sponsors the prize, challenged the jury’s decision – Handke diplomatically withdrew, declaring that he would not accept the award⁵). They knew – and this is why the prize went to the Austrian writer (it wasn’t the main reason, but it was one of the reasons).

* * *

In his monograph on cultural awards, James F. English formulated the proposition that each award is marked by a scandal, and that in the case of the Swedish Academy, procuring scandals has essentially become an inalienable, permanent rule. From the very start, in fact:

The Nobel Prize in Literature caused a scandal already in the first year of its existence, when the Swedish Academy did not award it to Leo Tolstoy, but to a minor French poet, Sully Prudhomme. At that time, faced with the onslaught of protests, the Academy, not wanting to show repentance (or susceptibility to public pressure), kept rejecting the Russian writer’s candidacy until his death in 1910 (English 2013, 143).

It should be added at this point that the American researcher uses the concept of scandal in a broad sense, going beyond the colloquial meaning, proving very

⁵ This “scandal” and other “trouble” Handke had are described by Karoline von Oppen (*Justice for Peter Handke?*, in: Cheesman T, eds., *German Text Crimes. Writers Accused, from the 1950’s to 2000’s*, Amsterdam-New York 2013).

awanturom publicznym. Jak to ujął autor przedmowy do polskiego wydania cytowanej tu pracy: „wyróżnienie, które nie wywołuje awantur, umiera na społeczną nieważność” (Czapliński 2013, 15). Wielkim „odkryciem” Englisha jest to, że skandal nie tylko nie zagraża pozycji i skuteczności nagrody, ale stanowi o jej sile, jest potężnym narzędziem o wielkiej sprawczości w polu kultury. Autora *Ekonomii prestiżu* interesują zarówno awantury wybuchające w kręgach znawców i koneserów (tu: literatury artystycznej), jak i – może nawet bardziej – kontrowersje i spory wytwarzane oraz podtrzymywane przez najróżniejsze aparaty i instancje medialne. Szczególne miejsce w jego rozważaniach zajmują konflikty „zwiększające kapitał dziennikarski” (English 2013, 154), a ponieważ oryginalne wydanie *Ekonomii prestiżu* pochodzi z 2005 roku, czyli z czasu, kiedy media społecznościowe dopiero się wylaniały, po kilkunastu latach konieczne należałoby dodać – zwiększające ruch w sieci.

Wracając do dwojga naszych noblistów, warto zauważyć, że dotyczące ich awantury nawet nie zahaczały o coś, co można by skojarzyć z negocjowaniem wartości literackich czy sporem estetycznym. Uderza niesamowita zgodność stanowisk: Olga Tokarczuk (nie tak wyraźnie, acz zdecydowanie) i Peter Handke (z całą wyrazistością, bezwzględnie) zostali rozpoznani jako wielkie osobistości współczesnej literatury europejskiej. Nawet w ujęciach jawnie pamfletowych i likwidatorskich – od tego momentu mówić będę tylko o reakcjach na Nobla dla Tokarczuk – nie pojawiają się uwagi kwestionujące warsztat pisarski autorki *Prawieku*, zastrzeżenia co do jakości czy form jej prozy. Że tak właśnie sprawy się mają, świadczy obszerny artykuł Krzysztofa Maslonia pod neutralnym w sumie nagłówkiem *Mitotwórstwo Olgi Tokarczuk*. Nawiasem mówiąc, rzecz Maslonia to tzw. materiał okładowy (najważniejszy tekst w numerze), toteż na okładce interesującego mnie wydania tygodnika „Do Rzeczy” wybito hasło: *Niestrawna dieta Olgi Tokarczuk. Co nam serwuje nowa noblistka*. A kiedy już o wyróżnionych partiach tekstu mowa, dodajmy, że lead bez mała perfekcyjnie oddaje zawartość problemową artykułu Maslonia: „W tym, co pisze Tokarczuk, nie-Polacy są ważniejsi od Polaków, niekatolicy od katolików, a zwierzęta od ludzi” (Masłoń 2019). Powodów do niezadowolenia z twórczości noblistki jest wprawdzie więcej, ale te trzy płaszczyzny – narodowa, religijna i antropologiczna, na których dochodzi do weryfikacji dzieła Tokarczuk, wydają się centralne. Wynik tej oceny – nadal przyglądam się wypowiedzi Krzysztofa Maslonia – jest oczywiście negatywny. Prawdopodobnie inny być nie może, albowiem, jak rozumiem, w grę wchodzi ideowe i światopoglądowe pryncypia.

Symptomatyczna pod tym względem jest wypowiedź ks. Jerzego Szymika. Jego stosunek do prozy Olgi Tokarczuk jest nieledwie entuzjastyczny:

convincingly that every cultural award lives and flourishes thanks to public scandals. As the author of the preface to the Polish edition of the work quoted here put it: “an award that does not give rise to any scandals dies of public irrelevance.” (Czapliński 2013, 15). The great “discovery” English made is that a scandal not only does not threaten the position and effectiveness of the award, but actually determines its strength, and is a powerful tool with great agency in the field of culture. The author of *The Economy of Prestige* is interested both in scandals erupting in the circles of connoisseurs and experts (in this case: in the field of artistic literature) and – perhaps even more so – in the controversies and disputes produced and sustained by various media bodies. A particular place in his deliberations is occupied by conflicts “increasing journalistic capital” (English 2013, 154), and since the original edition of *The Economy of Prestige* was published in 2005, when social media were only just emerging, after a dozen or so years it would be necessary to add “increasing online traffic” to this.

Coming back to our two Nobel Prize winners, it is worth noting that the scandals concerning them were not even remotely related to any negotiation of literary values or aesthetic dispute. The consensus of opinions is incredible, to the point of being striking: Olga Tokarczuk (not so clearly, but strongly) and Peter Handke (in all clarity, and absolutely) were recognised as great figures of contemporary European literature. Even opinions aimed at satirising and nullifying – from now on I will only talk about the reactions to the Nobel Prize for Tokarczuk – do not contain any comments challenging the writer’s skill, or any reservations in terms of the quality or forms of her prose. This is proven by the extensive article written by Krzysztof Masłoń under what is actually a neutral title, namely *Mitotwórstwo Olgi Tokarczuk* [*Creation of myths by Olga Tokarczuk*]. By the way, Masłoń’s text is a cover story (i.e. the most important text in the respective issue), so the following headline was printed on the cover of the issue of the “Do Rzeczy” which I focused on: *Niestrawna dieta Olgi Tokarczuk. Co nam serwuje nowa noblistka.* [*Olga Tokarczuk’s indigestible diet. What the new Nobel Prize winner feeds us*]. And since we are talking about highlighted parts of the text, let us add that the lead renders the issues addressed in Masłoń’s article nearly perfectly: “In Tokarczuk’s writing, non-Poles are more important than Poles, non-Catholics more important than Catholics, and animals more important than humans.” (Masłoń 2019). Although there are more reasons to be dissatisfied with the Nobel Prize winner’s work, these three planes (national, religious and anthropological) on which Tokarczuk’s work is assessed seem to be of central importance. The result of this assessment – I continue to look at Krzysztof Masłoń’s statements – is obviously negative. It

Proza Tokarczuk to fenomen. Ważkie – dziś i zawsze – tematy, ponadprzeciętna wrażliwość, wyobraźnia, świetna orientacja psychologiczna, zero nudy podczas lektury (nie wszyscy się tu ze mną zgodzą, wiem, ale piszę tu wyłącznie o własnym odczuciu). I niesłychany jak na te czasy rezonans czytelniczy. Kiedy któraś z książek Tokarczuk docierała do siódemki finalistów Nike, to bodaj zawsze (lub prawie zawsze) wygrywała plebiscyt czytelników (Szymik 2019).

Estetyczna przyjemność, lekturowe zaangażowanie czy podziw dla artystyki słowa są tu poza dyskusją, aliiści puenta tekstu ks. Szymika nie pozostawia złudzeń. Pojawia się w niej myśl zanotowana przez Czesława Miłosza w *Prywatnych obowiązkach*: „mieszkaniec Polski, szukając duchowego pokarmu, albo ma katolicyzm, albo nie ma nic” (podaję za: Szymik 2019). Autor tekstu pod znamienym tytułem *Czytajcie Tokarczuk* w niekatolickim charakterze twórczości noblistki widzi barierę nie do pokonania. Oczywiście z uwagi na profesję autora można by o tej barierze powiedzieć, że jest... urzędowa. Tymczasem od dawna wiadomo, że światopogląd zawarty w interesującej nas prozie czy raczej pewne duchowe uniwersum wykreowane przez pisarkę jest co najwyżej chrześcijańskie, ale na pewno nie antychrześcijańskie, co bodaj jako pierwszy spostrzegł, i to już w 1999 roku, Przemysław Czapliński. Poznański krytyk pisał: „Z książek Olgi Tokarczuk coraz pełniej wylania się świat alternatywny, ale i nieagresywny wobec chrześcijańskiego” (Czapliński 1999). W wielu tekstach „okolicznościowych”, tj. odnoszących się do noblowskiego wyróżnienia dla naszej pisarki, tę „nieagresywność” – szeroko pojmowaną, bynajmniej nieograniczoną do spraw religijnych – akcentowano. „Nie pisze nigdy przeciwko światu i ludziom” (Dunin 2019) – zauważyła jedna z komentatorek.

* * *

W *Pstrągu w migdałach*, jednej z najlepszych opowieści o potędze literackiego zmyślenia, jakie kiedykolwiek napisano po polsku, pojawia się ważna, choć łatwa do zlekceważenia, uwaga: „Nie pisze się w pustą przestrzeń, dla jakichś »wszystkich«, nie rzuca się własnych książek na wiatr. Pisze się dla mentalnych ziomeków” (Tokarczuk 2012, 129). Podejrzewam, że to założenie (mam oczywiście na uwadze adres czytelniczy, owych „ziomeków”) jest przeszkodą najpoważniejszą – oczywiście dla tych, którzy zdają sobie sprawę z konsekwencji uhonorowania Tokarczuk literackim Noblem, z niezwyklej

probably couldn't be different, because, as far as I understand, ideological and philosophical principles are involved here.

What Father Jerzy Szymik said is symptomatic in this respect. His attitude towards Olga Tokarczuk's prose is actually almost enthusiastic:

Tokarczuk's prose is a phenomenon. Topics that are important – today and always, an above-average sensitivity, imagination, great psychological orientation, no boredom during reading (not everyone will agree with me on this point, I know, but I'm writing only about my impression here). It also echoes incredibly strongly for this day and age among readers. Whenever a book by Tokarczuk made it to the top seven of Nike Award finalists, it seems to have always (or almost always) won the readers' poll (Szymik 2019).

Aesthetic pleasure, involvement in reading or admiration for the artist of the word are beyond discussion here, and yet the punchline of Reverend Szymik's text leaves no illusions. It includes a thought noted by Czesław Miłosz in his *Prymatne obowiązki* [*Private Duties*]: “an inhabitant of Poland, looking for spiritual nourishment, either has Catholicism or has nothing” (quoted after: Szymik 2019). The author of the text under the significant title *Czytajcie Tokarczuk* [*Read Tokarczuk*] sees an insurmountable barrier in the non-Catholic nature of the Nobel Prize winner's work. Obviously, due to the author's profession, one could say that this barrier is put up... *ex officio*. Meanwhile, it has long been known that the worldview contained in the prose we are focusing on, or rather the certain spiritual universe created by the writer, is at most a-Christian, but certainly not anti-Christian, as Przemysław Czapliński was probably the first to notice in 1999. The critic from Poznań wrote: “The world that emerges increasingly fully from Olga Tokarczuk's books is alternative, but also non-aggressive towards the Christian one” (Czapliński 1999). In many “occasional” texts, i.e. texts referring to the Nobel Prize given to our writer, this “non-aggressive” nature – broadly understood, and by no means limited to religious matters – has been emphasised. “She never writes against the world or against people.” (Dunin 2019) – one commentators pointed out.

* * *

Pstrąg w migdałach [*Trout in Almonds*], one of the best tales about the power of literary fabrication ever written in Polish, contains an important comment, which is however easy to shrug off: “One doesn't write or publish one's

wagi tego wydarzenia, a jednocześnie należą do zgoła innych ziomkostw. Nie jest zatem sprawą przypadku, że w kilku komentarzach (np. Rowiński 2019, Szymik 2019) pojawiły się polemiczne nawiązania do tekstu Moniki Ochędowskiej, który otwiera takie oto ni to uogólnienie, ni to wyznaczenie:

Literacka nagroda Nobla dla Olgi Tokarczuk to wydarzenie dla pokolenia dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków symboliczne. Potwierdzające, że do grona czytelników, których formowały jej pierwsze powieści, dołączyliśmy nieprzypadkowo. I to w momencie dla literatury szczególnym (Ochędowska 2019).

Ewidentnie stawką jest tutaj coś, co można by nazwać formacyjnym aspektem literatury. Niekomfortowo poczuli się zatem ci, którzy, metrykalnie należąc do owego „pokolenia dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków”, nie mają przekonania, że twórczość noblistki – jeśli wolno się tak wyrazić – symbolicznie czy emblematycznie ich reprezentuje. Mówiąc najprościej: że jest ich literaturą. Powstał tedy efekt alienacji, który Tomasz Rowiński próbuje opisać w języku sporu politycznego, a więc używając mowy powszechnie zrozumiałej:

Dziś Tokarczuk – moim zdaniem – czytają ci, którzy nie urefleksyjnili tzw. transformacji i żyją sentymentem do lat 90. lub urefleksyjnili ją w kierunku rozszerzenia: z modelu transformacji ustrojowo-ekonomicznej do przekonania o konieczności wymiany dotychczasowej polskiej kultury w procesie niekończącej się okcydentalizacji. Zresztą dość dobrze widać, które media zareagowały na Nobla dla Tokarczuk większą, które mniejszą radością, a które sceptycyzmem. Ten podział odzwierciedla w pewnej mierze zróżnicowanie politycznie, jakie mamy dziś w Polsce i nasz stosunek do III RP. (...) Myślę o głębszych pokładach polskiej polityki, tej która dzieje się w przeżywaniu i rozumieniu kultury. Czytelnicy Tokarczuk to zatem ludzie o zasadach kosmopolitycznego i liberalnego mieszczanstwa, ideału społecznego pierwszego ćwierćwiecza wolności, kulturowi beneficjenci modelu rewolucji roku 1989. Rewolucji nie tyle przeciw komunizmowi, bo przecież postkomuniści byli jej współtwórcami i współzwycczcami, ale rewolucji rewizjonistycznej – dokonującej rewizji modelu okcydentalizacji Polski (Rowiński 2019).

Uwagi o stosunku do transformacji ustrojowo-ekonomicznej, III RP czy modelu okcydentalizacji pozwalam sobie nazwać mydleniem oczu. W mojej ocenie konflikt ma charakter nieledwie atawistyczno-plemienny, jest konfrontacją

books into a void, casually, for some ‘general public’. One writes for one’s mental compatriots.” (Tokarczuk 2012, 129). I suspect that this assumption (I mean, of course, addressing one’s books to these “compatriots”) is the most serious obstacle – obviously for those who are aware of the consequences of the Nobel Prize in Literature for Tokarczuk, of the extraordinary importance of the event, but who have rather different compatriots in mental terms. It is therefore no coincidence that several comments (e.g. Rowiński 2019, Szymik 2019) included polemical references to Monika Ochędowska’s text, with the following opening, not entirely a generalisation, but not a confession either:

The Nobel Prize in Literature for Olga Tokarczuk is a symbolic event for the generation of today’s thirty- and forty-year-olds. It confirms that it is no coincidence that we joined the group of readers formed by her first novels. Also, it happened at a very special point in time for literature (Ochędowska 2019).

Clearly, there is something at stake here that could be called the formative aspect of literature. Consequently, someone felt awkward, namely those who belong to that “generation of today’s thirty- and forty-year-olds” agewise, but who do not believe that the author’s work represents them symbolically or emblematically, if one may put it this way. To put it in the simplest terms: that it is their literature. The result is the alienation effect which Tomasz Rowiński tries to describe using the language of political dispute, i.e. commonly understood speech:

Today, Tokarczuk’s readers – in my opinion – are those who did not reflect on the so-called transformation and live and breathe their sentimental attachment to the 1990s, or did reflect on it going towards expansion: from the political and economic transformation model to the conviction that it is necessary to replace the existing Polish culture in a process of never-ending occidentalisation. It is quite clear actually which media reacted to the Nobel Prize for Tokarczuk with more joy, which with less joy, and which with scepticism. This division reflects to some extent the political diversity we have today in Poland and our attitude towards the Third Republic of Poland. (...) I am thinking about deeper layers of Polish politics, the one taking place in the experiencing and understanding of culture. Tokarczuk’s readers are therefore people sharing the principles of cosmopolitan and liberal bourgeoisie, the social ideal of the first quarter of a century of freedom, the cultural beneficiaries of 1989 revolution model. It was not so much a revolution against communism, because the post-communists contributed to its creation and were among those who won, but rather a revisionist revolution – revising the model of Poland’s occidentalisation (Rowiński 2019).

pewnego skupiska „mentalnych ziomków” z zupełnie inną ferajną. Ujmując rzecz elegancko i zarazem eufemistycznie, należałoby powiadomić o zderzeniu różnych wrażliwości. Kłopot z tak potężnym wyróżnieniem, jakim jest Literacka Nagroda Nobla, polega na tym, że wymusza powszechne uznanie, chce unieważnić – wziąć w nawias, zawiesić na czas nieokreślony – „ziomkowe” („ziomalskie”?) podziały. W tej sytuacji opór musiał się pojawić.

Literatura

- Dehnel J., 2019, „Morderczyjni rytualna”, „*polakożerca*”. *Dlaczego Olga Tokarczuk tak boli polską prawicę?*, <http://wyborcza.pl/7,75517,25482811,morderczyjni-rytualna-polakozerca-dlaczego-polska-prawica.html> [dostęp: 28.01.2020].
- Dunin K., 2019, *Olga jest niespokojnym i bardzo docieklwym duchem*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/nobel-dla-tokarczuk/> [dostęp: 29.01.2020].
- English J.F., 2013, *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, przeł. Czapliński P., Zaremba Ł., Warszawa.
- Handke P., 2019, *Nobel Lecture by Peter Handke*, przeł. Winston K., Stockholm.
- Czapliński P., 1999, *Nieszgoda na istnienie*, „Tygodnik Powszechny”, nr 8.
- Czapliński P., 2013, *Gra o prestiż*, w: English J.F., *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, przeł. Czapliński P., Zaremba Ł., Warszawa.
- Masłoń K., 2019, *Mitotwórstwo Olgi Tokarczuk*, „Do Rzeczy”, nr 45.
- Mazurczak F., 2018, *The Reception of Olga Tokarczuk's „Flights” in the English Language Press*, „Konteksty Kultury”, z. 4.
- Miladinović V., 2019, *Handke – poslednji jugoslovenski nobelovac*, <http://www.nedeljnik.rs/handke-poslednji-jugoslovenski-nobelovac-citajte-u-nedeljniku/> [dostęp: 29.01.2020].
- Oppen von K., 2013, *Justice for Peter Handke?*, in: Cheesman T., eds., *German Text Crimes. Writers Accused, from the 1950's to 2000's*, Amsterdam-New York.
- Ochędowska M., 2019, *Do grona szczęśliwych*, „Tygodnik Powszechny”, nr 42.
- Piekarska M., 2015, *Hejterzy grożą śmiercią Oldze Tokarczuk. Za słowa o Żydach i Polakach*, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,19019450,nienawisc-w-intermecie-groza-smiercia-oldze-tokarczuk.html> [dostęp: 28.01.2020].
- Rowiński T., *O czym i dla kogo pisze Olga Tokarczuk?*, <http://teologiapolityczna.pl/tomasz-rowinski-o-czym-i-dla-kogo-pisze-olga-tokarczuk> [dostęp: 28.01.2020].
- Stanisławski W., 2019, *Rzeczpospolita Wielu Narodów. Chłodna, głodna, ale prawdziwa*, <http://teologiapolityczna.pl/wojciech-stanislawski-rzeczpospolita-wielu-narodow-chlodna-glodna-ale-prawdziwa> [dostęp: 28.01.2020].
- Szymik J., 2019, *Czytając Tokarczuk*, <http://teologiapolityczna.pl/ks-gerzy-szymik-czytajcie-tokarczuk> [dostęp: 29.01.2020].
- Tokarczuk O., 2012, *Pstrąg w migdałach*, w: tejże, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa.
- Uran otwiera przed tobą nowe branże*, <http://malyformat.com/2019/12/uran-otwiera-przed-toba-nowe-branze/> [dostęp: 29.01.2020].

I will allow myself to call the comments on the attitude towards the political and economic transformation, the Third Republic of Poland or the model of occidentalisation merely an act of pulling wool over people's eyes. In my opinion, the conflict is almost atavistic-tribal in its nature, it is a confrontation between a certain group of "mental compatriots" and a totally different gang. To put it elegantly and euphemistically at the same time, a clash of different sensitivities should be reported. The trouble with the powerful award such as the Nobel Prize in Literature is that it forcefully demands universal recognition, it wants to invalidate, put in brackets and suspend for an indefinite period the divisions between different "compatriots" (or perhaps "gangs of homies"?). In this situation, resistance just had to appear.

References

- Dehnel J., 2019, „Morderczyni rytualna”, „*polakożerca*”. *Dlaczego Olga Tokarczuk tak boli polską prawnicę?*, <http://wyborcza.pl/7,75517,25482811,morderczyni-rytualna-polakozerca-dlaczego-polska-prawica.html> [accessed on: 28 January 2020].
- Dunin K., 2019, *Olga jest niespokojnym i bardzo dociekliwym duchem*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/nobel-dla-tokarczuk/> [accessed on: 29 January 2020].
- English J.F., 2013, *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, translated by Czapliński P., Zaremba Ł., Warszawa.
- Handke P., 2019, *Nobel Lecture by Peter Handke*, translated by Winston K., Stockholm.
- Czapliński P., 1999, *Niezgoda na istnienie*, "Tygodnik Powszechny", no. 8.
- Czapliński P., 2013, *Gra o prestiż*, in: English J.F., *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, translated by Czapliński P., Zaremba Ł., Warszawa.
- Masłoń K., 2019, *Mitotwórstwo Olgi Tokarczuk*, "Do Rzeczy", no. 45.
- Mazurczak F., 2018, *The Reception of Olga Tokarczuk's "Flights" in the English Language Press*, "Konteksty Kultury", no. 4.
- Miladinović V., 2019, *Handke – poslednji jugoslovenski nobelovac*, <http://www.nedeljnik.rs/handke-poslednji-jugoslovenski-nobelovac-citajte-u-nedeljniku/> [accessed on: 29 January 2020].
- Oppen von K., 2013, *Justice for Peter Handke?*, in: Cheesman T., eds., *German Text Crimes. Writers Accused, from the 1950's to 2000's*, Amsterdam-New York.
- Ochędowska M., 2019, *Do grona szczęśliwych*, "Tygodnik Powszechny", no. 42.
- Piekarska M., 2015, *Hejterzy grożą śmiercią Oldze Tokarczuk. Za słowa o Żydach i Polakach*, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,19019450,nienawisc-w-internecie-groza-smiercia-oldze-tokarczuk.html> [accessed on: 28 January 2020].
- Rowiński T., *O czym i dla kogo pisze Olga Tokarczuk?*, <http://teologiapolityczna.pl/tomasz-rowinski-o-czym-i-dla-kogo-pisze-olga-tokarczuk/> [accessed on: 28 January 2020].
- Stanisławski W., 2019, *Rzeczpospolita Wielu Narodów. Chłodna, głodna, ale prawdziwa*, <http://teologiapolityczna.pl/wojciech-stanislawski-rzeczpospolita-wielu-narodow-chlodna-glodna-ale-prawdziwa> [accessed on: 28 January 2020].

Zaremba P., 2019, *W sporze o nagrodę Nobla dla Olgi Tokarczuk ktoś powinien okazać się mądrzejszy*, <http://polskatimes.pl/piotr-zaremba-w-sporze-o-nagrade-nobla-dla-olgi-tokarczuk-ktos-powinien-okazac-sie-madrzejszy/ar/c15-14652539> [dostęp: 28.01.2020].

Dariusz Nowacki – dr hab., Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Badacz literatury, prof. Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, a także krytyk literacki. Zajmuje się głównie współczesną prozą polską, kulturą literacką doby ponowoczesnej i estetycznymi przeobrażeniami sfery kulturowo-politycznej. W ostatnich latach opublikował zbiory szkiców o prozie *Ukosem* (Katowice 2013) oraz *Kobiety do czytania* (Katowice 2019).

Kontakt: dariusz.nowacki@us.edu.pl

Szymik J., 2019, *Czytajcie Tokarczuk*, <http://teologiapolityczna.pl/ks-jerzy-szymik-czytajcie-tokarczuk> [accessed on: 29 January 2020].

Tokarczuk O., 2012, *Pstrąg w migdałach*, in: idem, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa.

Uran otwiera przed tobą nowe branże, <http://malyformat.com/2019/12/uran-otwiera-przed-toba-nowe-branze/> [accessed on: 29 January 2020].

Zaremba P., 2019, *W sporze o nagrodę Nobla dla Olgi Tokarczuk ktoś powinien okazać się mądrzejszy*, <http://polskatimes.pl/piotr-zaremba-w-sporze-o-nagrode-nobla-dla-olgi-tokarczuk-ktos-powinien-okazac-sie-madrzejszy/ar/c15-14652539> [accessed on: 28 January 2020].


Dariusz Nowacki, PhD, Institute of Literature Studies, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland.

Literary scholar, professor of the University of Silesia in Katowice, as well as literary critic. His main fields of interests are contemporary Polish prose, postmodern literary culture, and aesthetic transformations of the cultural and political sphere. In the recent years, he has published collections of essays on prose: *Ukosem* (Katowice 2013) and *Kobiety do czytania* (Katowice 2019).

Contact: dariusz.nowacki@us.edu.pl



SANDRA HABRYCH

 <https://orcid.org/0000-0003-1815-4238>Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

Coś jest ze światem nie tak. Recepcja twórczości Olgi Tokarczuk po otrzymaniu Literackiej Nagrody Nobla

There is something wrong with the world.

Reception of Olga Tokarczuk's works after her Nobel Prize in Literature

Abstract: The paper discusses the reception of Olga Tokarczuk's works after the author received the Nobel Prize in Literature. It addresses the issue of politicisation of literature – the Nobel Prize winner's novels are read through the angle of her left-wing views, with less importance attributed to the quality of the works as such. The paper answers the question as to what the Nobel Prize winner enchanted the Swedish Academy with, explains how Tokarczuk structures her novels and what makes them stand out (the psychological approach), and also discusses the author's view on the role of literature in today's world.

Key words: Nobel Prize in Literature, politicisation of literature, post-Nobel crisis, psychological novel

W październiku rozpętała się burza medialna (trwająca zresztą nieprzerwanie do dzisiaj), w której centrum znalazła się polska noblistka. Jacek Sasin, wicepremier rządu, dumnie ogłosił, że żadnej z jej książek nie przeczytał i czytać nie będzie, bo taka literatura go nie interesuje (Wroński 2019). Prezydent Andrzej Duda przesłał gratulacje Oldze Tokarczuk – lecz nie w formie listu gratulacyjnego, którego wymagałaby powaga sytuacji. Złożył je... na Twitterze (Tokarczuk 2019, 22). W obu przypadkach pozostaje tylko poczucie zażenowania i niesmaku. Nie brakuje również częstych odwołań do głośnego wystąpienia Tokarczuk, w którym pisarka rzekomo ukazuje Polskę jako kraj kolonizatorów, właścicieli niewolników, większości narodowej duszącej mniejszość i morderców Żydów (Wanat 2019, 46). Część społeczeń-

stwa z nieukrywaną satysfakcją przywołuje tę wypowiedź noblistki, wrywając ją z kontekstu i zapominając o prawdziwym przesłaniu całości. Są to słowa dojmujące, bolesne, jednak wielu z nas – mając w sobie choć odrobinę pokory – zgodzi się z nimi i potwierdzi, że nasza historia naprawdę jest zakłamana, a obraz Polski (a zwłaszcza prowadzonej tu polityki i wizji dobrobytu), z chlubą dziś przedstawiany za granicą, ma niewiele wspólnego z rzeczywistością. Ci, którzy w sobie pokory nie mają, najchętniej wracają do wspomnianej wypowiedzi, traktując ją jako argument w debacie próbującej usilnie dowieść, że Oldze Tokarczuk Nobel się nie należał.

W 2019 roku, tuż przed świętami Bożego Narodzenia, Sejm rozpoczął obrady poświęcone uczczeniu noblistki. Projekt złożony przez Koalicję Obywatelską skomentował jeden z posłów Konfederacji, Grzegorz Braun. Jego zdaniem Sejm nie powinien zajmować się takimi sprawami jak literatura. Braun uznał, że jako „patentowany i kompetentny polonista” ma prawo wydać opinię na temat Tokarczuk – „kieszonkowej noblistki Adama Michnika” szargającej pamięć o bohaterach, skandalistki i grafomanki (Żelazińska 2019).

Nasuwa się wątpliwość – czy tej nagrody nie mógł otrzymać ktoś bardziej poprawny politycznie? To pytanie – śmieszne i irracjonalne – pozostaje oczywiście bez odpowiedzi. Twórczość noblistki oceniana jest w ostatnich miesiącach głównie przez pryzmat indywidualnych przekonań – od kunsztu pisarskiego nierzadko ważniejsze są poglądy polityczne. A szkoda, bo Tokarczuk – pomijawszy nawet jej prywatne opinie, z którymi możemy się zgadzać lub nie – ma świata wiele do zaoferowania.

Stojąc na przeciwpowodziowym wale, wpatrzona w nurt, zdziałam sobie sprawę, że – mimo wszelkich niebezpieczeństw – zawsze lepsze będzie to, co jest w ruchu, niż to, co w spoczynku; że szlachetniejsza będzie zmiana niż stałość; że znieruchomiale musi ulec rozpadowi, degeneracji i obrócić się w perzynę, ruchome zaś – będzie trwało nawet wiecznie (Tokarczuk 2007, 8).

Jest to jeden z pierwszych akapitów *Biegunów* – powieści, która choć wydana została ponad dekadę temu, jest nad wyraz aktualna, wręcz prorocza. Sama Tokarczuk twierdzi, że przewidywanie i opisywanie pewnych zjawisk jest wyjątkową umiejętnością wszystkich artystów, nie tylko pisarzy, gdyż wyróżnia ich niebywała intuicja, empatia, szczególnie rodzaj wrażliwości (Tokarczuk 2019, 22). Ich praca polegać ma na uważności przenoszonej w konsekwencji na papier (Komaiszko 2019, 40). Autorka wyznaje, że cały

czas gna do przodu, nie tkwi w letargu, nawet jej bohaterowie są w ruchu, bo przecież „szlachetniejsza będzie zmiana”. Jak to rozumieć? Należy spojrzeć socjologicznie na postawę samej noblistki – na to, jakie działania podejmuje, jakie idee głosi, jakie prawa egzekwuje, przeciwko czemu wszczyna bunt. Są to kwestie, które mają ogromny wpływ na recepcję jej twórczości po otrzymaniu przez nią Nobla. Upada utopijna idea sztuki dla sztuki, sztuki czystej, bo powieści Tokarczuk zaczynają być czytane przez pryzmat jej lewicowych poglądów.

Tokarczuk została doceniona przez Szwedzką Akademię Nauk za „wyobraźnię narracyjną, która z encyklopedyczną pasją prezentuje przekraczanie granic jako formę życia”. Sama autorka rozumie ją „metaforycznie jako nieustanne poszerzanie pola naszej świadomości” (Tokarczuk 2019, 22). Właśnie za taki sposób pisania, tj. niepoddający się żadnej szablonej klasyfikacji, jest podziwiana na świecie od wielu lat.

Jednym z wyrazów tego uznania jest The Man Booker International Prize, którą Tokarczuk odebrała w 2018 roku za *Biegunów*. Podczas gali wręczenia nagród wyraziła swoją ogromną radość płynącą z faktu, że język polski i literatura polska zdobyły tak dużą popularność w świecie. Powiedziała także, że nie wierzy w ograniczenia narodowościowe, a talenty literackie mogą rodzić się wszędzie (Kube 2018, 9). Tę myśl rozwinęła w powieści *Bieguni*, która szybko rozbudziła „apetyt czytelniczy”, co jednak dość trudno wyjaśnić – sternowska kompozycja, porozrzucane wątki narkotycznie przyciągają czytelnika, który nie odrywa się od lektury, wierząc, że w zakończeniu znajdzie klucz, rozszyfruje zasadę dzieła (Milkowski 2018, 20). Powieść ta nie bez powodu jest często przywoływana w niniejszym artykule – ma bezsprzeczny związek z wydarzeniami, jakie miały miejsce po ogłoszeniu wyników noblowskich. Fakty te można by ująć w słowach: nieustanny ruch.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że noblistkę – tak jak i bohaterów jej nagrodzonej Bookerem powieści – wydarzenia doganiają w drodze. O Noblu pisarka dowiedziała się przez telefon, gdy przemierzała jedną z niemieckich autostrad, jadąc na kolejne spotkanie autorskie. Wszystko działo się szybko, nie było czasu na przemyślenia, na w pełni świadome przyjęcie tak wyjątkowej, niecodziennej wieści.

Zawsze sobie wyobrażałam, że wiadomość o Noblu zastaje laureata czy laureatkę w ich skórzanym fotelu i on czy ona potem odbiera telefony z gratulacjami i udziela długich, głębokich wywiadów. Potem idzie z psem na nobliwy spacer i odkłania się uśmiechniętym dyskretnym przechodniom. Że to się odbywa, no właśnie, nobliwie.

A to wyglądało zupełnie inaczej. Jazda samochodem, tłumy w Bielefeld, goniwa, mycie rąk i poprawianie makijażu w przydrożnej toalecie. (...) Ciągłe w samochodzie, podróż z miasta do miasta, powroty. Dwa telefony dzwoniące w tym samym czasie. Biuro w samochodzie. Pisanie oświadczenia dla zagranicznych mediów na kolanie, szukanie drukarki na przystankach.

Wszystko w biegu, w obrazkach, w SMS-ach, emotikonach. Takie to dziwne. Bieguńskie (Tokarczuk 2019, 25).

Jeden telefon i jedna krótka chwila, w której wszystko się zmienia. Nagle pojawia się kilkadziesiąt propozycji, trzeba wybierać, gdzie się pojawić, z kim rozmawiać. Męcząca wizja dogodzenia dziennikarzom i organizatorom wydarzeń kulturalnych oraz przytłoczenie nową rolą. W jednym z przywoływanych już wcześniej wywiadów, który ukazał się na łamach „Gazety Wyborczej” po ogłoszeniu wyników Akademii, noblistka przyznała rację Wisławie Szymborskiej, twierdząc, że to wspaniałe wyróżnienie jest w wielu sferach życia katastrofą. Zauważyła, że jej „życie niebezpiecznie się wywróciło” – nagle poczuła, że nie może liczyć choćby na chwilę prywatności, a ktoś stale czegoś od niej chce (Tokarczuk 2019, 22).

Trudna sytuacja, w której niespodziewanie znajdują się artyści nagrodzeni Noblem, wymaga od nich przewartościowania swojego życia. Medialny huragan zastępuje literacki azyl. Od noblistów oczekuje się „wkręcenia w rytuały społeczne” (Walas 2016, 17), co zwykle się nie udaje (lecz może to i dobrze?). Wisława Szymborska jest tego zjawiska najlepszym przykładem. Pisano o kryzysie ponoblowskim, który dotknął poetkę – nie pozwoliła na wpisanie się w stereotyp, broniła swojej indywidualności; poetce ciążyła rola, którą próbowano narzucić jej po przyznaniu Nagrody Nobla. Co więcej, Szymborska wycofała się z życia publicznego: „nagroda i światowa sława były dla poetki hamulcem, a nie bodźcem artystycznym i medialnym” (Wyka 2016, 21). Jak widać, tak wysokiej rangi wyróżnienie nie zawsze wpływa korzystnie na pracę laureata – artysta, którego dzieła po Noblu są szufladkowane, klasyfikowane, może bezpowrotnie utracić szansę na *opus magnum*.

Nie można jednak rozpatrywać tego wyróżnienia wyłącznie jako źródła niepowodzeń – byłoby to niesłuszne. Jest to wszak nagroda, której nie można porównać do żadnej innej; jest największym osiągnięciem w danej dziedzinie. Pozytywną konsekwencją otrzymania Literackiej Nagrody Nobla jest wzrost zainteresowania dziełami laureatów. Tak stało się w przypadku utworów wszystkich noblistów i śmiało można stwierdzić, że w przeszłości też się to nie zmieni – choć zawsze jedni będą czytali z ciekawości, a inni

z obowiązku (czy raczej poczucia wstydu, że nie mieli styczności z ich twórczością wcześniej). Potwierdza to przykład Czesława Miłosza, którego poezja, dzięki ogromnemu ponobłowskiemu rozgłosowi, była częściej wydawana i chętniej czytana (Karwowska 2011, 259); przyznanie nagrody poecie w 1980 roku było zresztą wydarzeniem bardzo jednoczącym rodaków, wciąż jeszcze zdumionych po wyborze papieża Polaka i znajdujących się w środku niosących nadzieję zmian, wprowadzanych przez Solidarność (Cieślak 2019, 2).

O ile w przypadku Olgi Tokarczuk trudno jest mówić o jednoczeniu narodu (wręcz przeciwnie – spory oraz przytłaczające, skrajne opinie, które pojawiają się w mediach od października, sytuują Polaków raczej po dwóch stronach barykady), o tyle – całe szczęście – można zaobserwować duże zainteresowanie powieściami pisarki, które w okamgnieniu zniknęły z półek, szybko zaplanowano również ich nowe tłumaczenia. Do momentu ogłoszenia werdyktu przez Szwedzką Akademię Nauk księgarnie sprzedały milion książek Tokarczuk, po przyznaniu pisarce Nobla ten wynik się podwoił. Powieści utrzymują się na listach bestsellerów, a – jak można wnioskować ze wzrostu ich sprzedaży przed świętami Bożego Narodzenia – wielu Polaków znalazło je też pod choinką. W ciągu tylko dwóch miesięcy Empik sprzedał 300 tys. egzemplarzy książek noblistki (Ciszak, 2019), a z serwisu Bonito wszystkie zniknęły w ciągu pięciu minut od ogłoszenia werdyktu (Wolny-Hamkało 2019, 11). To pocieszająca wiadomość – zwłaszcza że w ciągu ostatnich kilku lat poziom czytelnictwa w Polsce drastycznie się zmniejszył.

Ponobłowska popularność jest zjawiskiem oczywistym. Podobnie jak naturalne jest szukanie odpowiedzi na pytanie, na czym polega wyjątkowość powieści Tokarczuk, co jest w nich na tyle szczególnego i ujmującego, że ich autorka zasłużyła na tak wyjątkową nagrodę. Leszek Bugajski w jednym z najnowszych artykułów wyjaśnia:

Pytanie, które musi się pojawić w odniesieniu do literatury tworzonej przez Tokarczuk, brzmi: Czym ujęła ona międzynarodową opinię literacką? Jej piarstwo rzeczywiście zdecydowanie wyróżnia się in plus na tle polskiej literatury, z natury jakby nieśmiałej i introwertycznej, bo jest swobodne i otwarte na problemy, jakimi żyje współczesny świat. Ona z niezwykłą intuicją i wyczuciem trafia w powszechne zainteresowania i znakomicie potrafi je przekształcić w opowieści (Bugajski 2019, 36).

Niejednokrotnie doceniano umiejętność przewidywania przez noblistkę wielu, także problematycznych, zjawisk socjologicznych i kulturowych. Prowadzona przez nią narracja jest unikatowa i bezkompromisowa, choć nie

zawsze rozumiana, co próbowali już wcześniej udowodnić niektórzy krytycy (Kube 2018, 9). Olga Tokarczuk jest zawsze o pół kroku przed światem – porusza kwestie, które przez innych zostaną zauważone dopiero w przyszłości.

Kilka dni przed przyznaniem Nobla szwedzka gazeta „Sydsvenskan” napisała o autorce *Bigunów*: „Pisarka transgraniczna i ważny demokratyczny głos we współczesnej Polsce”. To prawda. Olga Tokarczuk tworzy ważne, znaczące książki, ale również odgrywa istotną rolę w życiu społecznym. Od lat jest zaangażowana w działania feministyczne, w obronę praw zwierząt, walczyła o wolne sądy i poprawę warunków pracy nauczycieli. Pisanie rozumie – jak kiedyś powiedziała – jako jedno z działań prowadzących ku dobru, ku rozleglejszej świadomości (Kąkiel 2019, 9).

Tokarczuk umiejętnie kreśli portrety psychologiczne. Bohaterowie jej powieści stają przed trudnymi wyborami, muszą rozwiązywać skomplikowane problemy, mierzyć się z trudną rzeczywistością, jak np. Marek-Marek z *Domu dziennego, domu nocnego* (Fliszewska 2005, 524). Są zarazem mocno osadzeni w przestrzeni – zarówno ponadnarodowej i międzykulturowej (pisarka podejmuje bowiem kwestie istotne dla całego świata), jak też lokalnej. Sama autorka w rozmowie z Agatą Koss zaznacza, że przywiązuje się do miejsca, w którym żyje, a za każdym razem, gdy osiedla się gdzie indziej, choćby na krótko, czuje potrzebę osvajania tego miejsca (Tokarczuk 1997, 37). Dzięki tym osobistym doświadczeniom prowadzona przez nią narracja ma charakter wielopoziomowy.

Proza Olgi jest zakorzeniona w lokalności, ale nie odbiera jej to uniwersalności. Przeciwnie, świadomość własnych korzeni uwiarygadnia jej uniwersalny wymiar i dodaje tekstom kolejne wymiary znaczeń. Olga opisuje doświadczenie polskie, środkowoeuropejskie, europejskie. Doświadczenie kobiece i feministyczne: życia w patriarchalnym społeczeństwie, przy jednoczesnym głębokim zrozumieniu wielowarstwowości naszej tożsamości (Holland 2019, 44).

Podczas jednej z rozmów z Michałem Nogasiem, opublikowanej na łamach „Tygodnika Powszechnego” w 2014 roku, Tokarczuk stwierdziła, że dzięki czytaniu powieści mamy szansę stać się inną osobą. Czytając, wpadamy w specyficzny trans. Literackie eksperymenty pozwalają nam choć na chwilę zmienić narodowość lub płeć, zamieszkać w innym miejscu, spróbować nowych rzeczy. Pisarka uważa, że powieść jest wyjątkowym medium, które wzbudza w nas empatię, buduje więzi (Tokarczuk 2014, 20).

W eseju pt. *Czuły narrator*, wygłoszonym przez Olę Tokarczuk w Akademii Szwedzkiej, pojawia się smutny obraz współczesnego świata, pełnego wrogości i niezrozumienia. Noblistka szczególnie uwagę zwróciła jednak na rolę literatury, świadoma faktu, że obecnie jest to dziedzina elitarna, zdecydowanie mniej ważna od zmieniających świat odkryć naukowych, medycznych, ekonomicznych (Tokarczuk 2019, 24). Zauważyła, że literatura jest bliska psychologii – podobnie jak ona dekoduje ludzkie zachowania, lecz dodatkowo osadza je w fabule. Czytelnik, dzięki doświadczeniu powieści, może przez jakiś czas towarzyszyć bohaterowi, a nawet – za sprawą własnych odczuć – utożsamiać się z nim.

Zalew obrazów przemocy, głupoty, okrucieństwa, mowy nienawiści, rozpaczliwie równoważone są przez wszelkie „dobre wiadomości”, ale nie są one w stanie ujarzmić dojmującego wrażenia, które trudno jest nawet zwerbalizować: Coś jest ze światem nie tak. To poczucie, zarezerwowane kiedyś tylko dla neurotycznych poetów, dziś staje się epidemią nieokreśloności, sączącym się zewsząd niepokojem. Literatura jest jedną z niewielu dziedzin, które próbują nas przytrzymać przy konkretności świata, ponieważ ze swej natury jest zawsze „psychologiczna”. Skupia się bowiem na wewnętrznych racjach i motywach postaci, ujawnia ich doświadczenie w żaden inny sposób niedostępne dla drugiego człowieka lub zwyczajnie prowokuje Czytelnika do psychologicznej interpretacji ich zachowań. Tylko literatura jest w stanie pozwolić nam wejść głęboko w życie drugiej istoty, rozumieć jej racje, dzielić jej uczucia, przeżyć jej los. Opowieść zawsze zatacza kręgi wokół sensu. Nawet jeżeli nie wyraża tego wprost, nawet kiedy programowo odżegnuje się od poszukiwania znaczenia, skupiając się na formie, na eksperymencie, kiedy dokonuje formalnej rebelii, poszukując nowych środków wyrazu (Tokarczuk, 2019).

W wykładzie noblowskim Olgi Tokarczuk nie brakło także szczerych, choć bolesnych (i dla wielu osób niewygodnych) prawd dotyczących naszego zachowania, szacunku dla drugiej osoby czy środowiska. Pisarka zwróciła uwagę na siłę słowa, które może wyrażać zarówno miłość, jak i nienawiść – odniosła się do internetu, broni o ogromnej sile rażenia, którą dziś wszyscy się posługujemy, licząc złudnie na bezkarność i anonimowość. Poza tym, jak mówi noblistka, „brakuje nam języka, brakuje punktów widzenia, metafor, mitów i nowych baśni” (Tokarczuk 2019a), żyjemy w czarno-białym świecie, nie widzimy i nie rozumiemy tego, co pomiędzy – wszystkich odcieni szarości. Nasze szerokie kiedyś horyzonty są stłamszone i nie potrafimy już opowiadać o świecie.

Tak wiele się zmieniło od października. Olga Tokarczuk unosi się na dwóch skrajnych falach – radosnych gratulacji oraz nienawiści. Jak na to reaguje? Twierdzi, że nie ma zamiaru cofać wypowiedzianych wcześniej słów i nadal broni swoich poglądów. W dalszym ciągu będzie tworzyć oparte na czułości powieści niepoddające się żadnej formalnej klasyfikacji. Tymczasem między jednym spotkaniem a drugim zakłada we Wrocławiu fundację, przekazując na jej działalność 350 tysięcy złotych, a ponadto oddaje oficjalną replikę Medalu Nobel Prize na licytację 28. Finału Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. Świat staje się lepszy.

Literatura

- Bugajski L., 2019, *Koronacja*, „Wprost”, nr 42.
- Cieślak J., 2019, *Nobel łagodzi obyczaje*, „Rzeczpospolita”, nr 238.
- Ciszek P., 2019, *Tokarczuk podbiła sprzedaż książek. Efekt Nagrody Nobla*, <https://www.money.pl/gospodarka/tokarczuk-podbiła-sprzedaz-ksiazek-efekt-nagrody-nobla-6457955948660353a.html> [dostęp: 20.12.2019].
- Fliszewska O., 2005, *Przestrzeń w twórczości Olgi Tokarczuk*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 7.
- Holland A., 2019, *Niech ten Nobel da nam kopa!*, „Wprost”, nr 42.
- Karwowska B., 2011, *Czesław Miłosz i jego anglojęzyczni czytelnicy*, „Ruch Literacki”, nr 3.
- Kąkiel M., 2019, *Biegnę, myślę, rozumiem*, „Przegląd”, nr 42.
- Komaiszko S., 2019, *Staram się nie marnować papieru*, „Wprost”, nr 42.
- Kube M., 2018, *Tokarczuk z Bookerem*, „Rzeczpospolita”, nr 119.
- Milkowski T., 2018, *„Bieguni” albo furtka ocalenia*, „Dziennik Trybuna”, nr 113.
- Sobolewska J., 2019, *Noblowskie przesłanie Tokarczuk będzie miało długie życie*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1935146,1,noblowskie-przeslanie-tokarczuk-bedzie-mialo-dlugie-zycie.read> [dostęp: 20.12.2019].
- Tokarczuk O., 1997, *Kwestia postrzegania*, rozm. przepr. Koss A., „Kwartalnik Literacki”, nr 2.
- Tokarczuk O., 2007, *Bieguni*, Kraków.
- Tokarczuk O., 2014, *Historię trzeba opowiadać na nowo*, rozm. przepr. Nogaś M., „Tygodnik Powszechny”, nr 21.
- Tokarczuk O., 2019a, *Literatura jest zbudowana na czułości. Mowa noblowska Olgi Tokarczuk*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1934932,1,literatura-jest-zbudowana-na-czulosci-mowa-noblowska-olgi-tokarczuk.read> [dostęp: 20.12.2019].
- Tokarczuk O., 2019b, *Nawet moje włosy są już polityczne*, rozm. przepr. Nogaś M., „Gazeta Wyborcza”, nr 285.
- Walas T. i in., 2016, *Szyborska prywatna i kłopotliwa*, „Nowa Dekada Krakowska”, nr 6.
- Wanat E., 2019, *Oni przemina, Ona zostanie*, „Wprost”, nr 42.
- Wolny-Hamkało A., 2019, *Nobel i loteryjka*, „Przegląd”, nr 42.
- Wroński P., 2019, *Tokarczuk, Sasin i dźwięk peknącego dzbana*, <https://wyborcza.pl/7,75398,25506877,tokarczuk-sasin-i-dzwiek-pekniatego-dzbana.html> [dostęp: 20.12.2019].

Wyka M., 2016, *Szymborska wtedy i dziś*, „Nowa Dekada Krakowska”, nr 6.

Żelazińska A., 2019, *Czy sejm uhonoruje Olę Tokarczuk? Posłowie się spierają*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1936330,1,czy-sejm-uhonoruje-olge-tokarczuk-poslowie-sie-spieraja.read> [dostęp: 20.12.2019].

Sandra Habrych – mgr, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Absolwentka filologii polskiej. W 2017 roku obroniła pracę magisterską, której celem było psychoanalityczne ujęcie powieści z obszaru popkultury. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się psychoanaliza, seksuologia i psychologia rozwoju.

Kontakt: sandra.habrych@gmail.com



CONSTANTIN GEAMBAȘU

<https://orcid.org/0000-0003-3427-4969>Uniwersytet w Bukareszcie
Bukareszt

Olga Tokarczuk w Rumunii

Olga Tokarczuk in Romania

Abstract: The author discusses the reception of Olga Tokarczuk's works in Romania on the basis of translations, critical essays and radio and press interviews. Olga Tokarczuk is the best-known contemporary writer from Central Europe in Romania, thanks to numerous translations (almost all of her novels have been translated into Romanian, except *The Books of Jacob*, due to be published next year). An important role in the dissemination of her works has been played by the Polirom publishing house in Iași, which published a special series devoted to Tokarczuk. The quality of the translations of the Polish novelist's texts is also high. Particular credit for this goes to Cristina Godun, a specialist in Polish Studies, who has managed to render the peculiarities of Tokarczuk's narrative and style in Romanian. The paper also briefly discusses the difficulties encountered during the translation of Tokarczuk's texts.

Key words: Reception, translation studies, intertextuality

Olga Tokarczuk zadebiutowała w 1993 roku. Kilka lat później wydawnictwo Polirom opublikowało w ramach serii „Trzecia Europa”, poświęconej powieści środkowoeuropejskiej¹, *Călătoria oamenilor Cărtii* [*Podróż ludzi Księgi*]. Powstanie serii zainicjowała grupa młodych nauczycieli akademickich z Uniwersytetu w Timișoarze, wspierana przez profesorów Adrianę Babeți i Cornela Ungureanu. Pamiętam, że sam zadzwoniłem do Olgi Tokarczuk i otrzymałem zgodę na tłumaczenie. Ukazanie się książki w 2001 roku zbiegło się w czasie z otwarciem Instytutu Polskiego w Bukareszcie. Dyrektor Instytutu Roland Chojnacki, absolwent filologii rumuńskiej Uniwersytetu

¹ W ramach tej serii ukazały się też powieści: *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk (przel. O. Zaicik), *Dolina Isy* Czesława Miłosza (przel. O. Zaicik i S. Velea), *Początek* Andrzeja Szczyńskiego oraz *Moja Europa* Jurija Andruhowycza i Andrzeja Stasiuka (przel. C. Geambașu).

im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, od razu nawiązał kontakty z różnymi instytucjami kultury i osobami zaangażowanymi w promocję literatury i kultury polskiej. Sfinansował również tłumaczenie i zorganizował promocję książki. Było to wyjątkowe wydarzenie, ponieważ została na nie zaproszona Olga Tokarczuk. Za sprawą przyjęcia przygotowanego przez Ambasadę RP w Bukareszcie pisarka po raz pierwszy zetknęła się z Rumunią, wtedy też nawiązała kontakty z miejscowymi poetami i pisarzami. Dzięki temu spotkaniu Rumunia otworzyła swoje podwoje przed Olgą Tokarczuk, co pozwoliło autorce później wielokrotnie odwiedzać nasz kraj. W następnym roku w tej samej serii wydawniczej ukazał się *Străveacul și alte vremi [Prawiek i inne czasy]* w doskonałym tłumaczeniu nieodżałowanej Olgi Zaicik, co zwiększyło zainteresowanie czytelników rumuńskich prozą młodej pisarki. W 2012 roku Wydawnictwo Art opublikowało przetłumaczoną przez Cristinę Godun powieść *Rătăcitorii [Bieguni]*, którą zaprezentowano na spotkaniu autorskim w księgarni Bastilia w Bukareszcie. Uczestniczyli w nim zarówno czytelnicy, jak i krytycy literaccy. Zadano wiele pytań autorce i tłumacze, a żywa dyskusja wieńcząca spotkanie przyniosła zapewne lepsze zrozumienie tekstu. W listopadzie 2015 roku na targach książki Gaudeamus w Klużu wydawnictwo Casa Cărții zorganizowało promocję kolejnej książki w tłumaczeniu Cristiny Godun *Casă de zi, casă de noapte [Dom dzienny, dom nocny]*, która przelożyła także inne dzieła polskiej prozatkorki na język rumuński. W następnych latach wydawnictwo Polirom, jedno z najbardziej znanych i renomowanych w kraju, sukcesywnie pozyskiwało prawa autorskie i publikowało pozostałe książki Olgi Tokarczuk: *Ultimele povestiri [Ostatnie historie]*, *Rătăcitorii [Bieguni]* oraz *Poartă-ți plugul peste oasele morților [Prowadź swój plug przez kości umarłych]*. Ostatnia powieść polskiej noblistki, *Księgi Jakubowe*, która przyniosła jej kilka prestiżowych międzynarodowych nagród i została przetłumaczona na kilkanaście języków, ukaże się w Rumunii w przyszłym roku.

Na III Światowym Kongresie Tłumaczy Literatury Polskiej zorganizowanym przez Instytut Książki w 2007 roku Olga Tokarczuk była gościem honorowym. W wystąpieniu otwierającym wydarzenie podziękowała tłumaczom i podkreśliła ich istotną rolę w promocji dzieł literackich. Już wtedy pisarka była w grupie tych polskich autorów, których książki są tłumaczone na świecie (dziś jej utwory można przeczytać w ponad 40 językach). Zdając sobie sprawę z wagi pracy, którą wykonują tłumacze, Olga Tokarczuk od początku swojej działalności pisarskiej utrzymywała z nimi dobre stosunki i wykazywała się niezwykle otwartością, odpowiadając na pytania mające rozwiązać trudności pojawiające się w procesie translacji.

Referaty, artykuły, szkice

Przekład utworu tłumacze zwykle opatrzą przedmową lub posłowiem, które mają ułatwić czytelnikom zrozumienie tekstu literackiego oraz jego kontekstu kulturowego i historycznego. Przedmowa, którą napisałem do dzieła *Călătoria oamenilor Cărtii* [*Podróż ludzi Księgi*], omawiała kilka specyficznych cech struktury tekstu, a także stylu Olgi Tokarczuk. Wskazywałem w niej między innymi na rolę elementów związanych z inicjacją, magią, alchemią, cudem, mitem i legendą, które od początku lektury budują nastrój pelen romantycznych konotacji.

Motywy podróży, kluczowy w dotychczasowej twórczości pisarki, obrazują najróżniejsze postacie: wędrowiec, podróżnik, misjonarz, odkrywca i turysta. Wśród bohaterów przeważają jednak duchowi pielgrzymi, którzy są nie tyle zainteresowani dotarciem do celu, co ścieżką, drogą, planem wyprawy. Podróż wiąże się z głębokim doświadczeniem przemijania, zmiany i oderwania się od szczegółów. W pierwszej powieści *Księga* nabiera symbolicznego znaczenia: stanowi element integrujący poprzez swoją świętość i mądrość, źródło umożliwiające rozszyfrowanie zagadki życia, poetycki opis rzeczywistości, obraz doskonałego i stabilnego świata, obietnicę zmiany. Droga staje się z kolei prawdziwą przygodą inicjacji i poznania, zrozumienia ludzkiej kondycji. Koncepcja artystyczna zasadza się tu w dużej mierze na antynomiach: natura – kultura, metafizyka – empiryzm, nauka – magia, życie – śmierć, ograniczenie – bezkres. Bogaty antynomiczny świat powieści ujawnia zainteresowania młodej pisarki filozofią, alchemią, magią i metafizyką, otwierając w ten sposób perspektywę refleksji nad relacją między człowiekiem a boskością, światem widzialnym i niewidzialnym. Eros, kolejny ważny element strukturalny utworu, pozwala na ujawnienie złożonego związku między ciałem a duszą. Szczegółowo przeanalizowałem opisane w książce odmiany miłości i podkreśliłem wkład Olgi Tokarczuk w „psychologiczne przemyślenia na temat relacji międzyludzkich i uchwycenie stereotypów dominujących dotychczas w tej sferze” (Geambașu 2002, 14–15). Na kartach powieści ujawniają się upodobania pisarki do mitologizowania. Autorka odwołuje się do prastarych mitologii, w których pojawiają się smoki lub anioły, świata cudownego jak w bajkach, noszącego znamiona mitycznego wszechświata zarówno za sprawą wyglądu krajobrazu, jak i obecności demonicznych istot. Jednak – w przeciwieństwie do bajki – koniec *Podróży ludzi Księgi* jest smutny. Tylko Gauche, głuchoniemy chłopak, dociera do *Księgi*, ale nie

potrafi odczytać żadnego z jej znaków. Mimo to, dotknąwszy Księgi, Ganche odzyskuje mowę, tak więc będzie mógł przekazać, że widział, iż Księga naprawdę istnieje, co oznacza, że droga nie była daremna, a człowiek będzie mógł kontynuować wędrówkę. Stworzona w duchu romantyzmu pierwsza powieść Tokarczuk ujawnia przywiązanie pisarki do konwencji romantycznej ściśle związanej z tradycją ludową, folklorem, wierzeniami, bajkowością i mitologią. Taki sposób tworzenia tekstu widoczny jest w kolejnych jej utworach.

Drugim szkicem w języku rumuńskim dotyczącym twórczości Tokarczuk jest posłowie zamieszczone w książce *Străveacul și alte vremi [Prawiek i inne czasy]*. Jego autorka Olga Zajcik podkreśla przede wszystkim problematykę cudu spowijającego otaczające nas rzeczy. Cud leży u podstaw „rodzącego się świata, który posiada wszystkie cechy prawdziwego życia, trwa przez określony czas, potem rozpada się i umiera. Życie i śmierć tak się ze sobą przenikają, że nie można ich rozdzielić. Tym, co ratuje je od niebytu, a więc od zapomnienia, jest właśnie cud” (Zajcik 2002, 281–282).

Prawdziwe znaczenie konkretnego świata nie jest w pełni odgadnione, „przedmioty, przyroda i ludzie Prawieku przekornie zachowują swoją tajemnicę” (Zajcik 2002, 275). Nad tym światem unosi się nieuchronny „znak rozkładu”, a więc nieuniknionej śmierci. Tłumaczka zwraca uwagę na dziwne, niezwykle losy i egzystencje, niespotykane nigdzie indziej. Widać to szczególnie w historiach dwojga bohaterów, Izydora i Kłoski, którzy „należą wyłącznie do Prawieku, jak i w skłonności do bajkowości” (Zajcik 2002, 277). Oprócz tych dziwnych postaci w powieści występują także istoty znane z lokalnego folkloru (Zły Człowiek i Topielec Pluszcz), a także anioły, Matka Boska i sam Bóg. *Prawiek i inne czasy* to nie „tylko wszechświat ludzi”, ale także natury (to miejsce, gdzie rosną grzyby, jest sad, w którym rosną jabłonie i grusze, róże, lipy). W splocie tekstu stale widoczne jest „wyraźne i celowe mieszanie przestrzeni i czasu, rzeczywistości i snu, które nie tylko się ze sobą splatają, ale także nakładają się na siebie” (Zajcik 2002, 280) – jest to chwyt literacki z upodobaniem stosowany przez pisarkę. Wszechświat ludzi składa się również z przedmiotów mających swój odrębny długotrwały byt (Zajcik 2002, 281). Na podstawie analizy tekstu tłumaczka dochodzi do wniosku, że *Prawiek* staje się „księgą ostatecznych poszukiwań i rozwiązań”, znajdującą się „na granicy cudu i rzeczywistości, przestrzeni i czasu” (Zajcik 2002, 282).

W 2003 roku z inicjatywy Instytutu Polskiego oraz Rumuńskiego Instytutu Kultury zorganizowano międzynarodową konferencję poświęconą polsko-rumuńskim stosunkom kulturalnym, podczas której profesor Antoaneta

Olteanu wygłosiła odczyt *Dimensiunea mitologică în romanele Olgei Tokarczuk* [*Wymiar mitologiczny w powieściach Olgi Tokarczuk*] (Olteanu 2006)². Wychodząc od konstatacji poczynionych przez Mircę Eliadego (1978, 72) i Leszka Kołakowskiego (1981) w badaniach nad mitem³, autorka formułuje ciekawe stwierdzenia dotyczące magicznych i twórczych zdolności bohaterów *Prawieku*, ale także *Podróży ludzi Księgi*. Podkreśla m.in. złożoność kreacji opartej wielokrotnie na „zasadzie gry, na regułach przejawiających się we śnie”, a nawet na „manipulowaniu ludźmi przez bóstwo” (Olteanu 2006, 57). Zarysowują się w ten sposób światy nałożone, twory na poziomie indywidualnym, które – w przeciwieństwie do kreacji Demiurga – znajdują się „pod znakiem degradacji”. Postacie nie mają podejścia integrującego, przeciwnie: ich wielorakie wizje są niepełne. Świat – mówi autorka artykułu – jest postrzegany niczym młyn mielący odczucia, obserwacje, wyobrażenia, z których składa się życie.

Kolejny fragment tekstu Olteanu koncentruje się właśnie na kreacji jako grze, jako śnie, co przypomina teksty innego wybitnego twórcy, mianowicie Brunona Schulza (Geambașu 2010). Prawiek dostarcza materiału na nowe twory, aby móc przewyciężyć codzienność, staje się „mitycznym centrum świata” (Olteanu 2006, 60). Z kolei sen to przedłużenie prawdziwego, konkretnego życia, a oniryzm ujawnia się w kreacji niemal wszystkich bohaterów powieści (Olteanu 2006, 62). Dążność pisarki do tworzenia pewnej mitologii jest podkreślana poprzez powtarzanie zwykłych, rutynowych gestów o uogólniającej wartości, za których sprawą powstanie model i sens jakiegoś mitycznego świata (Kołakowski 1981, 14).

W wywiadzie dotyczącym twórczości Olgi Tokarczuk, wyemitowanym 11 X 2019 roku w Radio România Cultural, pisarka Simona Sora przypomniała między innymi, że *Prawiek* jest „konstrukcją wyjątkową, rodzajem biblii, światem stworzonym prawie z niczego, bez jakiegokolwiek teorii, tkającą historie do samego końca, bez obludy, bez »współpracy« z czytelnikiem za plecami powieści, bez porozumiewawczego puszczenia oka do czytelnika”⁴.

Mniejszym zainteresowaniem czytelników cieszyła się książka *Casă de zi, casă de noapte* [*Dom dzienny, dom nocny*], opublikowana przez wydawnictwo Ca-

² Referat został opublikowany w 2006 roku w czasopiśmie „Romanoslavica”.

³ Zob. też przekład rumuński: Kołakowski L., *Prezența mitului*, București 2014.

⁴ Wywiad *Timpuț prezent în literatură – Cu și despre Olga Tokarczuk, laureata Premiului Nobel pentru Literatură* dostępny na stronie internetowej radia (tłum. własne) – <https://www.mixcloud.com/RadioRomaniaCultural/timpul-prezent-%C3%AEn-literatur%C4%83-cu-%C8%99i-despre-olga-tokarczuk/> [dostęp: 6.12.2019].

sa de Știință w 2015 roku. Utwór nie doczekał się recenzji ani artykułów krytycznych. Dopiero w październiku 2019 roku, w związku z przyznaniem Oldze Tokarczuk Nagrody Nobla, ukazała się kronika autorstwa Rodicy Grigore (Grigore 2019), w której oprócz informacji biograficznych o pisarce znajdujemy uwagi dotyczące struktury i tematyki dzieła *Dom dzienny, dom nocny*. Grigore podkreśla, że wszystkie opowiadania łączy jednolita koncepcja estetyczna: „Życie ludzkie ma niezliczone aspekty, wbrew wszelkim próbom niemożliwe jest zdefiniowanie ich do końca” (Grigore 2019). Stąd zachwiana granica między rzeczywistością a wyobraźnią, płynna substancja narracji została zbudowana przede wszystkim przy użyciu wspomnień i sugestii. Technika narracyjna – dodaje Rodica Grigore – bazuje „na ironii, oralności i specyficznej tematyce”, podkreśla „znaczenie ludzkich zbiorowości, zwłaszcza w wiejskich lub odizolowanych regionach Polski (i nie tylko); należąc do społeczności, człowiek może naprawdę stawić czoła wielkim wyzwaniom historii – często okrutnym i niesprawiedliwym” (Grigore 2019). Rodica Grigore zwraca uwagę na pewną osobliwość prozy Olgi Tokarczuk, a mianowicie to, że czynnikiem, który bardzo mocno wpływa na los i zachowanie jednostki, jest historia (to np. losy Polaków deportowanych ze wschodnich terenów zajętych przez Związek Radziecki i przesiedlonych po II wojnie światowej na Śląsk lub Pomorze). Opisane wydarzenia ujawniają drastyczną prawdę: „Człowiek jest zwykłym trybikiem poddawanym działaniu wielkich mechanizmów historii” (Grigore 2019). Niepokojące przesłanie uzasadnia w dużej mierze wielorakość szczegółów, jakie Olga Tokarczuk stawia przed czytelnikiem, a także znaczenie fragmentu jako chwytu literackiego: „Tylko przez nakreślenie najważniejszych szczegółów życia wszystkich osób w tej miejscowości można zrozumieć prawdę o ich istnieniu, ale także tragizm, z którego składa się życie codzienne, poza komicznym pozorem zdarzeń lub sytuacji” (Grigore 2019). Tak więc mozaikowa struktura książki pozwala na uchwycenie „szerokiego zakresu ludzkich doświadczeń (...), wyzwań, przed którymi stoją prości ludzie, często w obliczu bezlitosnych sił historycznych lub społecznych” (Grigore 2019). Pozornie banalne czynności nabierają – wraz z rozwojem narracji i opowieści – charakteru wielkich tajemnic istnienia. Rzeczy zwykle lub mniej znaczące, istoty marginalne, niosą w sobie znaczący ładunek metafizyczny, częstokroć tragiczny, zmuszający do refleksji.

Simona Sora we wspomnianym wywiadzie zwraca z kolei uwagę na perspektywę narracyjną: spojrzenie pada na człowieka, którego mamy przed sobą. Jest to podstawowa technika, niezbędna w dotarciu do wnętrza drugiej

osoby. Powieść *Dom dzienny, dom nocny* podkreśla związek między tożsamością a innością w bogatym, konkretnym i psychologicznym kontekście.

Książka *Rătăcitorii [Bieguni]* wzbudziła żywe zainteresowanie rumuńskich odbiorców. Cristina Godun, tłumaczka utworu, napisała szkic, który precyzyjnie oddaje istotę narracji Olgi Tokarczuk (Godun 2013). Godun uważa, że „centralnym wątkiem książki jest podróż” postrzegana w różnych hipostazach: „jako zjawisko kultury, sposób poznania prawdy, życia, odwołania się do ludzkiej kondycji, jako sposób buntu, szukania ratunku, jako syndrom” (Godun 2013, 119). Przywołanie motywu peregrynacji jasno wynika z tytułu książki: jest to symbol, metafora, parabola („wszyscy jesteśmy nomadami, rodzajem współczesnych wędrowców”; Godun 2013, 121). Podróż – mówi tłumaczka – jest motywem nie tylko literackim, ale też antropologicznym, kulturowym, społecznym, przypowieścią o życiu i drodze. Ruch jest celem samym w sobie. Tokarczuk zakłada, że stagnacja, bezruch, a nawet wykorzenienie są prawdziwymi zagrożeniami dla współczesnego człowieka, burzącymi jego wewnętrzny spokój i iluzoryczną stabilność. Podróż oznacza także „poszukiwanie na zewnątrz równowagi, poszukiwanie siebie i celu w życiu” (Godun 2013, 123). Całościowo tekst jest obrazem współczesnego człowieka, który jest hiperaktywny, wykorzeniony, niespokojny. Cristina Godun poddaje pod dyskusję także formę powieści (powieść konstelacja, monografia pewnego zjawiska, proza poetycka, przeplatana naukowymi fragmentami). Podążając za rozwojem narracji, jej fragmentaryczną, pozornie chaotyczną strukturą, tłumaczka stwierdza, że „Olga Tokarczuk jest naprawdę mistrzynią gawędziarstwa” (Godun 2013, 123), choć moim zdaniem takie stwierdzenie wymaga lepszego uzasadnienia.

W wywiadzie udzielonym Adeli Greceanu⁵ Olga Tokarczuk omawia strukturę *Biegunów*: „Staralam się porzucić tradycyjny porządek przyczynowo-skutkowy, powiązać ze sobą opowiadane wątki i historie w sposób zupełnie inny: poprzez skojarzenia, refreny, powtórzenia. Ja nazywałam sobie te wszystkie sposoby połączeń takimi technicznymi terminami, jak spawy, mostki, śruby”⁶. Dzięki zastosowaniu takiej techniki prozaiiczka odkrywa

⁵ Olga Tokarczuk przyjechała do Bukaresztu w kwietniu 2013 roku, aby promować swoją powieść *Bieguni*. Wystąpiła na żywo w Radio România Cultural, w programie „Timpul prezent”, zrealizowanym przez Adelę Greceanu.

⁶ Wywiad *Timpul prezent în literatură – Cu și despre Olga Tokarczuk, laureata Premiului Nobel pentru Literatură* dostępny na stronie internetowej radia (tłum. własne) – <https://www.mixcloud.com/RadioRomaniaCultural/timpul-prezent-%C3%AEn-literatur%C4%83-cu-%C8%99i-despre-olga-tokarczuk/> [dostęp: 6.12.2019].

wewnętrzne „ja” bohaterów, co sprawia, że czytelnicy nie patrzą na nich jak na obcych. Jest to spojrzenie szczere, naturalne, „bez refleksji, bez osądu i bez sentymentu” (Godun 2018, 190), jak pisze Tokarczuk w utworze *Dom dzienny, dom nocny*.

Ostatnim historiom, książce o dobrze zbudowanych strukturach narracyjnych, tłumaczka Cristina Godun, poświęciła osobny szkic analityczny (Godun 2018). Los trzech kobiet – Parki (babci), Idy (córci) i Mai (wnuczki) – odgrywa decydującą rolę w kształtowaniu narracji. Jak stwierdza Godun, polscy krytycy analizowali narrację głównie przez pryzmat fenomenologii śmierci, nawiązując do fascynacji pisarki tanatologią, mistycyzmem i mitologią (Godun 2018, 190). Trzy postaci żeńskie odznaczają się „bogatym światem wewnętrznym i dobrze zdefiniowaną filozofią życia”, ewoluując w niemal matriarchalnym wszechświecie. „Męskie postaci powieści są raczej rekwizytami w biografjach bohaterek i narracji (...) i ukazane są karykaturalnie, w sposób zdeformowany, ironiczny” (Godun 2018, 191). Tłumaczka zestawia różne postawy trzech bohaterek w obliczu śmierci. Ida przeżyła wypadek samochodowy i ocenia swoje życie z perspektywy człowieka, który otarł się o śmierć, otrzymując od życia drugą szansę, równoznaczną z duchowym odrodzeniem. W jej wizji śmierć jawi się jako „konieczność zachowania równowagi życia” (Godun 2018, 193), jest to nie tylko proces biologiczny, ale także zjawisko kulturowe, społeczne, duchowe i dydaktyczne. Dla Parki śmierć ma raczej wymiar biologiczny, indywidualny. „Nie jest jej obca, ale nie jest jej też bliska”. Śmierć jest „podróżą pionową, w duchowej przestrzeni własnego bytu i boskości” (Godun 2018, 195). Maja, poszukując równowagi i sensu życia, stara się odsunąć od siebie perspektywę śmierci, przemieszczając się, podróżując lub uciekając w rzeczywistość lub wyobrażoną przestrzeń. Stary mag z trzeciej części książki, „doskonały mistrz złudzeń”, demaskuje Maję, demistyfikuje jej spojrzenie na rzeczywistość, a śmierć przestaje być dla niej złudzeniem (Godun 2018, 198). Przeprowadzona analiza prowadzi ostatecznie do wniosku aksjologicznego: „Olga Tokarczuk (...) wprowadza do literatury zagadnienia życia codziennego, które – chociaż banalne – na kartach jej powieści ulegają uszlachetnieniu, stając się cennymi tematami literackimi, a nie prozaicznymi obrazami życia” (Godun 2018, 198).

Z kolei Gabriela Adameşteanu w artykule opublikowanym w czasopiśmie „Observator Cultural” po przyznaniu Oldze Tokarczuk Nagrody Nobla twierdzi, że *Ostatnie historie* „tworzą dobrze zbudowany tekst dzięki trzem obszernym sekwencjom, subtelnie ze sobą połączonym poprzez narrację,

a przede wszystkim przez niezwykłą atmosferę”. Podkreśla także obecność przyrody ze swym „nieco złowrogim pięknem” i „melancholijnym witalizmem” (Adameșteanu 2019, 23). Zauważa również wielowarstwowość znaczeniową książki, jej „ukrytą poezję”, „stylistyczną oryginalność i niezwykłą głębię pisarki” (Adameșteanu 2019, 23).

Poartă-ți plugul peste oasele morților [Prowadź swój plug przez kości umarłych] – książka, która w Rumunii ukazała się kilka miesięcy przed przyznaniem pisarce Nagrody Nobla, spotkała się z dużym uznaniem odbiorców. Cristina Godun podkreśla „etyczno-filozoficzny wymiar powieści”, zawarty w „autentycznej obronie dwoistości świata, w którym dobro i zło są równie niezbędne dla rozwoju i kondycji człowieka” (Godun 2019). Powieść, określona przez tłumaczkę jako „thriller moralny i egzystencjalny”, jest także sygnałem ostrzegającym przed „ekscesami, okrucieństwem i przemocą współczesnego człowieka”, „medytacją o współczuciu i prawie do istnienia wszystkich stworzeń” (Godun 2019). Przekraczając granice różnych gatunków literackich, Tokarczuk zmierza w kierunku literatury ambitnej, zajmującej się głównymi problemami współczesnego świata. Na końcu artykułu tłumaczka stwierdza, że powieść stanowi „emocjonalną wypowiedź o współczuciu i człowieczeństwie” (Godun 2019) uzupełniającą bogaty obraz jej prozy.

Po przyznaniu Oldze Tokarczuk Nagrody Nobla prasa literacka w Rumunii zareagowała natychmiast. W czasopiśmie „Obervator Cultural” pojawiły się trzy artykuły. O tekście Gabrieli Adameșteanu już wspomniałem. Autorką drugiego jest Camelia Dinu, która nakreśliła ewolucyjne linie życia i twórczości polskiej autorki, wskazując także na pewne szczególne cechy pisarstwa noblistki, takie jak dynamizm (kompozycji, intrygi, postaci, ogólnej wizji), który powoduje fragmentację narracji i wprowadza kalejdoskopową wizję rzeczywistości. Inną cechą charakterystyczną twórczości Tokarczuk jest zastosowanie różnych stylów i gatunków epickich, takich jak: baśń filozoficzna, opowieść policyjno-ekologiczna, powieść metafizyczna, powieść historyczna, thriller *quasi*-sentymentalny, Bildungsroman itp., stąd niejednorodny język artystyczny o zróżnicowanym tonie i zmiennej tematyce. Większość tekstów Olgi Tokarczuk mówi o końcu ludzkiej egzystencji, która często jest pozbawiona logiki. Dinu omówiła także inne aspekty, które przyczyniły się do przyznania Polce Nagrody Nobla – lauru w pełni zasłużonego (Dinu 2019, 22).

W trzecim artykule – tym razem napisanym przeze mnie – zaznaczam, że proza Olgi Tokarczuk oscyluje między światem racjonalnym i intuicyjnym, między mityzacją a demityzacją, zaklęciem i odczynianiem świata. Przejawia-

jąc szczególne zainteresowanie niewidzialną stroną świata, jego obliczem fantastycznym i zagadkowym, autorka jest przekonana, że pisanie pozwala na przenikanie do pierwotnych, autentycznych warstw świata, stanowiących istotę opowieści. Świat nabiera kształtu wielowarstwowego opowiadania zaskakującego bogactwem i niezwykłością (Geambașu 2019, 22–23).

Tygodnik „România literară” odnotował przy tej okazji główne etapy literackiej podróży, którą odbyła autorka, poczynając od pierwszych opowiadań opisujących najbliższe okolice, region dolnośląski, przez powieść *Bieguni*, a kończąc na *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Cristian Pătrășconiu, znawca polskich realiów kulturowych, zwraca uwagę między innymi na wizję literatury Olgi Tokarczuk mającej na celu: wzbudzenie wątpliwości czytelników, zachęcanie ich do zadawania pytań, mówienie o tym, co jest mniej oczywiste. Literatura powinna prowokować do myślenia (Pătrășconiu 2019).

Oprócz tłumaczeń i tekstów krytycznych ważną rolę w popularyzacji twórczości pisarki stanowią wywiady udzielane przez nią przy różnych okazjach w prasie lub radiu. Rozmowy te przeprowadzili m.in.: Gelu Diaconu, Ema Cojocar, Adela Greceanu i Simona Sora. Do wzrostu popularności przyczynił się też oczywiście laur noblowski. Rumuńscy czytelnicy czekają na tłumaczenie *Ksiąg Jakubowych*, prawdziwej epopei, przybliżającej przestrzeń Europy Środkowo-Wschodniej.

Wyzwania dla tłumaczy

Cristina Godun, doskonała tłumaczka Olgi Tokarczuk na język rumuński, z pewnością mogłaby poczynić ważne spostrzeżenia dotyczące problemów, z jakimi zetknęła się podczas przekładu. Na takie pytanie, zadane przez dziennikarzy, odpowiedziała między innymi, że nie napotkała szczególnych trudności na poziomie stylu, jednak na poziomie leksykalnym konfrontowała się z problemami równoważności w języku rumuńskim nazw różnych gatunków grzybów, owadów, roślin, elementów anatomicznych itp. Wyzwanie stanowiło także tłumaczenie tytułu *Bieguni. Rătăcitorii (Wędrownicy)*, tytuł wersji rumuńskiej – jak twierdzi tłumaczka – nie oddaje jednak religijnej konotacji polskiej nazwy. Z kolei ja, tłumacząc *Podróż ludzi Księgi*, też miałem kłopot z oddaniem tytułu, który zachowałem jednak jak w oryginale w postaci dopełniaczowej, chociaż w języku rumuńskim często występuje wyrażenie *om de carte* (‘człowiek zainteresowany książką pod względem naukowym; uczo-

ny, erudyta’), jednak nie o to przecież chodzi w powieści. Użycie w tytule wielkiej litery sugeruje, że mowa o ludziach szukających szczególnej, „fundamentalnej Księgi”, dlatego też utrzymałem pisownię oryginalną (*Călătoria oamenilor Cărții*).

Sądzę, że trudności związane z tłumaczeniem utworów Olgi Tokarczuk są spowodowane przekraczaniem przez pisarkę gatunków literackich oraz granicy między konkretem a wyobrażeniem. Podróż lub podróżowanie w różnych kierunkach i przestrzeniach zmusza tłumaczy do ciągłego poszerzania własnych horyzontów kulturowych i historycznych. Chociaż wydaje się, że fraza nie jest skomplikowana, na poziomie leksykalnym przechodzi z jednej dziedziny do drugiej, z jednego tematu do innego, z jednego rejestru do kolejnego, co wymaga dogłębnej znajomości języka ojczystego. Tłumacze potrzebują również solidnej wiedzy z zakresu psychologii, filozofii, anatomii, biologii, a także religii. Akcent za każdym razem pada nie tyle na formę, co na obraz, na wiedzę, na rozgraniczenie i kontrolę obszarów mniej uczęszczanych. Nie możemy zapominać o stwierdzeniu z powieści *Bieguni*, które brzmi jak rodzaj „artystycznego credo”: „Mój zespół objawów polega na tym, że pociąga mnie wszystko, co popsute, niedoskonałe, ułomne, pęknięte. Interesują mnie formy byle jakie, pomyłki w dziele stworzenia, ślepe załuki. (...) Wszystko, co odstaje od normy” (Tokarczuk 2007, 22).

Te słowa powodują, że tłumacz musi być zawsze ostrożny, mając do czynienia z nieprzewidywalnym tekstem. To podstawowa różnica między pracą pisarza i tłumacza, ponieważ pierwszy podąża własnymi ścieżkami, które tylko on zna lub odkrywa, drugi zaś jest „skazany” na podążanie za pisarzem krok w krok, nawet jeśli ścieżki te nie są mu bliskie lub wręcz nieznane. Rola zarazem wspaniała, jak i niewdzięczna.

Dzięki temu, że prawie wszystkie książki Olgi Tokarczuk zostały przetłumaczone, pisarka jest rozpoznawalna na rumuńskim rynku wydawniczym. Z pewnością Nagroda Nobla przyczyni się do zwiększenia liczby czytelników jej książek. Natomiast jeśli chodzi o krytyczny odbiór tego bogatego i oryginalnego dorobku, to wszystko pozostaje w gestii nie tylko polonistów, ale także innych badaczy rumuńskich.

Literatura

- Adameșteanu G., 2019, „*Ultimele povestiri*” ale *Olgei Tokarczuk*, „Observator Cultural”, nr 991.
Dinu C., 2019, *A meritat Olga Tokarczuk Premiul Nobel?*, „Observator Cultural”, nr 991.
Eliade M., 1978, *Aspecte ale mitului*, București.

- Geambașu C., 2001, *Przedmowa*, in: Tokarczuk O., *Călătoria oamenilor Cărții [Podróż ludzi Księgi]*, Iași.
- Geambașu C., 2010, *Bruno Schulz în cântarea valorilor mitice*, in: Geambașu C., *Ipostaze lirice și narrative*, București.
- Geambașu C., 2019, *La granița dintre rațional și intuitiv*, "Observator Cultural", nr 991.
- Godun C., 2013, *Rătăcitorii. Călătoria ca modus vivendi*, in: Olteanu A., volum coordonat, *Omagiu profesorului Constantin Geambașu la 65 de ani*, București.
- Godun C., 2018, *Ipostaze ale eului feminin în romanul Ultimele povestiri" al Olgăi Tokarczuk [Postaci kobiecego „ja" w powieści „Ostatnie historie" Olgii Tokarczuk]*, "Filologie Rusă", XXXIV, nr 2.
- Godun C., 2019, *Pledoaria pentru umanitate a Olgăi Tokarczuk în "Poartă-ți plugul peste oasele mortilor"*, "Paragraf", <https://revistaparagraf.com/pledoaria-pentru-umanitate-a-olgai-tokarczuk-in-poarta-ti-plugul-pest-oasele-mortilor/> [dostęp: 6.12.2019].
- Grigore R., 2019, *Între vise și oglinzi. Olga Tokarczuk & Szczepan Twardoch*, "Viața Românească", nr 10.
- Kolakowski L., 1981, *Obecność mitu*, Kraków.
- Olteanu A., 2006, *Dimensiunea mitologică în romanele Olgăi Tokarczuk*, "Romanoslavica", XLI.
- Pătrășconiu C., 2019, *2 în 1 – (euro)Nobel 2019*, "România literară", nr 44.
- Tokarczuk O., 2007, *Bieguni*, Kraków.
- Zaicik O., 2002, *Postowie*, in: Tokarczuk O., *Străveacul și alte vremi [Prawiek i inne czasy]*, Iași.

Constantin Geambașu – prof. dr, Institut Slavistyk, Universytet w Bukareszcie, Bukareszt, Rumunia.

Profesor w Instytucie Slavistyk Uniwersytetu w Bukareszcie, absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, autor 7 tomów szkiców krytycznych o literaturze polskiej oraz 70 tomów przekładów. Współautor *Wielkiego słownika polsko-rumuńskiego*. Członek Związku Literatów Rumuńskich (Filia Tłumaczy).

Kontakt: kgeambasu@yahoo.com



CRISTINA GODUN

 <https://orcid.org/0000-0002-0018-4511>

Uniwersytet w Bukareszcie
Bukareszt

Od Biegunów
do *Prowadź swój pług przez kości umarłych*
– kilka uwag dotyczących recepcji
fabularnego świata Olgi Tokarczuk w Rumunii

From Flights to Drive Your Plow over the Bones of the Dead
– some remarks on the reception of the world of
Olga Tokarczuk's fiction in Romania

Abstract: This paper presents the most important aspects of the reception of four novels by Olga Tokarczuk translated into Romanian, on the basis of reviews published in the Romanian literary press. The topics addressed most frequently by Romanian reviewers include the topos of journey, the contemporary human condition within the framework of everyday life, the axiological system of Olga Tokarczuk's narrative world, the rich imagination, the fragmentary narrative, and the tendency to cross interdisciplinary boundaries. An amazing imagination, an exceptional literary talent, surprising combinations and multifaceted protagonists are only some of the elements of Olga Tokarczuk's writing praised by Romanian reviewers. Tokarczuk's novels are appreciated in Romania due to both the relevance of their themes, however uncomfortable they might be, and their great ability to translate such tough topics into literature.

Key words: reception, narrative strategy, world of fiction

Olga Tokarczuk (ur. 1962) w Rumunii była dobrze znana miłośnikom literatury jeszcze przed przyznaniem jej Literackiej Nagrody Nobla, ponieważ na język rumuński już wcześniej przetłumaczono te powieści pisarki, które przyniosły jej jednomyślne uznanie krytyków oraz czytelników z całego świata i dzięki którym uważa się ją za artystkę obdarzoną wyjątkowym talentem¹, tj.:

¹ Umiejętność opowiadania historii, sprawiających wrażenie, że dotyczą one każdego z nas, szerokie horyzonty myślowe, a zarazem proste, otwarte podejście sprawiły, iż Tokarczuk do-

Podróż ludzi księgi (*Călătoria oamenilor cărții*, Polirom, 2001), *Prawiek i inne czasy* (*Străveacul și alte vremi*, Polirom, 2002), *Bieguni* (*Rătăcitorii*, Art, 2013; Polirom, 2018), *Dom dzienny, dom nocny* (*Casă de zi, casă de noapte*, Casa Cărții de Știință, 2017), *Ostatnie historie* (*Ultimele povestiri*, Polirom, 2018), *Prowadź swój plug przez kości umarłych* (*Poartă-ți plugul peste oasele morților*, Polirom, 2019). Mimo iż w 2019 roku Olga Tokarczuk dość często pojawiała się na lamach rumuńskiej prasy literackiej (nowe przekłady, recenzje ostatnich tłumaczeń, fragmenty powieści publikowane w gazetach i na blogach literackich), przyznanie jej Nagrody Nobla poskutkowało jeszcze większą popularnością pisarki i jej utworów, co widoczne było w różnych sferach². W niniejszym artykule chciałabym zaprezentować echa recepcji powieści *Bieguni*, *Dom dzienny, dom nocny*, *Ostatnie historie* i *Prowadź swój plug przez kości umarłych* w rumuńskiej przestrzeni kulturowej oraz przedstawić kilka uwag na temat narracyjnego świata autorki, które jako tłumaczka odnotowałam w kronikach literackich (Godun 2013; 2018; 2019). Rumuńscy krytycy, omawiając twórczość Olgi Tokarczuk, często podejmują takie tematy, jak pojawiający się w jej powieściach topos podróży, kondycja współczesnego człowieka, widzianego w codziennych sytuacjach, system aksjologiczny zawarty w jej dziełach, bogata wyobraźnia artystki i skłonność do przekraczania granic dyscyplin oraz umiejętność harmonizowania eklektycznych idei w jedną, spójną całość³.

W chwili ukazania się powieści *Bieguni* Olga Tokarczuk cieszyła się już uznaniem rumuńskich czytelników, którzy podziwiali jej erudycję i umiejętność snucia opowieści oraz budowania narracji harmonijnie łączącej mistycyzm, mitologię, motywy psychologiczne i oniryczne, atmosferę baśniowości i sceny z życia codziennego – wszystkie te elementy świata przedstawionego sytuują prozę pisarki w obszarze realizmu magicznego. Do najczęściej omawianych zagadnień w kontekście powieści *Bieguni* należą strategia narracyjna zastosowana przez Tokarczuk oraz forma, którą przybiera narracja. Pisarka

czekala się od rumuńskich recenzentów wielu wzniosłych epitetów, takich jak: „Szeherazada”, „povestasă stranie” (tj. niezwykła bajarka), „scriitoare aproape-clasică-în-viață” (współczesna pisarka prawie klasyczna) (Sora 2017) czy „fată dragă a literaturii polone și universale” (ukochana dziewczyna literatury polskiej i światowej) (zob. Cărtărescu 2002, 5).

² Mam tu na myśli m.in. audycje radiowe, dyskusje na lamach prasy, prezentacje książek, wieczory autorskie organizowane przez księgarnie i kluby książki, rozmowy z tłumaczami dzieł Olgi Tokarczuk, wywiady pisarki udzielone przy okazji wcześniejszych wizyt w Rumunii, różne dyskusje literackie (jak na przykład zorganizowaną 22 listopada 2019 roku podczas targów książki „Gaudemus” w Bukareszcie *Literatura polonă în actualitate. Olga Tokarczuk*) itd.

³ Wskazuję tu zaledwie kilka z najciekawszych kwestii podnoszonych w recenzjach powieści Olgi Tokarczuk przetłumaczonych na język rumuński, zob. Nicolae 2019; Muntean 2019.

nie tworzy powieści w tradycyjnym rozumieniu; wychodząc na przeciw oczekiwaniom czytelników, proponuje formę powieści konstelacyjnej czy powieści-monografii pewnego fenomenu. *Bieguni* to powieść mozaikowa – *mixtum compositum* (Stávaru 2019) – zbiór ponad stu historii, w których epicki czas zaprzecza linearności, dialogi są niemal nieobecne, fragmenty prozy poetyckiej przeplatają się z narracją typu eseistycznego, z naukowymi wynurzeniami na temat sztuk plastycznych, anatomii i anatomopatologii. Intryga jest warstwowa, ale wszystkie narracyjne nici łączy wspólny wątek – podróż w rozmaitych postaciach. Podróż jako fenomen współczesnej kultury. Podróż jako sposób poznania... prawdy, życia, „ja” w stosunku do świata i „ja” w stosunku do samego siebie. Podróż jako odwołanie do kondycji ludzkiej. Ale też podróż jako bunt, ratunek, syndrom. Ów topos, wokół którego jak kawałki puzzli układają się liczne historie, odzwierciedla wewnętrzny świat autorki: Olga Tokarczuk mówi o sobie i o tym, jak ona sama patrzy na świat. Jeśli nawet wszystkie opowieści i zapiski o kronikarskim charakterze, które współtworzą *Biegunów*, nie układają się w jedną historię i nie mają jednego wspólnego bohatera, to i tak dają wymowny obraz współczesnego człowieka: nadaktywnego, pozbawionego korzeni, niespokojnego, człowieka będącego w ciągłym ruchu, jakby uciekającego od siebie.

W *Biegunach* podróż odbywa się w dwóch określonych wymiarach i kierunkach, które się ze sobą przecinają; mamy tu podróż w przestrzeni fizycznej po horyzontalnej osi czasu i linearnej osi przestrzeni, rządzonej prawami świata fizycznego, oraz podróż w przestrzeni duchowej po osi wertykalnej. *Bieguni* to zbiór opowieści, których nie sposób złożyć w całość podczas pierwszej lektury. Fragmentaryczna, pozornie chaotyczna budowa sprzyja lekturze, jako że powieść może być czytana na wrywki, a nie tylko linearnie. W *Biegunach* podróż jest nie tyle motywem literackim, co antropologicznym, kulturowym, społecznym; stanowi parabolę życia człowieka i drogi, którą musi on przebyć. Nie jest to jednak cel nadrzędny. Najważniejszy jest ruch jako opozycja wobec sedentaryzmu. Podróż jest w zasadzie formą ucieczki od siebie samego, od własnych niepokojów i niepowodzeń, jest poszukiwaniem na zewnątrz równowagi i celu w życiu.

Ten główny motyw fikcyjnego świata Olgi Tokarczuk oraz układ na linii fizyczność – duchowość nie został w pełni wyczerpany w *Biegunach*. Jego kontynuację (choć w innej postaci) odnajdziemy w *Ostatnich historiach*. Dzieło to jest wzruszającą, zatomizowaną opowieścią o trzech zwykłych kobietach, poszukujących szczęścia i spełnienia, których biografie stanowią ontologiczne radiografie ich duszy. Podobnie jak w poprzednich utworach, tak i tu

Tokarczuk daje się poznać jako świetna portrecistka; w *Ostatnich historiach* tworzy złożone sylwetki kobiece – silne, niezależne, o bogatym wnętrzu i dobrze nakreślonej filozofii życiowej. Są to postacie niemal archetypowe – niemal, ponieważ metamorfozy, którym poddaje je narracja, wewnętrzny monolog i dialog z siłami świata zewnętrznego okradają je z niezmienności, sprawiają, że nieustannie ewoluują na drodze do samopoznania i nie zamykają ich w hermetycznych formach, lecz otwierają je na uniwersalność. Podróż Idy do własnej heterotopii jako świętego miejsca odrodzenia duchowego rozpoczyna się w chwili, gdy wysiada ona z zepsutego samochodu i znajduje pomoc u dwóch staruszków, którzy prowadzą schronisko dla bezdomnych zwierząt, porzuconych przez właścicieli. Tutaj kończy się podróż Idy w przestrzeni fizycznej, ustępując miejsca podróży wewnętrznej – do własnej istoty i własnej przeszłości, na które bohaterka spogląda z nowej perspektywy. Rzeczywistość splata się ze snem i pamięcią w grę chimer, a granica między tym, co realne, a tym, co wyimaginowane, jest bardzo cienka. Podobnie jak w większości utworów Olgi Tokarczuk, tak i tu ujawnia się skłonność autorki do podkreślania wagi świadomości ludzkiej i rozpatrywania z perspektywy wielokulturowej ważkich tematów, takich jak śmierć, cierpienie czy kruchość istoty ludzkiej. Autorka ujmuje je w sposób polifoniczny, z różnych punktów widzenia. Przykładowo, śmierć nie tylko jest nieunikniona, nie jest jedynie procesem czysto biologicznym, ale jest również fenomenem kulturowym, społecznym, duchowym i dydaktycznym, umożliwia ukazanie życia człowieka w szerszej perspektywie.

Dla Mai podróż ma również funkcję katartyczną, oczyszczającą. Podróż w planie fizycznym, którą Maja postrzega jako iluzję, ma w rzeczywistości odpowiednik w planie duchowym. Bohaterka poszukuje bowiem równowagi i sensu w życiu. Jak słusznie zauważa magik Kisz, Maja ucieka, a nie podróżuje; ucieka od własnego życia do zamarzniętego, północnego miasteczka, ucieka od iluzji życia osobistego, od mężczyzny, który jej nie chce, od towarzystwa innych ludzi, z obawy przed zapuszczeniem korzeni w jednym miejscu. Maja czuje, że jest inna, nie ma poczucia przynależności do ludzi, którzy prowadzą osiadły tryb życia, tych, którzy biorą w posiadanie ziemię i gospodarują na niej; widzi więcej niż pozwala na to uluda życia codziennego.

Kiedyś punktem fokalnym życia każdego człowieka była rodzina, czyli dom. Teraz dla każdego z nas może to być coś innego. I nieraz zdarza się tak, że wolność rozumiana jest jako możliwość ciągłego ruchu, podróży, osvajania przestrzeni. Współczesny człowiek często nie potrafi przekroczyć barier iluzji, którą tworzy rzeczywistość. Stosunkowo późno uzmysławia so-

bie, że życie na ziemi to tylko jeden ze sposobów realizacji wyższego „ja” poprzez codzienne doświadczenia i wiedzę, do której ma dostęp dzięki odewaniu się od form znanych z przestrzeni domowej. Celem podróży, w której uczestniczy współczesny człowiek, jest potrzeba poznania, nawiązania kontaktu z innymi ludźmi, ale też z rzeczami oraz miejscami, z żywą energią świata zewnętrznego. Gdy czytamy, że Tokarczuk pociąga „wszystko, co popsute, niedoskonałe, ulomne, pęknięte, (...) formy byle jakie, pomyłki w dziele stworzenia, ślepe zaułki, (...) wszystko, co odstaje od normy, co jest za małe albo za duże, wybijale lub niepełne, monstrualne i odrażające” (Tokarczuk 2007, 20), przychodzi nam na myśl Andrzej Stasiuk i jego obsesja na punkcie wszystkiego, co nie jest takie, jak być powinno, tego, co jest w rozkładzie, w rozpadzie – jak wynika z *Jadąc do Babadagu*. „Błędów w dziele tworzenia” autorka nie szuka tylko w świecie fizycznym, w tym, co nas otacza, ale i w ludzkiej anatomii. Podróż do wnętrza ciała człowieka daje czytelnikom wgląd do fascynującego świata ludzkich narządów; odkrywa nieznaną, tajemniczy świat, który wzbudza ciekawość. Kruchość i tajemniczość ludzkiego ciała, „tego efemerycznego wehikulu, który przenosi nas w przestrzeń i w czas, zawsze poddawanego, jak wszystko co jest unikalne, przerażającemu zagrożeniu destrukcji” (Cojocar 2019), uwidacznia się w opowieściach o doktorze Blau, Frederiku Ruyschu i córce Charlotty, o Angelu Solimanie, wiedeńskim masonie z XVIII wieku, a najbardziej w biografii Holendra Filipa Verheyena, jednego z ojców współczesnej anatomii i odkrywcy ścięgna Achillesa. Fascynująca opowieść o podróży holenderskiego uczonego w głąb anatomii własnej kończyny i wzruszające *Listy do mojej amputowanej nogi* tworzą jedną z najpiękniejszych i najciekawszych biografii, jakie możemy przeczytać w *Biegunach*. Zresztą fascynacja ciałem człowieka i złożonością ludzkiej anatomii przejawia się również w innych utworach noblistki (por. *Dom dzienny, dom nocny*, *Ostatnie historie* oraz *Prowadź swój pług przez kości umarłych*).

Podróż w głąb mikrokosmosu ludzkiego ciała, po którym jesteśmy oprowadzeni „mapą szczegółowo sporządzoną” (Cojocar 2019), to temat stale obecny w twórczości Tokarczuk, powracający niemal obsesyjnie, gnostycznie w każdej jej powieści. W *Ostatnich historiach* ludzkie ciało jest nie tyle źródłem fascynacji i objawienia, daje raczej asumpt do refleksji na temat krótkotrwałości materii i kruchości życia, co wprowadza czytelnika na wyższe poziomy świadomości. Dla Idy serce to „monstrualny zlepek mięsistych tasemek, gumowych i sprężystych”, które pulsuje „w rytmie kopolacyjnym” (Tokarczuk 2004, 41), narząd, który utrzymuje ciało ludzkie przy życiu i na

którym upływ czasu pozostawia nieusuwalne ślady. Przenikamy tu do cudownego świata anatomii dzięki „poetyckiej radiografii skomplikowanych wnętrzości i fizjologii kobiecej” (Dinu 2019), których odpowiednikiem jest metafora domu jako świątyni ducha, którą odnajdujemy w *Domu dziennym, domu nocnym*. Ciało człowieka jest domem dla duszy, jest zarówno delikatną, kruchą, jak i trwałą konstrukcją, jest medium, przez które przemawiają siły twórcze, jest wreszcie świątynią zamieszkiwaną przez duszę. Kiedy ciało pod wpływem upływającego czasu i doświadczeń życiowych zaczyna niedomagać, człowiek próbuje poszukiwać sensu życia w tej wiecznej podróży od narodzin aż do śmierci, rozumianych jako bieguny ludzkiego istnienia. Kreowany w powieści Tokarczuk świat jest płynny i organiczny, jest mieszanką głosów i wątków narracyjnych, które mają niemal wpływ na czytelnika i skłaniają go do refleksji na temat ludzkiej kondycji i życia w ogóle. Podczas lektury niemal wszystkich utworów pisarki można odnieść wrażenie, że człowiek nieustannie ucieka od świata i od samego siebie, poszukuje odskoczni od codziennych dramatów, od rygoru narzucanego przez historię, biologię i obiektywny upływ czasu – jest to ucieczka częściowo celowa, a częściowo nieświadoma, powodowana stylem życia i wymogami współczesnej cywilizacji.

Widoczny w *Biegunach* fragmentaryzm, jako strategia narracyjna a zarazem sposób ukazania wizji życia i świata, jest jedną z podstawowych cech twórczości Olgi Tokarczuk. Jest on wynikiem „świadomości epizodycznej”, którą autorka postrzega przez analogię do sposobu widzenia świata przez owady – przedstawiane w utworze obrazy to ulamki całości, które dopiero muszą zostać uformowane w spójną całość (Wolny-Hamkało 2012). Pisarka ma raczej kwantowy stosunek do życia – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość współistnieją w wiecznej teraźniejszości, przez co próba pokazania obrazu świata w formie linearnej jest czymś nienaturalnym, anachronicznym i nieodzwierciedla bieżących potrzeb narracji. Tradycyjnie pojmowana powieść – zdaniem Tokarczuk – jest tworem sztucznym, ponieważ próbuje przełożyć mozaikowy obraz świata w sposób sukcesywny i chronologiczny, a nie z perspektywy panoramicznej. Ten wyższościowy, wielowymiarowy punkt widzenia jest charakterystyczny dla wszystkich powieści noblistki. W *Domu dziennym, domu nocnym*, jednym z najpiękniejszych dzieł Tokarczuk, pisze ona w sposób nieco elegijny o istnieniu i kondycji ludzkiej, porusza się między mitem a rzeczywistością, między czasem obiektywnym a subiektywnym. Prowadzona narracja skłania do refleksji na temat współczesnego człowieka, kruchości życia, piękna istnienia w jego wszelkich przejawach. Ten złożony, polifoniczny i poliwalentny utwór wprowadza czytelnika do czarującego

świata, zamieszkiwanego przez całą rzeszę fascynujących postaci o niezwykle ciekawych, świetnie nakreślonych biografiami. Mimo bogactwa szczegółów narracja nie jest przeciążona, wprost przeciwnie – szczegóły ją dopełniają, a *Dom dzienny, dom nocny* odkrywa przed nami świat wpisany między sakralność a prozaiczność, w którym metafora jest na porządku dziennym. Tytułowa przenośnia łączy rzeczywistość i mistycyzm, światło i mrok, świat widzialny i niewidzialny. Wielość postaci, tworzących galerię niezwykle portretów, jednych przedstawionych szczegółowo, innych – zwięźle, nie wywołuje bynajmniej poczucia przepelnienia świata narracyjnego, nie męczy i nie przeszkadza, respektuje bowiem aksjologiczny porządek dobrze przemyślany przez autorkę. W ten sposób pisarka zaprasza czytelnika do „prześwitującej rzeczywistości, do iluzorycznych światów i stanów granicznych w formie hipnagogicznych, zamglonych świadomości, bizarnych introspekcji lub złowieszczych przebłysków” (Dinu 2019), rzeczywistości przerywanej kodami „które czytelnik musi odkryć i odszyfrować, aby mógł zrozumieć przesłanie” (Diaconu 2018).

Wydaje się, że świat narracyjny utworów Olgi Tokarczuk istnieje zarówno w rzeczywistości znanej, rozpoznawalnej, jak i obcej, alegorycznej, zamieszkałej przez fascynujące, ale dziwne postaci. Taka jest też struktura jej ostatniej powieści przetłumaczonej na język rumuński pt. *Prowadź swój plug przez kości umarłych*. Tytuł utworu – zapożyczony z wiersza Williama Blake’a *Proverbs of Hell* – nadaje fizycznej przestrzeni powieściowej wymiar etyczno-filozoficzny. Miejscem akcji jest miasteczko położone „na końcu świata”, na górskim, wietrznym płaskowyżu Kotliny Klodzkiej, gdzie panują długie, przenikliwe zimy i gdzie zasięg telefonu kapryśnie wędruje między dwoma krajami. Jest to przestrzeń pozornie czarująca, a zarazem odludna, marginalna, rządzona przez prawa przyrody i zjawiska meteorologiczne, w której nastnikiem okazuje się człowiek, a nie zwierzę. W tym utworze Olga Tokarczuk zastosowała niezwykłą, nieznaną nam dotąd formę narracji. Humanitarne przesłanie, etyczno-filozoficzne refleksje o życiu człowieka niszczącego ziemski ekosystem oraz przemyślenia na temat nadużyć, których się on dopuszcza, zawarła pisarka w formie powieści kryminalnej o akcencie feministycznym. Sama autorka określiła swoje dzieło jako thriller moralny (Tokarczuk 2017), egzystencjalny, mający na celu wszcząć alarm, zwrócić uwagę na okrucieństwo współczesnego człowieka, który cierpi na „autyzm testosteronowy” i w polowaniach widzi ujście dla własnych frustracji, ale też sposób zaspakajania potrzeby dominacji. Za pośrednictwem głównej bohaterki Olga Tokarczuk apeluje o współczucie i prawo wszystkich istot do życia,

stawia niewygodne pytania na temat wolnej woli w świecie pozbawionym zasad moralnych, a sama wchodzi w rolę rzecznika istot niemych, pozbawionych obroncy, o które nie dba ani religia, ani społeczeństwo.

Janina Duszejko to typ bohatera spopularyzowanego, złożonego i umiejętnie skonstruowanego, który umożliwia zadawanie niewygodnych pytań o naturę człowieka, społeczeństwo i współczesny system wartości, pytań może nieco przebrzmiałych, które jednak wymagają ponownego namysłu. Decydując się na narrację pierwszoosobową, autorka nie tylko panuje nad strukturą tekstu, ale także kieruje wydarzeniami, sugeruje ich interpretację i aktywizuje czytelnika, skłaniając go do zajęcia stanowiska. Patrząc na rzeczywistość oczami Janiny, czytelnik dostrzega w ludziach „tyranów i uzurpatorów”, udawanych obrońców natury, którzy w istocie bezdusznie niszczą ekosystem. Kategoryczne podejście Janiny Duszejko, stanowczo opowiadającej się za tym, by mówić ludziom o tym, w co powinni wierzyć, gdyż w przeciwnym razie pojawi się ktoś, kto może ich zmanipulować umiejętnie prowadzonym dyskursem, przypomina zachętę Tokarczuk skierowaną do swoich rodaków w przeddzień wyborów parlamentarnych w 2019 roku, by głosować za demokracją. Poprzez zaangażowaną postawę bohaterki i jej odwagę w podejmowaniu działań mających na celu ochronę wartości, w które wierzy, pisarka z jednej strony demaskuje sztuczność relacji, z drugiej zaś pokazuje, jak cienka jest granica między walką o szczytne cele a fanatyzmem. Strategia autorki wydaje się skuteczna; Janina Duszejko jest osobą o wyraźnie określonych konturach, która symbiotycznie łączy w sobie cechy pozytywne i negatywne. Autodiegetyczny narrator pozwala na zwielokrotnione opisy przeżyć i obrazów świata. Monologi wewnętrzne bohaterki, które przerywają linearny tok wywodu wspomnieniami z przeszłości, pogłębiają fabułę i uzupełniają portret Janiny Duszejko. Formuła powieści sensacyjnej obfitującej w brutalne zbrodnie, których sprawcy zdają się nieludscy, pozwala Tokarczuk na kreatywność, umożliwia takie manewrowanie formą, że dzieło w rzeczywistości bliskie jest różnym gatunkom literackim, stając się literaturą ambitną, która porusza ważne, aktualne problemy ontologiczne. W powieści zbrodnie stanowią jedynie punkt wyjścia do sformułowania zarzutów wobec ludzkości. Jak stwierdza autorka w jednym z wywiadów: „Napisać książkę tylko po to, aby dowiedzieć się, kim jest morderca, jest stratą papieru i czasu” (Armistead 2018). Czytając powieść, zauważamy, że tym, co przyciąga uwagę czytelnika, jest złożoność i oryginalność zarówno narratorki, jak i reszty pomniejszych, epizodycznych bohaterów – niektórych wrogich, antypatycznych, innych wręcz dziwnych, śmiesznych, ale i sympatycznych,

wszystkich jednak dobrze skonstruowanych, prawdziwych i niezbędnych w strukturze dzieła. Warto również nadmienić, że postaci te nie występują w utworze pod swoimi prawdziwymi nazwiskami, a mają symboliczne imiona, które oddają zarówno ich charakter, jak i alegoryczną strukturę tekstu. Możemy powiedzieć, że *Prowadź swój pług przez kości umarłych* jest w równej mierze powieścią kryminalną, co apologią egzystencjalną.

Janina Duszejko nie akceptuje antropocentrycznego podejścia do świata. Jest zdania, że Ziemia nie została stworzona tylko dla człowieka, a rzeczywistość jest mozaiką równie ważnych, uzupełniających się elementów, które razem współtworzą porządek świata. Kiedy system ten zostaje naruszony, gdy jego równowaga zostaje zachwiana, Kosmos czuwa, gotowy powziąć odpowiednie działania. Obsesja głównej bohaterki na punkcie astrologii wyraża parametafizyczny punkt widzenia, wszechobecny we wszystkich utworach Olgi Tokarczuk, która patrzy na świat z perspektywy nadrzędnej wobec rzeczywistości. W *Prowadź swój pług przez kości umarłych* człowiek zdaje się być istotą, która tylko pozornie ma władzę nad własnym życiem, tak naprawdę „na jego indywidualnym życiu odciska się niebo, jak pocztowa pieczęć z datownikiem na liście” i zamyka go w ziemskiej przestrzeni, przypisując mu „wytatuowany więzienny numer” (Tokarczuk 2009, 138). Jego przeznaczenie zapisane jest w gwiazdach, on sam został zaś rzucony na Ziemię, na której wszystko łączy się z sobą i gdzie wszyscy – zarówno ludzie, jak i zwierzęta – biorą udział w ustawicznej walce dobra ze złem. Metafizyczny wymiar utworu, tak charakterystyczny dla prozy Tokarczuk, wraz z jego etyczno-filozoficznym przesłaniem wznoszą dzieło ponad formę literacką, jaką jest thriller. Gelu Diaconu widzi w *Prowadź swój pług przez kości umarłych* książkę, która pogłębia dychotomię człowiek – zwierzę (ci, którzy wyodrębnili człowieka z królestwa zwierząt, stawiając go na wyższym poziomie rozwoju, zapomnieli, że w rzeczywistości on także jest zwierzęciem, nierzadko mniej inteligentnym niż nieme stworzenia) i umiejętnie wysuwa na plan pierwszy kwestie dotyczące śmiertelności, przeznaczenia, praw natury *vs.* praw człowieka (zob. Diaconu 2018). Powieść ta jest kolejnym dowodem talentu literackiego Olgi Tokarczuk, urodzonej powieściopisarki, która swobodnie posługuje się różnymi gatunkami oraz stylami i zrećtnie moduluje je tak, by przekazać proste, lecz refleksyjne obserwacje na temat życia i ludzkiej kondycji.

Sposób prowadzenia narracji w utworach Olgi Tokarczuk jest na tyle harmonijny, że proces przekładu staje się przyjemnością. Powieści pisarki nie stanowią w zasadzie problemu dla tłumacza, poza znalezieniem odpowiednich ekwiwalentów dla licznych nazw roślin i zwierząt, grzybów, insektów, terminów astro-

logicznych czy poza trafnym oddaniem symboliki imion bohaterów. Samo wejście w rolę poszczególnych postaci i właściwe odczytanie przypisanej im w danym utworze funkcji jest niezwykle proste. Równie łatwo jest mówić głosem nadnarratora. Tokarczuk posługuje się żywym językiem, ale ma opinię pisarki niewygodnej, nie boi się bowiem podejmować kwestii aktualnych, lecz drażliwych. Feminizm, ekologia, globalizm, homoseksualizm, wegetarianizm, weganizm, przemieszczanie się i brak granic, obsesja podróży i nomadyzm współczesnego człowieka, prawa zwierząt, dyskryminacja osób w podeszłym wieku, stereotypy tożsamościowe – to tylko niektóre z tematów, które autorka porusza z całą powagą i, co ważniejsze, docierając do ich głębi.

Powieści noblistki są doceniane w Rumunii nie tylko ze względu na aktualną, choć kłopotliwą problematykę, którą podejmują, ale nade wszystko za sprawą niesamowitej umiejętności przetransponowania przez pisarkę tych trudnych kwestii na język literatury. Jej utwory dowodzą, że wartościowymi tematami literackimi mogą być również zwyczajne sceny z codziennego życia; choć na pozór wydają się one banalne, to na kartach jej powieści nabierają zupełnie innego znaczenia. Powieściopisarka, jak zgodnie twierdzą rumuńscy krytycy, ma poczucie humoru, barwny, wyrafinowany styl, wyjątkowy talent literacki, wnikliwy zmysł obserwacji oraz dar patrzenia na świat z wyższych perspektyw, bystry umysł zdolny do niespodziewanych, zaskakujących połączeń i interpretacji. Wszystko to sprawia, że Olga Tokarczuk jest niebywale popularna wśród rumuńskich czytelników.

Literatura

- Cărtărescu M., 2002, *Przedmowa*, w: Tokarczuk O., *Străveacul și alte vremi*, București.
- Godun C., 2013, *Călătoria ca modus vivendi „Rătăcitorii” în România*, w: Olteanu A., red., *Omagiu profesorului Constantin Geambașu la 65 ani*, București.
- Godun C., 2018, *Ipostaze ale en-lui feminin în romanul „Ultimele povestiri” al Olgăi Tokarczuk*, „Filologie Rusă”, t. XXXIV, nr 2.
- Tokarczuk O., 2004, *Ostatnie historie*, Kraków.
- Tokarczuk O., 2007, *Bieguni*, Kraków.
- Tokarczuk O., 2009, *Przeważ swój plug przez kości umarłych*, Kraków.

Netografia

- Armistead C., 2018, *I was very naive. I thought Poland would be able to discuss the dark areas of our history’ (Olga Tokarczuk)*, <https://www.theguardian.com/books/2018/apr/20/olga-tokarczuk-interview-flights-man-booker-international> [dostęp: 12.12.2019].

- Cojocaru E., 2019, *Rătăcitorii – Olga Tokarczuk*, <http://lecturile-emei.blogspot.com/2019/02/ratacitorii-olga-tokarczuk.html> [dostęp: 6.12.2019].
- Diaconu G., 2018, *Recenzie la „Rătăcitorii” de Olga Tokarczuk*, <https://omiedesemne.ro/recenzie-ratacitorii-de-olga-tokarczuk/> [dostęp: 6.12.2019].
- Dinu C., 2019, *Un triptic despre stările de graniță*, „Observator Cultural”, nr 983 [dostęp: 6.12.2019].
- Godun C., 2019, *Pledoaria pentru umanitate a Olgăi Tokarczuk în „Poartă-ți plugul peste oasele morților”*, „Paragraf”, <https://revistaparagraf.com/pledoaria-pentru-umanitate-a-olgai-tokarczuk-in-poarta-ti-plugul-pestee-oasele-mortilor/> [dostęp: 6.12.2019].
- Muntean D., 2019, *Clipești și deja e întuneric*; *Idem, Ca să poată veni vara, iarna trebuie povestită*; *Ibidem, Călătorești, deci există*, <https://deliamuntean.wordpress.com/?s=Olga+Tokarczuk&search=Mergi> [dostęp: 12.12.2019].
- Nicolae M., 2019, *Poartă-ți plugul peste oasele morților*, <https://bookhub.ro/poarta-ti-plugul-pestee-pestee-oase-pestee-oasele-mortilor/> [dostęp: 12.12.2019].
- Sora S., 2017, *Casă de zi, casă de noapte. Un singur cer*, <https://pressone.ro/contributori/casa-de-zi-casa-de-noapte-un-singur-cer/> [dostęp: 29.03.2018].
- Stăvaru V., 2019, *Călătorii în timp și spațiu*, <https://bookhub.ro/calatorii-in-timp-si-spatiu/> [dostęp: 12.12.2019].
- Tokarczuk O., 2017, *Fakt, że „Księgi...” są tak czytane i komentowane, przywraca mi wiarę w czytelnika*, rozm. przep. Antczak J., Śmigiel L., „Dziennik Zachodni”, <https://plus.dziennikza.chodni.pl/olga-tokarczuk-fakt-ze-ksiegi-sa-tak-czytane-i-komentowane-przywraca-mi-wiarę-w-czytelnika/ar/c13-11795964> [dostęp: 6.12.2019].
- Wolny-Hamkało A., 2012, *Interview with Olga Tokarczuk on Bieguni ('Runners') NIKE prizewinner*, <https://web.archive.org/web/20120920101519/http://www.polishwriting.net/index.php?id=129> [dostęp: 12.12.2019].


Cristina Godun – doc., Wydział Języków i Literatur Obcych, Departament Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej, Uniwersytet w Bukareszcie, Bukareszt, Rumunia.

Autorka podręczników do nauki języka polskiego oraz gramatyk języka polskiego dla rumuńskich studentów, a także słowników polsko-rumuńskich i licznych artykułów. Zajmuje się również tłumaczeniem literatury polskiej na język rumuński (30 pozycji, m.in. *Dzienniki*, *Dramaty i Bakakaj* Witolda Gombrowicza, *Jadąc do Babadag*, *Fado*, *Dziewięć i Dojczland* Andrzeja Stasiuka, *Bieguni*, *Dom dzienny, dom nocny*, *Ostatnie historie* i *Prowadź swój plug przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk, *Morfina* Szczepana Twardocha). Jej główne zainteresowania badawcze to: dramat współczesny, literatura faktu i teoria przekładu.

Kontakt: cristina.godun@lils.unibuc.ro



OLESIA NACHLIK

 <https://orcid.org/0000-0003-0086-4469>

Uniwersytet Narodowy „Politechnika Lwowska”
Lwów

O krok do Nobla i krok po nim – recepcja twórczości Olgi Tokarczuk na Ukrainie

One step before and one step after the Nobel Prize
– the reception of Olga Tokarczuk's work in Ukraine

Abstract: The paper distinguishes and analyses the interpretative dominants in the Ukrainian reception of Olga Tokarczuk's work over the last twenty years or so. This reception comprises numerous interviews, public conversations, translations and their presentations, literary criticism and literary studies dissertations, revealing the specificity of the point of view Poland's neighbouring culture has on works which are now part of the world literature canon.

Key words: reception, space-time, journey, personality, world

Wymysł jest stworzeniem świata, czy może być coś poważniejszego od tego?

Olga Tokarczuk (Журавель 2019)

Historię literatury światowej tworzą pisarze, którym udało się nie tylko znacząco wpłynąć na kształt i wizerunek własnej kultury narodowej, ale też wyjść poza jej ramy i skutecznie oddziaływać na czytelnika należącego do innego kręgu kulturowego. Skąd bierze się u nich umiejętność „odczuwania” słowa i wykorzystania jego potencji? O czym mówią tacy twórcy i jakie kwestie podejmują w swoich utworach, że znajduje to oddźwięk w postaci aktywnej recepcji ich twórczości oraz ciągłego powracania do głoszonych przez nich idei w trakcie światopoglądowo-estetycznych poszukiwań czytelników na świecie? Jak postrzegają oni istotę literatury, utworu literackiego oraz samych siebie jako artystów? Tego typu pytania należą do najczęściej zadawanych w wywiadach oraz podczas spotkań ukraińskich czytelników ze

znaną polską pisarką (obecnie już nie tylko laureatką Nike, Nagrody Bookera, ale także Literackiej Nagrody Nobla) Olgą Tokarczuk. Zainteresowanie jej twórczością, dostrzegalne na Ukrainie już od około 20 lat, znacząco wzrosło po wyróżnieniu pisarki przez Akademię Szwedzką. Ukraińscy odbiorcy (w szerokim rozumieniu tego słowa – od zwykłej publiczności czytelniczej do autorów rozpraw doktorskich), zaznajomieni z większością utworów polskiej autorki, wskazują bardziej lub mniej znaczące przyczyny popularności jej twórczości, poszukują charakterystycznych cech jej pisarstwa. Próbują też prognozować dalszy rozwój kultury światowej, uwzględniając w tym procesie rolę pisarki, w której tekstach można dostrzec przede wszystkim nie typową dla postmodernizmu kolażową fragmentaryczność, zabawę w demiurga, lecz nieustanne tworzenie świata w tekście.

Warto przywołać tu wypowiedź Olgi Tokarczuk, która w wywiadzie udzielonym ukraińskiej dziennikarce Justynie Dobusz, stwierdziła, iż literatura jest dla niej

uniwersalnym kodem umożliwiającym porozumienie z ludźmi, po prostu powstaje w różnych językach. Zasadniczo wszyscy mówimy o tym samym – w tym także jest odzwierciedlone wielkie znaczenie przekładu, (...) natomiast główną cechą dobrej literatury jest rozszerzenie świadomości. Kiedy czytam, to mam nadzieję, że książka pomoże mi lepiej zrozumieć, co się dzieje w środku mnie i wokół, chciałabym umieć pisać książki, które by mogły właśnie dać to czytelnikom (Токарчук 2018).

„W czasach wyraźnego znużenia mało znaczącymi grammi słownymi i rozmaitymi fajkami¹ Tokarczuk przywraca siłę słowu” (Романцова 2019), dowodząc, że najlepszą terapią jest aktualizowanie bolesnych tematów. Umożliwia to odnalezienie odpowiedzi na pytania, kim i jacy jesteśmy oraz od jakich czynników zależy nasze pojmowanie świata i miejsca, które w nim zajmujemy. Co więcej, według noblistki, właśnie literatura – w odróżnieniu od filmu, w którym dominują bodźce wizualne – „uczy nas jak nie być sobą, a być kimś innym; jest to niepowtarzalne i fascynujące doświadczenie – wyjść poza granice samego siebie” (Токарчук 2005). Takie podejście do

¹ Aluzja autorki artykułu do obrazu z fajką namalowanego przez belgijskiego malarza, surrealistę René François Ghislaina Magritte’a i podpisanego przez autora „To nie jest fajka”. To dzieło często wskazuje się jako przykład płynności, niepewności słów w czasach postmodernizmu.

utworu literackiego wiąże się niewątpliwie z wykształceniem polskiej pisarki oraz jej głębokim przekonaniem o związkach literatury i psychologii:

mój narrator jest dość konwencjonalny. Jednak częściowo go sobie wymyśliłam jako literacki odpowiednik takiej instancji, która w psychologii nazywa się „obserwatorem”. Jest to rodzaj „nad-Ja”, zdolnego do kontroli nad „Ja”. To ktoś, kto istnieje w każdym z nas. Tylko należy go znaleźć i uruchomić. (...) Pisanie rozszerza moją świadomość i dlatego właśnie jest dla mnie takie ważne (Токарчук 2001).

Istotnie, psychologię ukraińscy badacze uznają za filtr, przez który polska noblistka precyzyjnie przepuszcza rzeczywistość. Odwołując się do pojęć z tej dziedziny, takich jak chociażby regresja, rozumiana jako powrót do tego, co jest nam znane, „domowe”, naznaczone wartościami, na których można się oprzeć, Tokarczuk w jednym z wywiadów wyjaśnia także powody trwającej obecnie konserwatywnej „rewolucji” w Polsce i w Europie. Obawa ludzi przed znalezieniem się w zmiennym świecie, pozbawionym punktów orientacyjnych, w którym należałoby samemu określać swój stosunek do nowej, często zaskakującej rzeczywistości, powoduje uaktywnienie się idei związanych ze stabilnością. W przypadku Polski – ostrzega pisarka – może to oznaczać niebezpieczny powrót do czasów komunistycznych, do PRL-u, ponieważ „wtedy wszystko było jasne, podzielone na czarne i białe, było wiadomo, co można robić, a czego nie, a jeśli łamałeś te zasady, to przyjeżdżała milicja...” (Токарчук 2017). Czy stopniowemu powrotowi teorii nacjonalistycznych, ksenofobii, antyfeminizmowi, antyludzkim teoriom współczesna literatura może się przeciwstawić? Jeśli kiedyś pisarka uważała, iż literatura nie ma do wypełniania takich zadań, to obecnie sądzi, że „jej zadaniem jest walka przeciwko jakiegokolwiek manipulacji i wytwarzaniu narracji” oraz „walka przeciw zapomnieniu, przeciw lukom w pamięci zbiorowej Polaków” (Токарчук 2017). Na spotkaniu zorganizowanym w maju 2017 roku w Kijowie w ramach VI Międzynarodowego Festiwalu „Książkowy Arsenal” Tokarczuk wyznała, że najpełniej funkcję tę realizują *Księgi Jakubowe*. W utworze tym autorka podważa bowiem kwestie

„zupełnie oczywiste” dla każdego Polaka, który zdał maturę. Otóż, pokazuję – stwierdza Tokarczuk – że Polska prowadziła kolonizatorską politykę na wschodzie, czyli na terenach ukraińskich. Za to mnie wyzwano „bänderowską k...”. Druga rzecz dotyczyła Żydów. Nazwałam Polaków zabójcami Żydów, za co mnie wyzwano „żydowską popychaczką”. Po

trzecie, powiedziałam, iż system pańszczyźniany, który panował w Polsce, był ustrojem niewolniczym...” (Токарчук 2017).

Problematyka egzystencjalna, obecna we wszystkich tekstach Tokarczuk (a wyraźnie ujawniająca się w motywach samotności, śmierci, alienacji), jest zasadniczo charakterystyczna dla literatury europejskiej. Jak jednak przekonuje ukraińska badaczka Tetiana Dziadewycz, „dzięki ciąglemu przypomnianiu, markowaniu tragicznej przeszłości tego regionu [tj. Europy Środkowo-Wschodniej – dop. O.N.], dramatycznych wydarzeń, które pozostały w pamięci genetycznej, rodowej, zespołowej jego mieszkańców” (Дзядевич 2009), odnajdujemy u polskiej autorki tożsamość środkowo-wschodnio-europejską.

Nie jestem naiwna i nadmiernie optymistyczna, ludzkość wszak ma już długą historię i nie było takiego przypadku, kiedy jedna książka mogłaby wyleczyć jakiś naród czy społeczeństwo – mówi Tokarczuk. – Jednak literatura jest delikatną i wyrafinowaną formą komunikacji. Kiedy czytasz dobrą książkę i masz możliwość utożsamienia się z jej bohaterami, to usuwasz się w cień, aby zyskać nową osobowość. Jeżeli możemy rozpatrywać literaturę jako coś, co intensywnie rozwija nasze wartości, to po każdej przeczytanej książce stajemy się bardziej ludźmi świata (Токарчук 2018).

Wydaje się, że ludzie żyjący w takim wyimaginowanym świecie, we wspólnocie o odmiennym podłożu kulturowym, religijnym, światopoglądowym będą umieli porozumieć się mimo całej tej różnorodności i nigdy nie będą uzurpować sobie prawa do narzucania innym swoich wyobrażeń o prawdzie. Być może jedyną nieutraconą szansą na porozumienie – jak sądzi Tokarczuk – jest mit będący wspólną własnością, znajdującą się pod powierzchnią świadomego myślenia:

Mitem jest swego rodzaju odziedziczona informacja o świecie, zapisana w nas – chcemy tego czy nie. Nasze indywidualne światy są rozwieszane oddzielnie niby szklane bombki, które od czasu do czasu zaczepiają się o siebie. Czasami nawet przenikają jedna drugą, jak na przykład w miłości, w przyjaźni lub innych zażyłych relacjach. Jednak w istocie jesteście okropnie odizolowani, znajdujemy się w swoich bombkach. Nie udaje się nam pogodzić. A mit jest tą przestrzenią, w której te bombki się poruszają (Токарчук 2001).

Znamienną dla utworów polskiej noblistki wyjątkowość autorskiej mitologizacji rzeczywistości i tworzenia własnych mitów, harmonii między człowiekiem a naturą, symboliczności systemów chimerycznie splecionych z obiektywnie istniejącym światem rzeczy i ludzi, przekraczania granic mentalnych i podróży jako procesu doświadczenia (przeżywana) rzeczywistości ukraińscy czytelnicy mogli poznawać od początku XXI wieku, kiedy w znanych periodykach, takich jak „Kurier Krywbasu” oraz „Wseswit”, pojawiły się przekłady opowiadań: *Profesor Andrews w Warszawie*, *Szafa*, *Deus ex i Numery*. Trzy lata później na lamach kilku kolejnych numerów „Wseswitu” opublikowano w odcinkach *Prawiek i inne czasy*. Autorem wszystkich tych tłumaczeń był Ihor Pizniuk, znany też z przekładów na język ukraiński utworów Dariusza Bitnera, Tadeusza Borowskiego, Pawła Huellega czy Sławomira Mrożka.

Pierwsze osobne wydanie prozy Tokarczuk ukazało się na Ukrainie w 2004 roku i były to od razu trzy książki: *Gra na wielu bębenkach*, *Prawiek i inne czasy* (oba utwory przełożył tym razem Wiktor Dmytruk), a także *Podróż ludzi Księgi*. Istotny udział w promowaniu twórczości polskiej pisarki miało lwowskie wydawnictwo Litopys, w którym opublikowano dwie spośród trzech wymienionych książek w ramach istniejącej od 2000 roku serii wydawniczej „Literatura Sąsiadów”. Po krótkiej przerwie w 2007 roku ukazały się drukiem *Ostatnie historie*, a w 2014 roku – *Prowadź swój plug przez kości umarłych* oraz *Bieguni*. Wreszcie w końcu 2019 roku, kilka tygodni po otrzymaniu przez Olę Tokarczuk Literackiej Nagrody Nobla, na ukraińskim rynku wydawniczym pojawiły się *Księgi Jakubowe* w tłumaczeniu Ostapa Sływskiego.

Lista przywołanych przekładów wymownie świadczy o tym, że twórczość polskiej pisarki funkcjonuje na Ukrainie w bardzo odmiennej interpretacji tłumaczeniowej, ponieważ każdy utwór został przełożony na język ukraiński przez kogo innego. Jedynie książki *Prawiek i inne czasy* oraz *Gra na wielu bębenkach* są dziełem jednego tłumacza – Wiktora Dmytruka.

Obecność prozy Olgi Tokarczuk na Ukrainie jest coraz bardziej dostrzegalna. W ciągu kilku ostatnich lat pojawiły się nie tylko przekłady jej najnowszych książek oraz teksty krytyczne ich dotyczące, ale też rozdziały prac doktorskich, artykuły naukowe i popularnonaukowe autorstwa ukraińskich literaturoznawców, gruntownie analizujących dzieła polskiej pisarki. Zakres podejmowanych tematów badawczych jest na tyle szeroki, że niemożliwe staje się ich omówienie w jednym tekście. Niemniej należy zauważyć, że zagadnieniem, któremu dotychczas nie poświęcono w literaturoznawstwie

ukraińskim należytej uwagi, są rozważania dotyczące odbioru prozy Tokarczuk na Ukrainie. Dlatego też celem niniejszego artykułu, będącego w moim zamierzeniu opracowaniem wprowadzającym w tę problematykę, jest rozpatrzenie w kilku blokach tematycznych wątków interpretacyjnych, opinii i wniosków formułowanych przez ukraińskich odbiorców w różnego typu tekstach, co pozwoli uchwycić najważniejsze cechy recepcji prozy Olgi Tokarczuk na Ukrainie oraz otworzy drogę do dalszych poszukiwań naukowych w tym zakresie, a także zaowocuje dokładniejszymi analizami fenomenu twórczości polskiej pisarki.

Czas(o)przestrzeń

Wielu ukraińskich badaczy zajmujących się twórczością Olgi Tokarczuk zwraca uwagę na autorską wizję czasu oraz przestrzeni, a także ujawniającą się w dziełach noblistki koncepcję bytu człowieka oraz wszechświata. Piętnaście lat temu, po lekturze ukraińskiego tłumaczenia powieści *Prawiek i inne czasy*, znany ukraiński krytyk literacki Konstantyn Rodyk stwierdził, że najważniejszym tematem podejmowanym przez Tokarczuk jest „badanie czasu oraz zdolności człowieka w prowadzeniu osobistej walki z tą groźną materią”, i stanowczo dodał: „a ponieważ opanowanie takiej problematyki cechuje wyłącznie Mistrza (...), sprawdza się też inne przypuszczenie: polska autorka weszła do elity piśmiennictwa europejskiego” (Родик 2005).

Gry z chronotopem stały się chwytem literackim umiejętnie stosowanym przez noblistkę. Tym samym czas i przestrzeń służą przede wszystkim do konstruowania światów przedstawionych, a swoją grę z artystyczną czasoprzestrzenią autorka zaczyna już w tytule *Prawiek i inne czasy*, łącząc w nim leksemy niemożliwe do zestawienia z punktu widzenia normy językowej:

Prawiek jako nazwa niedużego miasteczka oddzielonego od reszty świata (jest on precyzyjnie określonym toposem, który umiejscowiono w przestrzeni) i „inne czasy” uwidaczniają kategorię, którą opisywano i mierzono przy użyciu zupełnie innych wielkości fizycznych – trwałości (Лавринович 2012, 130).

O czasoprzestrzeni jako całościowym zjawisku (żywiolach, przedmiotach, miejscach takich jak np. wieś, miasto, ale także las, góry) w prozie noblistki pisze Ludmyła Breha w rozprawie doktorskiej poświęconej genderowej na-

turze psychologii w utworach Olgi Tokarczuk oraz ukraińskiej pisarki Oksany Zabuzko. Autorka zauważa, że czasoprzestrzenne właściwości odnajdujemy już w kilku tytułach: *Podróż ludzi Księgi*, *Prawiek i inne czasy*, *Bieguni*, *Ostatnie historie*, które w pewnym stopniu przygotowują czytelnika do przebiegu powieściowych wydarzeń, a w przypadku *Ostatnich historii* sygnalizują najważniejsze myśli, które muszą być wyrażone, żeby społeczeństwo mogło podążać dalej. Ponadto projektują czasoprzestrzeń jako „ważną część współrzędnych wyznaczających przestrzeń życiową bohaterki” (Бера 2018, 69). Czasoprzestrzenne kontinuum u Tokarczuk jest zamknięte na wpływy zewnętrzne. Czas w nim „jest zagęszczony i staje się rodzajem przestrzeni (...). Przestrzeń odwrotnie – »zakaża się« wewnątrz intensywnymi właściwościami czasu, staje się temporalna i wciągnięta w jego ruch” (Лавринович 2012, 131). Są to niewątpliwie cechy chronotopu mitopoetyckiego, w którym czasoprzestrzeń jest nie tłem wydarzeń, a potężną siłą decydującą o losie bohaterów. Co więcej, autorka czyni głównym bohaterem utworu nie Prawiek czy kogoś z jego mieszkańców, a właśnie czas „zamknięty w granicach miasteczka i wszechświata” oraz wieczność „jako intencję, jako ludzkie dążenie do prawdy i doskonałości” (Лавринович 2012, 138).

Podobnie jak u Zabuzko, przestrzeń utworów Tokarczuk tworzą elementy kompozycyjne spoza fabuły. Najczęściej są to marzenia senne pełniące funkcję estetyczną w budowaniu obrazu świata oraz realizujące „ideową koncepcję autorki, przede wszystkim kobiecy model świata” (Бера 2018, 76), a także odtwarzające „strukturę świata jako tekstu, który łączy mnóstwo »tekstów w tekście« ucieleśniających różne aspekty życia” (Бера 2018, 80–81). Mitologizując przestrzeń, Tokarczuk wprowadza czytelnika w określony z góry układ współrzędnych, w którym rządzą swoiste reguły, dlatego na przykład świat przedstawiony w *Prawieku i innych czasach* ma bardzo precyzyjną strukturę z centrum (przestrzeń wewnętrzna, środek) i peryferiami (pusta przestrzeń zewnętrzna). Przy czym szczególną cechą centrum jest jego zamknięcie i nieprzenikalność. Jak zauważa Artemenko, „z Prawieku [mieszkańcy – dop. O.N.] wyjeżdżają, jednak zawsze wracają, żeby siebie oczyścić i umrzeć, on jest magicznym kołem, wokół którego obraca się życie i śmierć” (Артемченко 2009). W trakcie trwania akcji utworu jakiegokolwiek wyjście z zamkniętej przestrzeni Prawieku dla większości mieszkańców jest albo w ogóle niemożliwe, albo odbywa się wyłącznie na starość, z powodu śmierci. Wówczas z przyczyn obiektywnych – jak przekonuje Lilia Ławrynowycz – „przestrzeń Prawieku przestaje istnieć razem z czasem bohaterów”, gdyż „wszystkie »czasy« mijają, czy to czasy ludzi, czy istot mitolo-

gicznych, czy rzeczy personifikowanych, naznaczonych zdolnością trwania” (Лавринович 2012, 133).

Przestrzeń w powieściach Tokarczuk nie jest umocowana, osadzona w miejscach pamięci, lecz cechuje ją ruch, płynność. Ukraińscy badacze zwracają często uwagę na niezwykłą funkcję drogi, która uzmysławia, jak istotna jest ciągłość pokoleń, stając się zarazem „środkiem ujawnienia zmieniających się stanów psychicznych bohaterów lub atmosfery społecznej w konkretnym momencie historycznym” (Бера 2018, 69). Z drogą (a zatem także z ruchem) wiąże się ściśle u pisarki pojęcie rozwoju. Zarówno świat Prawieku, jak i świat poza nim skażone są starzeniem się, przemijaniem, nieumiejętnością rozumienia sensu. Przyczyna tego tkwi w statycznym pojmowaniu wieczności jako ideału. A to „ruch jest wieczny, jest poza czasem. Wszystko inne przemija, poddaje się starzeniu oraz umieraniu” (Лавринович 2012, 137).

Według Ostapa Sływyskiego, ukraińskiego literaturoznawcy i tłumacza *Biegunów* na język ukraiński, opozycja między „podróżą rozumianą jako ruch wahadłowy, przygoda zakładająca cel i powrót a podróżą jako wyjściem w nieprzewidywalne, gdy istotny jest sam proces bycia w ruchu, (...) kiedy pojawia się ryzyko niepowrotu” (Сливинський 2009), tkwi u podstaw tejsze powieści. Właśnie te

dziesiątki samodzielnych fabuł porozrzucanych na kilka stuleci w czasie oraz na kilka kontynentów w przestrzeni, które wbrew czytelnicy oczekiwaniom nie budują ostatecznie całościowego (i tym bardziej skończonego) obrazu, są powieścią o ruchu albo nawet – o ludziach w ruchu – wszystkich, którzy ciągle trwają w poszukiwaniu, albo uciekając od czegoś/kogoś, albo coś/kogoś goniąc (zazwyczaj siebie) (Ісаєнко 2017, 161).

Co więcej, ukazując w *Biegunach* sytuacje przemieszczania się bez celu, Tokarczuk „w jakimś sensie mówi o ruchu, którego najważniejszą cechą jest wolność” (Васейко, Клушина 2019, 15), a podróż staje się swego rodzaju ucieleśnieniem „żywiolowego buntu przeciw martwym schematom oraz stereotypom, które przekształcają codzienny byt społeczny w piekło” (Сливинський 2016).

W języku polskim *biegun* oznacza m.in. ‘jeden z dwóch punktów na powierzchni obracającego się ciała niebieskiego, przez które przechodzi oś obrotu danego ciała’ (zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Biegun_geograficzny [dostęp: 20.01.2020]). Można go zatem traktować jako symbol stabilności, trwałości. Ukraińska literaturoznawczyni Katarzyna Isajenko uważa, że tytuł

Bieguni wyraża zgodną z koncepcją powieściopisarki opozycję ruchu i spokoju, która znajduje odzwierciedlenie w fabule utworu. *Bieguni* uświadamiają także, że życie trwa dopóty, dopóki trwa ruch, zaś ostatnim (i nieuniknionym) etapem jakiegokolwiek ruchu jest zawsze śmierć. Jak stwierdza Isajenko, „nawet najbardziej doskonały okaz muzealny nigdy nie dorówna żywej istocie” (Ісаєнко 2017, 162). Ciekawe spostrzeżenia w kontekście bezemotionalnego (z uwagi na brak rozpacz) pojmowania przez pisarkę śmierci jako ostatecznego przeznaczenia człowieka, a zatem najbardziej uniwersalnego faktu, zbliżającego ludzi różnych ras, narodowości, warstw społecznych oraz przekonań politycznych, formułuje Roksana Charczuk:

Współczesny człowiek, w którego duszy nic nie pozostało, oprócz egoistycznych trosk, szare ma nie tylko życie, ale też śmierć. (...) Dlatego, żeby umrzeć, potrzebny jest czas; śmierć to także ból i cierpienie, współczesnemu człowiekowi natomiast nawet na śmierć brakuje czasu, cierpieć też nie chce – stąd właśnie bierze się zamysł eutanazji (Харчук 2009).

Warto bliżej przyjrzeć się bohaterowi *Biegunóm*, temu dominacyjnemu – by użyć słów Madlen Szulhun – „typowi epoki”. Jest nim tułacz, ukazany w utworze w różnych wcieleniach, a mianowicie: „poszukiwacza przygód, turysty, przedstawiciela pewnej subkultury, wędrowca tułającego się po drogach historii i kultury, egzystencjalisty” (Шульгун 2016, 89). Znamionuje go nie tylko pragnienie ciągłego ruchu, ale też chęć obserwowania innych ludzi, a przy tym pozostawanie niezauważalnym. Właśnie motyw „niezauważalności” – jak przekonuje badaczka – jest typowy dla obrazu świata przedstawionego w *Biegunach*. Miejsca, z którymi bohaterka jest związana traumatycznym doświadczeniem, stają się niewidoczne lub nieistniejące, wirtualne, wymazane z wewnętrznej „mapy” świata. Ludzie w nich zamieszkujący są podobni do widm:

Niewidoczna jest wewnętrzna, nieosiągalna istota świata, która tylko od czasu do czasu przedostaje się na zewnątrz jako coś albo wspaniałego, albo okropnego, albo wyjątkowego. Właśnie celem podróży staje poszukiwanie takich porywów prawdziwej rzeczywistości, czyli pojawia się filozoficzne nadzadanie, nieobowiązkowe dla modelu „flanera”² oraz niemoż-

² *Flaner* (fr. *flâneur* ‘włóczęga, spacerowicz, próżniak’) to – jak podaje Wikipedia – „osoba należąca do subkultury, której początki przypisuje się XIX-wiecznej Francji, a która później rozwinęła się również w Niemczech i reszcie Europy (...). Kultura flanerów była utożsamia-

liwe w modelu postmodernistycznego „turysty”. Jest to już atrybut wędrownika-filozofa (Шульгун 2016, 88).

Z kolei dający satysfakcję i zapewniający wewnętrzny spokój nomadyczny tryb życia bohaterki *Ostatnich historii* wyraźnie świadczy o tym, że człowiek osiąga nieśmiertelność tylko wtedy, gdy odnajduje swoje miejsce. Jak pisze Charczuk, „miejsce albo przestrzeń kształtują słowa i rzeczy. Bez przestrzeni wyrazy tracą znaczenie, dlatego z upadkiem pewnej przestrzeni umiera język, a książki w nim napisane, już do nikogo nie docierają” (Харчук 2009).

Ukraińscy badacze krytycznie odnoszą się do twierdzeń o realizmie magicznym *Gry na wielu bębenkach* czy *Prawieku i innych czasów*. Podstawową cechą realizmu magicznego jest połączenie tego, co realistyczne, z tym, co fantastyczne, przy czym gry z rzeczywistością w takich utworach mają raczej charakter obiektywny niż subiektywny. Splatanie się elementów realnych z fantastycznymi odbywa się poza bohaterem/narratorem, który je wyłącznie odnotowuje. Jednak w *Grze na wielu bębenkach* Tokarczuk – jak zauważa Olesia Kaliniuszko – stosuje nieco inne podejście, którego „podstawą jest z jednej strony wykorzystywanie zasady gry, a z innej – opis granicznych stanów psychicznych osobowości”, czyli nie harmonijne zespolenie w rzeczywistości artystycznej tego, co realne i tego, co fantastyczne, a rozszczepienie świadomości bohatera: „jej ambiwalencja jest tłem, na jakim autorka buduje swoją opowieść” (Калинюшко 2014, 86). Zanurzenie się w świadomości bohatera bywa niekiedy tak głębokie, że dostrzegamy nawet budowanie „dialogu wewnętrznego przez rozłam jego »ja«, co w medycynie nazywa się zaburzeniem dysocjacyjnym tożsamości” (Калинюшко 2014, 87). Zagłębianie się w abstrakcyjne rejony (pomimo ograniczonej czasoprzestrzeni, w której żyją mieszkańcy Prawieku) zbliża powieść do sagi rodzinnej. W ten sposób autorka rozszerza jakże istotną w realizmie magicznym perspektywę kronikarza-opisywacza. Epickie tło wydarzeń, które powinno wytworzyć u czytelnika iluzję przebiegu kolejnych etapów życia w Prawieku, zaburzają znamienna dla postmodernizmu fragmentacja oraz postmodernistyczne techniki narracyjne (wątki oniryczne i podróźnicze, aluzje, odwołania do różnych tekstów kultury) (Бера 2012, 34), zaś „nawiązania do Pisma Świętego, motywów mitologicznych i odniesienia do realiów codziennego życia przekształcają utwór w kalejdoskop wrażeń intuicyjnych” (Артемченко 2009).

na z wolnym czasem, bezcelowością i spontaniczną przygodą” (<https://pl.wikipedia.org/wiki/Flaner> [dostęp: 20.01.2020]).

„Łączenie przez Tokarczuk ekspresyjnych, prawdopodobnych, a czasem niezwyklej etapów życia kilku pokoleń w jedną kronikę” (Coxметова 2005) nakazuje zestawić jej twórczość z tekstami chilijskiej pisarki Isabel Allende czy kubańskiego pisarza Aleja Carpentiera oraz poszukiwać intertekstualnych odwołań do utworów Patricka Süskinda, Isaaca Bashevisa Singera, Williama Blake’a czy Bolesława Prusa. Z kolei znamieny dla bohaterów powieści Tokarczuk brak możliwości wyboru lub co najwyżej wybór pozorny, gdyż w zasadzie „jest to nieduży wybór między niczym a niczym” (Харчук 2009), według Roksany Charczuk decyduje o tym, że noblistkę można uważać za spadkobierczynię Tadeusza Konwickiego – autora powieści pod wymownym tytułem *Nic albo nic*.

Warto nadmienić, że w literaturoznawstwie ukraińskim twórczość Tokarczuk porównuje się także z utworami współczesnych pisarzy ukraińskich, takich jak: Walerij Szewczuk, Taras Prochażka, Zofia Andruchowycz, Maria Matios czy Oksana Zabuzko. Szczególnie interesująca pod względem metodologicznym jest przywoływana już praca Lili Ławrynowycz na temat mitopoetyckiej czasoprzestrzeni w utworze *Prawiek i inne czasy*. Jej autorka podejmuje próbę odczytania powieści w kontekście doktryny filozoficznej Henriego Bergsona, traktującej o rujnowaniu fragmentaryzacji oraz burzeniu hermetycznego świata.

Dla odbiorców ukraińskich *Prawiek i inne czasy* jest „jednocześnie jądrem i skorupą, czaszką i mózgiem, modlitwą i różańcem” (Страх 2006), „minien-cyklopedią polskich archetypów, symboli, schematów zbiorowej wyobraźni” (СЛИВИНСЬКИЙ 2016), jest powieścią ewokującą „mnóstwo osobistych skojarzeń i wspomnień łącznie z dawno zapomnianymi zapachami i marzeniami sennymi” (Страх 2006), które budzą w czytelniku zaciekawienie tym, co nietypowe w świecie i w ludziach. Tokarczuk nie „wstydzi się choroby dusz swoich postaci”, niwelując w taki sposób „dominację szablonów cywilizacyjnych, które nie funkcjonują w Prawieku (podobnie zresztą jak w powieści (...) Janusza Fąfary *Dzień, w którym stanąć miała ziemia*)” (Coxметова 2005). W jednym z wywiadów autorka wyznała, że w czasie pisania *Prawieku i innych czasów* miała nadzieję na odnalezienie idyllicznego chronotopu, który mimo gry z postmodernizmem naznaczony jest systemem dominant aksjologicznych. Dlatego należy zgodzić się z Ławrynowycz, która uważa, iż *Prawiek* można interpretować jako „uogólniony obraz przestrzeni sakralnej – wykreowanego twórczą wyobraźnią miasteczka będącego małą ojczyzną, z którą zawsze wiąże się pamięć dzieciństwa i poczucie odwiecznego początku” (Лавринович 2017, 9).

Człowiek, społeczeństwo, wszechświat

Kategorii czasu i przestrzeni nie można sobie uświadomić poza byciem, albowiem wyznaczają one parametry istnienia świata, wpływają na poczynania ludzkości, która stara się „upokorzyć”, „wypełnić” przestrzeń i „zawładnąć” czasem. W prozie polskiej noblistki są one zawsze częścią istotniejszych rozmyślań na temat współczesnej cywilizacji oraz człowieka, który jest zmuszony do ciągłego koczowania powodowanego wewnętrzną trwogą, pragnieniem osiągnięcia celu w sytuacjach, kiedy już sama droga może okazać się prawdziwym celem. Pograżając się w charakterystycznym dla nowożytności poszukiwaniu racjonalnego wyjaśnienia fenomenu świata, zapominamy o tym, że „umysł jest niebezpieczny i zbyt ograniczony, by móc poznać nieograniczony świat. Potrzebna jest dusza...” (Дроздовський 2009). Tę ludzką osobowość, ludzką duszę, która nie podlega ewolucji, Tokarczuk precyzyjnie bada, dowodząc, że zasadniczą cechą otaczającego nas świata jest zmienność, człowiek natomiast, gdy idzie o kwestie podstawowe, zawsze pozostaje taki sam:

Niczym autor kroniki historycznej (jej opowieść jest praktycznie bezemocjonalna) skromnie prezentuje, jak życie duchowe człowieka rozwija się według własnych zasad, krzyżując się z życiem społecznym. Jednak historia u niej zawsze jest tłem, a nie istotą opowieści (Харчук 2009).

Według pisarki szczególnym sposobem na poznanie samego siebie jest podróż, która – jak zauważa Sływnyński – ewokuje następujące pytania: „Czy podróżowanie ostatecznie buduje ludzką egzystencję, czy ją burzy? Czy nie jest ono małoduszną ucieczką? Wreszcie czy jest możliwe znalezienie miejsca, w którym będziesz się czuć zupełnie jak »u siebie«?” (Сливинський 2009). Zdaniem Dziadewycz „przez przejście/lamanie/usunięcie granic/barier/ram jest konstruowana polifonia tożsamości” (Дзядевич 2009).

O ile *Podróż ludzi Księgi* wpisuje się w model klasycznej europejskiej literatury podróżniczej – podróż odbywa się we Francji, z którą związana jest nie tylko „długa tradycja pisanie tekstów podróżniczych, a także rozwój kolonialistycznego dyskursu kulturowego” (Дзядевич 2009), o tyle w kolejnych utworach noblistki można dostrzec inny typ narracji podróżniczej – charakterystyczny raczej dla Europy Środkowo-Wschodniej. Według Tetiany Dziadewycz, gdy idzie o metatekstowe odniesienia, zmiana perspektywy do-

konała się już w powieści *Prawiek i inne czasy*, ponieważ w utworze tym „przeprowadzono ważne rozliczenia z epoką totalitaryzmu, PRL-u i tragicznym absurdem tej epoki” (Дзядевич 2009). Podróż zatem stopniowo „przekształca się w samopoznanie. Nie poprzez przywłaszczenie Innego, a przez drogę do prawdziwego ja. Jeśli nawet w imię tego trzeba będzie uciec, wyjechać, przemieścić się w czasie oraz przestrzeni” (Дзядевич 2009). Tożsamość natomiast uwidacznia się poprzez płęć (*gender*), religię, język, zakorzenienie w pewnej tradycji narodowej oraz konstruowanie pamięci: osobistej, rodowej, zespolowej. *Ostatnie historie* można nawet rozpatrywać jako „powieść o genetycznej pamięci, która staje się ilustracją tożsamości trzech kobiet” (Дзядевич 2009).

Bez wątpienia istotną rolę w procesie samopoznania odgrywa dla Tokarczuk „niezwykle naturalna, nieobciążająca, a zarazem wszechobecna i harmonijna” (Страх 2006) religijność, która jest jednocześnie markerem tożsamości i pamięci. Nawet jeśli nie jest ona instytucjonalna, pisarka uznaje ją za jedną z charakterystycznych cech swojej twórczości. W jednym z wywiadów autorka wyznaje: „Religijność jest dla mnie czymś wewnątrznie dynamicznym, głęboką potrzebą, która nie musiałaby się obowiązkowo ujawniać w formalnej przynależności do tradycyjnego systemu wiary” (Токарчук 2009). Jak przekonuje Wiktoria Stach, to wykształcenie psychologiczne oraz praca w poradni zdrowia psychicznego „ukształtowały w pisarce nie tyle zdolność do przyjmowania różnych punktów widzenia, ile talent wychwytywania »czystej emocji«, którą można traktować jako cechę czystej wiary” (Страх 2006). Przy tym nie warto uważać jej tekstów za światopoglądowo relatywistyczne. Są one tolerancyjne, ponieważ tolerancja jest dla Tokarczuk podstawową wartością. Za sprawą religijności ujawnia się czytelnikowi również tradycja. Dodajmy, że może to być prawosławie i katolicyzm jak w *Ostatnich historiach*, religijność współczesnych turystów w *Biegunach*, taniec brzucha czy duchowość starowierców. Żadna nie podlega ocenie aksjologicznej. Ciekawe wydaje się spostrzeżenie Dziadewycz – jej zdaniem ostateczne uwolnienie od zewnętrznej kontroli społecznej dokonało się właśnie w *Biegunach*, które należy uznać za najbardziej „zglobalizowany” tekst Tokarczuk, odzwierciedlający współczesny świat, w którym „zacierają się granice. Zewnętrzne granice, granice, które przez długi czas ograniczały ludzi, przynajmniej w naszej części świata” (Дзядевич 2009). Regionem, który według pisarki budzi wahania co do naszej przynależności do czegoś stałego, jest pogranicze i tylko człowiek pogranicza jest „zdolny do uświadamiania względności pojęć, zmiany opinii, patrzenia z różnych perspektyw, odkrycia

czegoś nowego, co jest poza pograniczem (...). Człowiek pogranicza jest powołany do nauczenia innych rozumienia tego, że rzeczywistość jest różnorodna” (Токарчук 2009). Dlatego bohaterowie utworów Tokarczuk „wybierają życie, a nawet śmierć na granicy, na granicy natury i cywilizacji. Marzą o zbliżeniu się do roślin i gwiazd, o sztuce naturalnej transformacji, o dopasowaniu się do wiejskiego, a nie miejskiego krajobrazu” (Романцова 2019).

Odpowiadając na pytanie, stanowiące tytuł jednego z ostatnich artykułów poświęconych noblistce opublikowanych w ukraińskiej prasie, a mianowicie: *Na czym polega aktualność książek Olgi Tokarczuk, zdobywczyni Nagrody Nobla?*, jego autorka bardzo trafnie stwierdziła, że Tokarczuk „wchłonęła w siebie doświadczenia różnych stron i teraz buduje mosty-dialogi między odmiennymi, często zamkniętymi, percepcjami świata” (Чадюк 2019). Widziana z perspektywy ukraińskiego odbiorcy proza polskiej noblistki uwypukla najtrudniejsze zmagania egzystencjalne współczesnego człowieka ze współczesnym światem, w którym – co budzi niepokój – pojęcie Obcego zastępuje pojęcie Innego.

Literatura

- Артемченко Н., 2009, *Маркес польського Правіку*, Друг читача, https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochutatu/review/1026/ [dostęp: 15.02.2020].
- Васейко Ю., Клушина А., 2019, *Концепт руху в романі Ольги Токарчук «Бігуни»: функціонально-семантичний аналіз*, в: Лавринович Л.Б., уклад., *Scripta manent: молодіжний науковий вісник факультету філології та журналістики*, Луцьк.
- Брега А., 2012, *Диалог авторки з читачем посередництвом тексту*, в: Гусев В.А., ред., *Література в контексті культури. Збірник наукових праць*, Вып. 22 (2), Київ.
- Брега А., 2016, *Гендерна природа психологізму у творах О. Забужко та О. Токарчук*, Дніпропетровськ [рукопис].
- Дзядевич Т., 2009, *Явлення множинності ідентичностей у творчості Ольги Токарчук*, в: Сняданко Н., *Творчість Ольги Токарчук: кілька крапок над «і» (Частина II)*, ЛітАкцент, <http://litakcent.com/2009/10/01/tvorchist-olhy-tokarchuk-kilka-krapak-nad-i-chastyna-ii/> [dostęp: 20.12.2019].
- Дроздовський Д., 2009, *Місто Ур Ольги Токарчук*, Слово Просвіти, <http://slovoprosvity.org/2009/09/30/2715-old/> [dostęp: 10.01.2020].
- Ісасенко К., 2017, *Жанрові трансформації у сучасній польській і українській літературі (теоретичний аспект)*, в: Самойленко Г.В., відп. ред. і упор., *Література та культура Полісся*, Вып. 86, Ніжин.
- Журавель Д., 2019, *Хто така Ольга Токарчук?*, Opinion, <https://opinionua.com/2019/10/16/xto-taka-olga-tokarchuk/> [dostęp: 28.04.2020].
- Калинюшко О., 2014, *Амбівалентний герой у збірці оповідань Ольги Токарчук „Гра на багатьох барабанчиках”*, в: Лавринович Л.Б., уклад., *Scripta manent: молодіжний науковий вісник Інституту філології та журналістики*, Луцьк.

- Лавринович Л., 2012, *Художня інтерпретація ідеї часопростору в романі О. Токарчук «Правік і інте сзасу»*, в: Полін Д.В., гол. ред., *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, Вип. 28, Острог.
- Лавринович Л., 2017, *Моделі міфопоетичного часопростору в романах Ольги Токарчук «Правік та інші часи» та Софії Андрухович «Фелікс Австрія»*, Філологічний олімп, <http://www.esnuir.cenu.edu.ua/bitstream/pdf> [dostęp: 10.01.2020].
- Родик К., 2005, *Вісімку тref розстріляли*, Книжничок-review, № 03–04.
- Романцова Б., 2019, *За що Ольга Токарчук отримала Нобелівську премію*, ЛітАкцент, <http://litakcent.com/2019/10/11/za-shho-olga-tokarchuk-otrimala-nobelivsku-premiyu/> [dostęp: 10.01.2020].
- Свято Р., 2013, *Ольга Токарчук. «Бігуни»*, Критика, Ч. 5–6, <https://krytyka.com/ua/reviews/bihuni> [dostęp: 10.01.2020].
- Славинський О., 2009, *Між паламництвом і втечею: подорож у романах Ольги Токарчук*, в: Сняданко Н., *Творчість Ольги Токарчук: кілька крапок над «і»* (Частина I), ЛітАкцент, <http://litakcent.com/2009/09/28/tvorchist-olhy-tokarchuk-kilka-krapok-nad-i/> [dostęp: 10.01.2020].
- Славинський О., 2016, *Польський варіант свободи, або Інший погляд на нас самих*, Українська правда, <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/07/5/214555/> [dostęp: 10.01.2020].
- Сохметова К., 2005, *Правічний епос та хроніка інших часів*, Книжничок-review, № 03–04.
- Стах В., 2006, *Пазли Тіла Божого*, Україна Молода, <https://www.umoloda.kiev.ua/number/824/327/30004/> [dostęp: 12.12.2019].
- Токарчук О., 2001, *Не тут і не тепер*, пер. з пол. Старовойт І., Література плюс, № 2 (27).
- Токарчук О., 2005, *Позитивний песимізм Ольги Токарчук*, розм. Завгородня І., Проза, <http://www.proza.com.ua/> [dostęp: 03.06.2006].
- Токарчук О., 2009, *Токарчук Ольга, письменниця: Людина пограниччя*, розм. Кабачій Р., Інтерв'ю з України, <https://rozmova.wordpress.com/2019/11/09/olha-tokarchuk-2/> [dostęp: 20.12.2019].
- Токарчук О., 2011, *У чоловіків після 40 починається тестостероновий аутизм*, розм. Славинська І., Українська правда, <https://life.pravda.com.ua/culture/2011/06/30/81035> [dostęp: 15.01.2020].
- Токарчук О., 2017, *«Розкази мені про мене»: Ольга Токарчук vs Оксана Забужко*, запис. Якимчук Л., Culture.pl, <https://culture.pl/ru/article/rozkazhi-meni-pro-mene-olga-tokarchuk-vs-oksana-zabuzhko> [dostęp: 10.01.2020].
- Токарчук О., 2018, *Література, крихка і витончена форма комунікації*, розм. Добуш Ю., Збруч, <https://zbruc.eu/node/80555> [dostęp: 10.01.2020].
- Харчук Р., 2009, *Ольга Токарчук: спроба реконструкції образу письменниці за текстами*, в: Сняданко Н., *Творчість Ольги Токарчук: кілька крапок над «і»* (Частина I), ЛітАкцент, <http://litakcent.com/2009/09/28/tvorchist-olhy-tokarchuk-kilka-krapok-nad-i/> [dostęp: 20.12.2019].
- Чадюк М., 2019, *У чому актуальність книжок Ольги Токарчук, яка здобула Нобелівську премію*, День, <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/dosvid-pogranychchya-za-chasiv-nerevnosti> [dostęp: 17.01.2020].
- Шульгун М., 2016, *Ідентичність постмодерної людини: «фланер» у сучасному травелозі та романі-подорожі* (Патрік Модіано «Одного разу вночі», Ольга Токарчук «Бігуни»), Слово і Час, №12.

Olesia Nachlik – dr, Instytut Nauk Komputerowych i Technologii Informatycznych, Katedra Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Narodowy „Politechnika Lwowska”, Lwów, Ukraina.

Literaturoznawczyni i komparatystka. Autorka książki *Ukraińska kulturowo-aksjologiczna recepcja polskiej literatury XX wieku* (w druku) oraz ponad 30 publikacji poświęconych specyfice ukraińskiego odbioru literatury polskiej XX wieku, omawiających najważniejsze tendencje we współczesnych polsko-ukraińskich relacjach kulturowych, w tym artykułów: „Terytorium zaufania” – polski dyskurs wokół reportażu ukraińskiego oraz ukraińska recepcja reportażu polskiego jako wskaźniki zmian w polsko-ukraińskim dialogu kulturowym XXI wieku (2019), *Inny opisany przez Innego: ukraińska recepcja reportażu Lidii Ostałowskiej i Hanny Krall* (2019), *Borderlands as a territory of understanding/dialogue or hostility/conflict in the Ukrainian reception of Polish literature the second half of XX – beginning of XXI cent.* (2019). Specjalizuje się w problematyce dotyczącej estetyki receptywnej oraz dialogu międzykulturowego. Ostatnio zajmuje się badaniem ukraińskiego kanonu współczesnej polskiej literatury *non-fiction*.

Kontakt: czudo@ukr.net



MARGRETA GRIGOROVA

<https://orcid.org/0000-0003-4416-371X>

 Uniwersytet im. św. św. Cyryla i Metodego
 Veliko Tyrnovo

Głos Olgi Tokarczuk w Bułgarii, czyli jak odnaleźć zgubioną duszę

Olga Tokarczuk's voice in Bulgaria, or how to find our lost soul

Abstract: The text presents aspects of Olga Tokarczuk's Bulgarian reception: translations, interviews, Bulgarian contacts, and an overview of her visit to Bulgaria in 2014. Special attention was paid to her creative friendship with Georgi Gospodinov. The Bulgarian initiatives related to Tokarczuk's Nobel Year are presented, including the publication of the wonderful book *The Lost Soul*, the second edition of the novel *Flights* and a series of publications in the press.

Key words: Olga Tokarczuk, Bulgarian reception, Nobel, *The Lost Soul*, *Nobel Lecture: The Tender Narrator*

Rok noblowski Olgi Tokarczuk

Olga Tokarczuk łączy z Bułgarią: siedem przetłumaczonych książek¹ oraz sporo przełożonych esejów i opowiadań opublikowanych w prasie literackiej, dwie wizyty i szereg wywiadów², przyjaźń i bliskość twórcza z bułgarskim pisarzem Georgim Gospodinovem.

¹ *Дом дневен, до нощен* [*Dom dzienny, dom nocny*], 2005, przeł. H. Simeonova-Mitova; *Музика на много барабани* [*Gra na wielu bębenkach*], 2006, przeł. S. Borisova; *Последни истории* [*Ostatnie historie*], 2008, przeł. M. Kostova; *Правек и дъгуи времена* [*Prawiek i inne czasy*], 2008, przeł. G. Krystev; *Бегуни* [*Bieguni*], 2009, przeł. S. Borisova; *Капай пълза си през костите на мъртвите* [*Prowadź swój pług przez kości umarłych*], 2013, przeł. S. Borisova; *Изгубената душа* [*Zgubiona dusza*], 2019, przeł. S. Borisova.

² Po raz pierwszy Tokarczuk zawitała do Bułgarii w latach 90. Była to wizyta turystyczna, druga – oficjalna – nastąpiła w 2014 roku w ramach Polskiej Jesieni Literackiej. Większość wywiadów z pisarką przeprowadzono podczas drugiej wizyty.

Obecnie wszystko, co związane jest z Olgą Tokarczuk, wpisuje się w kontekst Literackiej Nagrody Nobla. Głos laureata staje się donośniejszy i lepiej rozpoznawalny. To, co mówi noblista, słyszy cały świat. Świadoma tego faktu pisarka podczas gali w Sztokholmie wygłosiła esej *Czuły narrator*, w którym przedstawiła swoje poglądy, po czym odpowiedziała na wiele pytań w czasie spotkań autorskich i wywiadów, które w Bulgarii śledziliśmy z zapartym tchem.

Latem 2019 roku, kilka miesięcy przed ogłoszeniem laureatów Nagrody Nobla, wyszło drukiem drugie wydanie *Biegunów* w przekładzie Silviï Borisovej (pierwsze, już wyczerpane, ukazało się w 2009 roku, dwa lata po publikacji w Polsce książki wyróżnionej Nagrodą Literacką „Nike”). Wnikliwą recenzję *Biegunów*, autorstwa Katii Atanasovej, opublikowano w czasopiśmie „Kultura” (Атанасова 2019). Uzupełnieniem tekstu był wywiad z tłumaczką (Борисова 2019b). Dzięki przekładowi Borisovej pod koniec września bułgarscy czytelnicy mogli zapoznać się też z wykładem Tokarczuk zatytułowanym *Powiem wam, kto uratuje świat* (Токарчук 2019b, 32–33), który pisarka wygłosiła podczas czwartej edycji Gdańskich Spotkań Literackich „Odnalezienie w tłumaczeniu” (11–13.04.2019).

Nobel dla Tokarczuk to spełnienie naszych oczekiwań. Obchodziliśmy w Bulgarii ten fakt jak uroczyste, radosne święto. Pierwszy dłuższy artykuł w prasie (oprócz krótkich wiadomości w aktualnościach) opublikowano w czasopiśmie „Literaturen Vestnik”, gdzie pojawił się wywiad z Silvią Borisovą (Борисова 2019a, 12–13) – tłumaczką uznaną za głos Olgi Tokarczuk w Bulgarii. Borisova, która przełożyła na bułgarski cztery książki Tokarczuk oraz wiele jej esejów i opowiadań, mówi: „niezależnie od tego, czy pisze książki na tematy historyczne albo aktualne, Olga już dawno znalazła swoje miejsce wśród czytelników i kręgów literackich absolutną współczesnością idei i myślenia” (Борисова 2019a, 12). W tym samym numerze „Literaturen Vestnik” Borisova opublikowała przekład opowiadania noblistki *Rubież*, związanego z bolesnym tematem uchodźstwa i migracji (Токарчук 2019a, 13–14).

Tydzień później wyszedł, planowany od kilku miesięcy (wtedy Nagroda Nobla dla Olgi Tokarczuk była dopiero i tylko oczekiwanym wydarzeniem) z inicjatywy Instytutu Polskiego w Sofii, specjalny obszerny numer „Literaturen Vestnik” pod redakcją Margrety Grigorovej i Silviï Borisovej o Nagrodach Nobla przyznanych do tej pory Polakom. Na szczęście okazało się, że w trakcie pracy nad numerem (wydanie było zaplanowane na 11 grudnia) grono polskich noblistów poszerzyło się i najnowsza laureatka zasłużyła

zajęła miejsce na pierwszej stronie czasopisma. 7 grudnia wysłuchaliśmy wykładu noblowskiego Tokarczuk, a jego fragmenty w tłumaczeniu Silvii Borisovej opublikowaliśmy w owym numerze „Literaturen Vestnik” (Токарчук 2019d, 6). W czasopiśmie znalazł się również rozdział z *Ksiąg Jakubowych* (Токарчук 2019c, 9), fragmenty wcześniejszych bułgarskich przekładów utworów noblistki, urywki tekstów krytycznych oraz – za zgodą pisarki – informacja o najnowszej, jeszcze niedokończonyj książce.

10 grudnia w Instytucie Polskim została zorganizowana publiczna projekcja uroczystości noblowskiej, wykładu oraz mowy bankietowej Olgi Tokarczuk. Studenci poloniści Uniwersytetu Wielkotypnowskiego przedstawili prezentacje o polskich noblistach.

W tygodniu noblowskim ukazała się książka *Изгубената душа* [*Zgubiona dusza*] (Токарчук 2019e), wydana w Polsce w 2017 roku bajka dla dorosłych, przypominająca utwór Oscara Wilde’a *Rybak i jego dusza*. To arcydzieło, w którym tekst Tokarczuk jest w pełni zharmonizowany z rysunkami Joanny Concejo, stało się być może najpiękniejszym nowym symbolem obecności pisarki w Bułgarii, łączącym się ze słowami wygłoszonymi z noblowskiej trybuny. Przesłanie bajki współbrzmi ze wzruszającym i mądrym odczytem noblowskim *Czyży narrator*, którego połowę opublikowano w miesięczniku „Kultura” w przekładzie Mileny Milevej (Токарчук 2020). Obecnie przygotowywane jest dwujęzyczne wydanie wykładu.

18 grudnia 2019 roku na portalu Kultura swoje teksty o Nagrodzie Nobla przyznanej Oldze Tokarczuk opublikowali: jej wieloletni przyjaciel i pisarz Georgi Gospodinov, Silvia Choleva – poetka i wydawczyni trzech książek noblistki (*Музика на много барабани* [*Gra na wielu bębenkach*], *Последни истории* [*Ostatnie historie*] i *Безуни* [*Bieguni*]) oraz pisarka Vesela Luckanova. Każde z nich opowiedziało o pierwszym i kolejnych spotkaniach z Olgą Tokarczuk. W przypadku Gospodinova znajomość ta trwa od około dwudziestu lat, w przypadku Luckanovej – piętnaście lat, a w przypadku Cholevej od 2013 roku, kiedy poznała polską pisarkę w Słowenii, gdy Tokarczuk wręczano nagrodę Vilenica (Господинов, Чолова, Люцканова 2019).

Nagrodę Nobla przyznano polskiej pisarce w najodpowiedniejszej chwili, „nie było lepszego momentu, żeby dostać Nobla” (Токарчук 2019f) – potwierdza noblistka, co natychmiast przywodzi na myśl formułę z *Biegunów* o właściwym czasie i miejscu, w którym być może dzieją się jakieś ważne wydarzenia (Токарчук 2008, 90). Przyznanie Nagrody Nobla nastąpiło właśnie wtedy, kiedy trzeba było zwrócić się do czytelników. Dzięki słowom wypowiedzianym z trybuny twórczość noblistki stała się bardziej słyszalna.

Tokarczuk jest mistrzynią zaszczepiania idei budzących świadomość cudu istnienia i cudu duszy, uzmysławiających miejsce człowieka we wszechświecie. Już na początku odczytu noblowskiego można odnieść wrażenie, że pisarka prowadzi narrację o istnieniu, którą jakby samo uniwersum opowiada dziecku. Anteny starego radia odbierają głosy z różnych galaktyk, a jeszcze nienarodzone dziecko może je usłyszeć. Autorka mówi: „wsluchajcie się w kosmos” i „wsluchajcie się w siebie”, a kiedy się wsluchujemy, wychwytyjemy rytm serca: czy to naszej matki, czy pramatki Wszechświata. One nakładają się jeden na drugi i na tym polega cud istnienia. Tokarczuk, mistrzyni autorefleksji, powtarza tu kluczowe słowo z początku *Biegunów* – „Jestem” i wtedy uświadamiamy sobie, że jesteśmy tu, że tu i teraz czujemy, że jesteśmy i myślimy o naszym istnieniu. Odczyt daje nową możliwość usłyszenia głosu autorki, jej trwogę, ale i nadzieję, jej sposób obmyślenia świata, gdy wstępuje w rolę narratora.

Tokarczuk liczy się z tym, że odbiorców ze wszystkich krajów łączy jednakowy sposób postrzegania zjawisk. Dlatego na pytanie: „Co daje pani to, że może się pani komunikować poprzez literaturę z czytelnikami z innych krajów, którzy pewnie też inaczej pani książki odbierają, inaczej trochę interpretują?” Tokarczuk odpowiada właśnie w tym duchu:

Nie, właśnie nie inaczej! To, czego się nauczyłam od momentu, kiedy moje książki zaczęły być tłumaczone, to to, że odbiór literatury jest wszędzie naprawdę bardzo podobny, jeśli nie taki sam. Oczywiście, zdarzają się może jakieś drobne nieporozumienia, niedorozumienia, ale tak naprawdę to, czego literatura dotyka, to głębokie, podstawowe poziomy naszej psychiki. A ta psychika wszędzie jest taka sama – bez względu na to, jakim językiem mówimy, w jakim klimacie żyjemy. To jest ta niesamowitość, ten cud literatury. Literatura pokazuje nam, że jesteśmy dużo bardziej do siebie podobni, niż nam się wydaje (Tokarczuk 2019f).

Bajka *Zgubiona dusza*, której głos współbrzmiał w Bulgarii z przesłaniem odczytu noblowskiego, odkrywa nowy etap twórczy autorki, nowe przesłanie, które kieruje ona do ogółu ludzkości i każdego z osobna. Swoim bajkowym happy endem uspokaja oraz leczy zmęczone i zranione dusze naszego przyśpieszonego, zmechanizowanego świata. Zawarta w *Biegunach* idea ruchu i podróży (zgodnie z którą nasz świat to wspólna przestrzeń wędrowców, a my jesteśmy skazani na wieczną tułaczkę, by uniknąć zła) jakby spotyka się tu z kojącym przeciwdziałaniem. Przyśpieszenie jest zbyt duże, może wywołać w nas spustoszenie, możemy zapomnieć o swoich duszach tak, jak boha-

ter książki zapomniał o swoim imieniu i nie wiedział, jak ma rozmawiać sam ze sobą. Musimy zatrzymać świat w sobie, poszukać kontaktu ze swoją duszą i cierpliwie dbać o nią, przypomnieć sobie o swoim wewnętrznym mirze, by odetchnąć, zmęczeni zewnętrznym światem. Podobnie jak bohater powieści *Labirynt świata i raj serca* (znanego Tokarczuk Comeniusa, Jana Amosa Komeńskiego) wraca z podróży po labiryncie do domu duszy, żeby zadbać o nią i żeby odnaleźć nieistniejące wyjście. Warto zauważyć, że pisarka wspomina Comeniusa w swoim wykładzie w związku z jego encyklopedyczną ideą pansofii, która niestety najpierw się spełniała, a potem rozpadła w kulturze sieci.

Nasuwa się tu skojarzenie z Wisławą Szymborską i jej wierszami z tomu *Wystarczy*, w których poetka zwraca uwagę na duszę w autorefleksji o istnieniu, czyli w *Wyznaniach maszyny czytającej* (Шимборска 2012). Maszyna ma największe kłopoty z wyrazami „dusza” („rodzaj mgły rzekomo od śmiertelnych organizmów trwalszy”) i „jestem” (pozornie „czynność pospolita, uprawiana powszechnie, ale nie zbiorowo, w przeczasiu terażniejszym, w trybie niedokonanym, choć, jak wiadomo, dawno dokonanym”). Definicje czasami nie wystarczą, wręcz przeciwnie – zakłócają mechanizmy odczytania i zrozumienia.

W odnalezieniu duszy pomagają Oldze Tokarczuk rysunki. Po raz kolejny (po *Biegunach* i *Księgach Jakubowych*) są one ważnym elementem wizualnym w tekstach noblistki – od różnych rodzajów map w *Biegunach* i *Księgach Jakubowych* po obrazy Joanny Concejo, które są nowym magicznym narzędziem sugestii. Rysunki tworzą świat, w który można wejść, tak jakby animowały one bajkę, przemieniają ją w film, dopełniają treść wyrażoną słowami poprzez swe wizualności. Ilustracje dają obraz duszy i okazuje się, że... jest ona dzieckiem. Musimy częściej rozmawiać z sobą, porozumiewając się z dzieckiem, które jest w nas, musimy o nie dbać. Myślę, a nawet jestem przekonana, że dzisiejszy świat po raz kolejny odkrywa dziecko. Powrót duszy oddziałuje na światy roślinny i zwierzęcy, które żyją z nami w harmonii. Można tu znów nawiązać do Szymborskiej – rośliny u obu noblistek czują i coraz mocniej rozwijają swoje liście oraz kwiaty. Warto przypomnieć przepiękne wydanie tomu wierszy *Milczenie roślin* Szymborskiej – w podobnym stylu jak *Zgubiona dusza* – z ilustracjami, w pięknej szacie graficznej, która prezentuje królestwo roślin. Tak powinny wyglądać książki, piękne duszą i ciałem, żeby można było odbierać je czysto fizycznie, zachwycać się nimi jak skarbami.

Laur Olgi Tokarczuk warto też wpisać w bułgarski kontekst: chodzi o doskwierający nam brak Nagrody Nobla w dziedzinie literatury, choć być może

brzmi to trochę paradoksalnie. Wiele razy byliśmy blisko, lecz do tej pory nie możemy poszczycić się tym wyróżnieniem³. W recepcji literatury polskiej w Bułgarii – co łączy się zawsze z tym procesem – działają mechanizmy kompensacyjne (pozytywny stosunek do tego, czego w rodzimej literaturze nie ma lub jest inne). Dlatego Nagrody Nobla przyznane polskim pisarzom w jakimś sensie wzbogacają nas samych, kiedy jesteśmy odbiorcami literatury polskiej i się nią zajmujemy. Zdajemy sobie także sprawę z rozmaitych okoliczności, efektów i paradoksów przyznawania nagród. Wspomniana kwestia okazała się szczególnie drażliwa po wydaniu monografii Amelii Lichevej pt. *Czy Nobel jest świętany?* (Личева 2019) – promocja książki zainicjowała ożywione dyskusje na ten temat.

Chociaż Olga Tokarczuk mówiła podczas ceremonii o Nagrodach Nobla przyznanych polskim pisarzom jako o wyróżnieniach dla niewielkiego narodu i literatury pisanej w mało znanym języku, osiągnięcia polskich literatów są wielkie, a Literackie Nagrody Nobla są tego faktu uznaniem i świadectwem.

Olga i Georgi

Na szczególne wyróżnienie zasługuje pokrewność twórcza i wieloletnia przyjaźń Olgi Tokarczuk z Georgim Gospodinovem, który 10 lat temu wywróżył jej Nagrodę Nobla. Warto zauważyć, że podczas Międzynarodowego Festiwalu Literatury im. Josepha Conrada w Krakowie Olga Tokarczuk wskazała Gospodinova jako najbliższego sobie innojęzycznego pisarza.

Czytając Georgiego, widziałam jego podobne rozpoznania, rozwiązania i zawsze, jak czytałam *Fizykę smutku*, którą uważam za wybitną książkę, piękną, dojmującą, świetnie napisaną, jak rozpoznawałam tam jakieś takie rzeczy, których i ja używałam, to miałam takie poczucie entuzjastycznej radości, że to ktoś jeszcze tak samo zobaczył i próbował opisać w inny sposób, w innym kontekście, ale że to jest jakaś taka wspólnota doświadczenia, coś nas nagle zaciekało i co się potem znajduje na kartach książki (Tokarczuk 2019g).

³ W 2011 roku na Uniwersytecie w Wielkim Tyrnovie odbyła się międzynarodowa konferencja, poświęcona Literackiej Nagrodzie Nobla i setnej rocznicy urodzin Czesława Miłosza. Pokłosiem tego spotkania jest tom pokonferencyjny pt. *Нобеловата награда за литература – мост между културите* [Literacka Nagroda Nobla – most pomiędzy kulturami] (Григорова изд. 2013).

Podobnie wypowiada się o Tokarczuk Gospodinov: „Jestem przekonany, że dobrymi książkami są te, które stanowią klucz do osobistych historii, do twoich historii. Z książkami Olgi to mi się ciągle przytrafia” (Господинов, Чолева, Люцканова 2019).

Jak opowiada bułgarski pisarz, poznali się 20 lat temu w Berlinie. Kiedy wydano w Polsce jego *Powieść naturalna*, Olga Tokarczuk napisała opinię wydawniczą o książce. Tego samego dnia, kiedy we Wrocławiu Gospodinov otrzymał Literacką Nagrodę Europy Środkowej „Angelus”, miasto witało Olę Tokarczuk po odebraniu Nagrody Nobla. Oboje przepowiedzieli sobie otrzymanie tych wyróżnień. Często się spotykali i rozmawiali, dyskutowali na przykład o snach i śnieniu, o pograniczu między jawą i snem.

Bliskość pisarstwa Tokarczuk i Gospodinova widoczna jest też na płaszczyźnie genologicznej – nie tylko w zamilowaniu do opowiadania czy fragmentarycznej struktury powieści, ale też do tematyki baśniowej. Gospodinov stał się bardzo popularny jako autor bajki *Слямата Вайшу* [*Ślepa Vaysza*], na podstawie której powstał film animowany w reżyserii i według scenariusza Teodora Usheva pt. *Blind Vaysba* (2016), nominowany do Oscara⁴. Sięgnięcie po baśń oraz istotna w niej rola wizualizacji to elementy łączące warsztat pisarski obojga pisarzy. Wspólne jest też przesłanie ich twórczości.

Wizyta Olgi Tokarczuk w Bułgarii w 2014 roku

Olę Tokarczuk zapraszano do Bułgarii kilkakrotnie, zwykle w związku z ukazaniem się kolejnych przekładów jej książek. Jednak pierwsza wizyta pisarki w naszym kraju miała miejsce dopiero w 2014 r., w ramach Polskiej Jesieni Literackiej, zorganizowanej przez Instytut Polski w Sofii, i była bezpośrednio związana z promocją świeżo wydanej książki *Караи пълга cu през костите на мъртвите* [*Prowadź swój plug przez kości umarłych*]. Spotkania z czytelnikami odbyły się 4 listopada (w Sofii) i 5 listopada (w Płowdiwie). Rozmowy toczyły się przede wszystkim wokół nowo opublikowanej książki, jej przesłania, filozofii, Williama Blake’a, którego twórczość może być kluczem

⁴ Zob. *Blind Vaysba*, reż. T. Ushev, <https://www.youtube.com/watch?v=Tsa6jM5Hvy8> [dostęp: 10.01.2020].

do odczytania utworu. Olga Tokarczuk miała też ze sobą *Księgi Jakubowe*, więc niektóre pytania dotyczyły również tej powieści⁵.

Tokarczuk spotkała się przy tej okazji z Georgim Gospodinovem, z tłumaczką wielu swoich powieści – Silvią Borisovą, z poetką i dziennikarką Silvią Cholevą⁶. Oprócz tego polska pisarka udzieliła немало wywiadów.

Olga Tokarczuk jest mistrzynią eksplikacji. Warto by wydać przeprowadzone z nią rozmowy w formie audiobooka (byłby obszerny, bo jest ich dużo), żeby można było słuchać jej głosu (powiedziałabym, że ma on działanie terapeutyczne), rejestrować formułowane idee. Wywiad przed premierą książki *Караи пьла са през костуме на мъртвуме* [*Prowadź swój plug przez kości umarłych*] prowadził dziennikarz z Radia FM Svetoslav Nikolov (Токарчук 2014c). Rozpoczął od cytatu, wyrażającego kluczową dla tego dzieła myśl o nieznośnie bolesnym odbiorze nierozzerwalnego świata, w którym wszystko jest powiązane, niezależnie od tego, gdzie się dzieje. Przywołany przez Nikolova fragment służy pisarce do ujawnienia swojego poglądu na temat empatii, do której nie jest zdolnych ok. 20% ludzi na świecie, mówi o zagrożeniu przez gotowe formuły myślenia i życia, z powodu których ludzie nie dociekają czegoś sami, lecz ich postrzeganie jest inercjalne i mechaniczne, mówi też o sposobie, w jaki moglibyśmy się temu przeciwstawić. Warto wsłuchać się w jej rozmyślenia:

Kiedy patrzymy tak globalnie, to boli nas każda wojna za granicą, to boli nas każde głodne dziecko w Afryce, dlatego to nie dziwne, że nie chcemy żyć w taki sposób, nie chcemy czuć tego wszystkiego. Duszejko, ta szalona kobieta z mojej książki, mówi, że gdybyśmy mogli wszystko ujrzeć naraz, to by serce nam pękło. (...) W jaki sposób ten uczciwy stosunek do siebie i do świata mógłby zmienić świat? Zdaje mi się, że całym nieszczęściem żyjącego dziś człowieka, zanurzonego w popkulturze, mediach i internecie, jest to, że on jakby przestaje myśleć samodzielnie, że dostaje jakby takie gotowe formy myślenia i one są jakby odłączone jedna od drugiej i gdyby można je było połączyć, to zobaczyłoby się rzeczy w ich całym głębokim wymiarze, w jakim one są. Wtedy można postawić właściwą diagnozę i próbować coś zmienić (Токарчук 2014c).

⁵ W kolejnym roku opublikowano esej pt. *Jak napisałam „Księgi Jakubowe”*, w tłumaczeniu Kruma Krumova (Токарчук 2015, 12).

⁶ Choleva przeprowadziła wywiad z Olgą Tokarczuk w 2013 roku – po spotkaniu na środkowoeuropejskim festiwalu literackim w Słowenii, podczas którego przyznawana jest literacka nagroda Vilenica (Токарчук 2013).

Kolejną rozmowę prowadził z Olgą Tokarczuk dla „Literaturen Vestnik” Chavdar Parushev. Trudno wymienić wszystkie poruszone w wywiadzie wątki, najważniejsze to: istota przekraczania granicy między transcendentnym i codziennym, znaczenie Blake’a patrolującego księżyc i jego koncepcji obrony zwierząt, geopoetyka Kotliny Klodzkiej i fakt, że właśnie tam mieszkali czterej polscy tłumacze Blake’a, pełne zaufanie do tłumaczki Silvii Borisovej, którą Tokarczuk nazywa „akuszerką” bułgarskiego wydania swojej książki. Odpowiadając na pytanie, kto z bułgarskich ludzi pióra przykuł jej uwagę, Pisarka najpierw zauważa, że niewiele bułgarskich utworów przełożono na język polski. Jesienią 2014 roku powieściopisarka wyznała:

Tylko książki Georgiego Gospodinova zostały przetłumaczone. *Fizykę smutku* znam tylko z fragmentów. Lecz on naprawdę w pewnym sensie wyczerpuje moje wyobrażenie o literaturze bułgarskiej, ponieważ jest pisarzem wysokiej klasy. I Silvia Choleva, oczywiście, z którą poznałyśmy się na festiwalu w Vilenicy, ona też jest świetną poetką (Токарчук 2014b, 7).

Inne przestrzenie twórcze otwiera wywiad Petrony Petrovej, opublikowany na stronie internetowej Az cheta [Ja czytam] (Токарчук 2014a), przeprowadzony po sofijskiej premierze książki i przed wyjazdem Tokarczuk do Płowdiwu. Znalazły się w nim wyznania pisarki o najciekawszych jej kontaktach z czytelnikami, o tym, że wszyscy bohaterowie książek są jej częstkami, o słowach kluczowych takich, jak np.: gniew, teoria, sarna, pisanych wielką literą, aby podkreślić ich głębsze znaczenie, o pisaniu powieści *Prawiek i inne czasy*, w której Tokarczuk spoila i uzupełniła opowiadania swojej babci.

W niektórych wywiadach (a było ich siedem) podkreślano znaczenie drugiego imienia noblistki (tłumaczka zamieściła je w przekładzie książki *Prrowadź swój plug przez kości umarłych*) – Nawoja ‘osoba buntownicza’. Ta część osobowości Tokarczuk zaintrygowała bułgarskich czytelników; poznali jej zdanie na temat sprzeciwu oraz doświadczyli absorbującej siły jej myśli, które zawsze wskazują jakby inne, ukryte wymiary świata, Wszechświata i istnienia, o których często się zapomina. Stykając się z jej książkami, bułgarscy czytelnicy byli z Olgą Tokarczuk w Prawieku, potem wędrowali z jej biegunami, a mapą tej tułaczki miały być nie tylko przestrzenie geograficzne, ale także czasowe, wreszcie też nasze dusze i ciała. Tokarczuk uczyła nas w *Domu dziennym, domu nocnym*, że tam, gdzie ludzie wytyczają granice, istnieje świat „pomiędzy”. Jej smutne *Ostatnie historie* przekazują prawdę o śmierci, która może zmienić świadomość życia. Coraz lepiej rozumiemy świat zwie-

рзат dzięki ich bliskości w *Prowadź swój plug przez kości umarłych*. Żeby ostatecznie wrócić do domu i do siebie w świecie baśni, przynoszącej ukojenie duszy.

Literatura

- Атанасова К., 2019, „Безуни“ на Олга Токарчук – живот някъде другаде, <http://www.kultura.bg/article/272-zhivot-nyakyde-drugade> [dostęp: 10.01.2020].
- Борисова С., 2019а, *Абсолютна съвременност на идеите*, говор. Бурова А., „Литературен вестник”, брой 35.
- Борисова С., 2019b, *В ключа на разказа*, говор. Атанасова К., <http://www.kultura.bg/article/272-zhivot-nyakyde-drugade> [dostęp: 10.01.2020].
- Господинов Г., Чолева С., Люцканова В., 2019, *Нобел за Олга Токарчук*, <http://kweekly.bg/publication/4993> [dostęp: 10.01.2020].
- Григорова М., изд., 2013, *Нобеловата награда за литература – мост между културите. Международна научна конференция. 1–3 декември*, Велико Търново.
- Личева А., 2019, *Световен ли е „Нобел“?*, София.
- Tokarczuk O., 2008, *Biguni*, Kraków.
- Токарчук О., 2013, *За мен е добре да съм от периферията [Dla mnie lepiej należeć do peryferii]*, говор. Чолева С., „Литературен вестник”, брой 33.
- Токарчук О., 2014а, *Олга Токарчук: Моето писане е вид общуване с другия човек*, говор. Петрова Р., прев. Борисова С., <https://azcheta.com/olga-tokarchuk/> [dostęp: 10.01.2020].
- Токарчук О., 2014b, *Смятам, че един ден писателят трябва да изпробва силите си в тъй наречения жанров роман*, говор. Парушев, Ч., прев. Борисова С., „Литературен вестник”, брой 36.
- Токарчук, О., 2014c, *Болката да познаваш света, свободата да живееш истински: полската писателка Олга Токарчук в студиото на Джаз ФМ*, говор. Николов, С., прев. Борисова С., <http://www.jazzfm.bg/bg/interviews/bolkata-da-roznavash-sveta-svobodata-da-jiveesh-istinski-polskata-pisatelka-olga-tokarchuk-v-studio-to-na-djaz-fm> [dostęp: 10.01.2020].
- Токарчук О., 2015, *Как написах „Книгите на Якоб” [Jak napisałam „Księgi Jakubowe”]*, прев. Крумов К., „Литературен вестник”, брой 30.
- Токарчук О., 2019а, *Границата [Rubież]*, прев. Борисова С., „Литературен вестник”, брой 35.
- Токарчук О., 2019b, *Как преводачите всеки ден спасяват света [Powień nam, kto uratuje świat]*, прев. Борисова С., „Литературен вестник”, брой 30.
- Токарчук О., 2019c, *Книгите на Якоб (фрагмента) [Księgi Jakubowe]* (fragment), прев. Борисова С., „Литературен вестник”, брой 41.
- Токарчук О., 2019d, *Чувствителният повествовател (фрагменти) [Czuły narrator]* (fragmenty), прев. Борисова С., „Литературен вестник”, брой 41.
- Токарчук О., 2019e, *Изгубената душа [Zgubiona dusza]*, прев. Борисова С., София.
- Tokarczuk O., 2019f, *Olga Tokarczuk dla Onetu: nie było lepszego momentu, żeby dostać Nobla*, rozm. przepr. Padol E., <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/olga-tokarczuk-wywiad-z-laureatka-literackiego-nobla/b915q7r> [dostęp: 10.01.2020].

- Tokarczuk O., 2019g, *Zapytaj Olge!* (Spotkanie z noblistką podczas Conrad Festival 2019), rozm. przepr. Markowski M.P., https://www.youtube.com/watch?v=plAEГYPZL_0 [dostęp: 10.01.2020].
- Токарчук О., 2020, *Нежният разговор [Czyży narrator]*, прев. Милева М., „Култура”, nr 1.
- Шимборска В., 2012, *Достатъчно [Wystarczy] (последни стихове)*, прев. Деянова В., „Литературен вестник”, брой 22.

Margreta Grigorova – prof. dr hab., Katedra Slavistyki, Wydział Filologiczny, Uniwersytet św. Cyryla i Metodego w Wielkim Tyrnowie, Bułgaria.


Interesuje się przede wszystkim literaturą polską w kontekście literatur słowiańskich i środkowoeuropejskich. Ostatnio badała temat herezji we współczesnej literaturze polskiej, relacje literatura-sztuka, bułgarską recepcję literatury polskiej, literackie motywy ruchu i podróży, między innymi w twórczości Josepha Conrada, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Ryszarda Kapuścińskiego czy Olgi Tokarczuk. Jest autorką książek: *Хоризонти и пътища на полската идентичност [Horyzonty i drogi polskiej tożsamości]* (2002), *Литературни посвещения. Ритуални зони на словото в полската литература [Rytualne strefy słowa w literaturze polskiej]* (2004), *Джоузеф Конрад Коженъовски. Творецът като мореплавател [Joseph Conrad Korzeniowski. Pisarz jako żeglarz]* (2011), *Оczyta słowa. Studia polonistyczne* (2015). Opublikowała ponad sto artykułów, w tym ponad trzydzieści na łamach polskich czasopism. Tłumaczka literatury polskiej: *Rodzina Europa* Czesława Miłosza (2012) (wraz z Marią Kostową), *Książka twarzy* Marka Bierńczyka (2015), *Pianista. Wspomnienia* Warszawskie Władysława Szpilmana (2019). Przełożyła wiersze Wisławy Szymborskiej, Romana Honeta, Zbigniewa Herberta, Jerzego Lieberta, reportaże Kazimierza Nowaka, opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego oraz teksty krytycznoliterackie. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Conradystów oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Polonistów. Otrzymała odznakę honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej” (2014), nagrodę „Polonicum” Uniwersytetu Warszawskiego (2018) oraz Złoty Krzyż Zasługi (2019).

Kontakt: m.grigorova@ts.uni-vt.bg

WYWIADY




SUNGEUN CHOI (ESTERA CZOJ)

 <https://orcid.org/0000-0003-3599-3113>

Hankuk University of Foreign Studies
Seul

WIOLETTA HAJDUK-GAWRON

 <https://orcid.org/0000-0001-6978-127X>

Hankuk University of Foreign Studies
Seul

Podróż między dwoma językami

O pracy nad przekładem tekstów Olgi Tokarczuk z Esterą Czoj
– tłumaczką literatury polskiej na język koreański –
rozmawia Wioletta Hajduk-Gawron

Journey between two languages.

Interview with Estera Czoj, translator of Polish literature into Korean,
on translating Olga Tokarczuk's texts – by Wioletta Hajduk-Gawron

Abstract: The interview is dedicated to translations of Olga Tokarczuk's texts into Korean. Korean translator Estera Czoj shares the inside story on her work on the Nobel Prize winner's books, recalls fragments of novels that turned out to be real translation challenges, her first meeting with Olga Tokarczuk, and the writer's visit to South Korea. The interview also addresses the aspect of the publishing strategies of Korean publishing houses, as well as the reception of Polish literature in South Korea.

Key words: Olga Tokarczuk, Estera Czoj, translations of Polish literature into Korean

Wioletta Hajduk-Gawron: Do października 2019 roku byłaś jedyną tłumaczką literatury polskiej na język koreański, która przełożyła (wśród wielu innych tekstów) dzieła dwojga polskich noblistów w dziedzinie literatury – Henryka Sienkiewicza i Wisławy Szymborskiej. Dziś można już powiedzieć, że jako pierwsza przetłumaczyłaś na język koreański teksty trojga polskich laureatów Nagrody Nobla. Czy możesz opowiedzieć, jak zaczęła się Twoja przygoda z Olgą Tokarczuk? Od lektury którejś jej



SUNGEUN CHOI (ESTERA CZOJ)

 <https://orcid.org/0000-0003-3599-3113>

Hankuk University of Foreign Studies
Seul

WIOLETTA HAJDUK-GAWRON

 <https://orcid.org/0000-0001-6978-127X>

Hankuk University of Foreign Studies
Seul

Journey between two languages

Interview with Estera Czoj, translator of Polish literature
into Korean, on translating Olga Tokarczuk's texts
– by Wioletta Hajduk-Gawron

Journey between two languages.

Interview with Estera Czoj, translator of Polish literature into Korean,
on translating Olga Tokarczuk's texts – by Wioletta Hajduk-Gawron

Abstract: The interview is dedicated to translations of Olga Tokarczuk's texts into Korean. Korean translator Estera Czoj shares the inside story on her work on the Nobel Prize winner's books, recalls fragments of novels that turned out to be real translation challenges, her first meeting with Olga Tokarczuk, and the writer's visit to South Korea. The interview also addresses the aspect of the publishing strategies of Korean publishing houses, as well as the reception of Polish literature in South Korea.

Key words: Olga Tokarczuk, Estera Czoj, translations of Polish literature into Korean

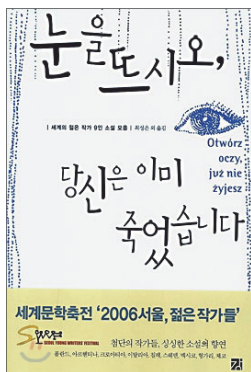
Wioletta Hajduk-Gawron: Until October 2019, you had been the only translator of Polish literature into Korean, and the numerous texts you had translated included works of two Polish winners of the Nobel Prize for Literature – Henryk Sienkiewicz and Wisława Szymborska. Today, one can say that you were the first to translate the texts of three Polish Nobel Prize winners into Korean. Can you tell us how your adventure with Olga Tokarczuk started? By reading her book? Which one, if this is what hap-

książki? Jeśli tak, to której? A może od spotkania? Czy pamiętasz swoje wrażenia z pierwszej lektury, z pierwszego spotkania?

Estera Czoj (kor. Sungeun Choi): Pierwsze spotkanie z Olgą to lektura jej książki *Prawiek i inne czasy* w 2000 roku. Dopiero potem, w 2006 roku, mogłam osobiście poznać moją ulubioną prozaiczkę, kiedy uczestniczyła w festiwalu literackim „2006 Seoul Young Writers’ Festival”, organizowanym przez Literature Translation Institute of Korea¹. Do tej pory pamiętam moje pierwsze wrażenie po lekturze książki *Prawiek i inne czasy*. Kiedy skończyłam czytać, mój świat zaczął wyglądać inaczej, nagle stał się wyjątkowy, nadzwyczajny. Przeczuciwałam już wówczas, że wśród polskich literatów pojawiła się kolejna mistrzyni.

W.H.-G.: Jak poznałaś Olgę Tokarczuk?

E.C.: Poznałam ją przez korespondencję mailową. Kiedy Literature Translation Institute of Korea organizował w 2006 „Seoul Young Writers’ Festival”, o którym wcześniej wspomniałam, poproszono mnie, żebym zarekomendowała pisarza lub pisarkę z Polski. Od razu pomyślałam o Oldze i napisałam do niej e-mail. Natychmiast wyraziła chęć udziału w festiwalu. Do Korei Południowej przyjechało wówczas 15 pisarzy z 15 krajów. Ponieważ utwory większości z nich nie zostały przetłumaczone na koreański, KLTI zdecydował, by wydać antologię ich opowiadań. Każdy pisarz miał wybrać jeden tekst. Olga zdecydowała się na opowiadanie *Otwórz oczy, już nie żyjesz* z tomu *Gra na wielu bębenkach*. Miałam przyjemność przetłumaczyć ten utwór. To właśnie on najbardziej spodobał się redaktorom, dlatego antologia nosi taki sam tytuł jak opowiadanie.



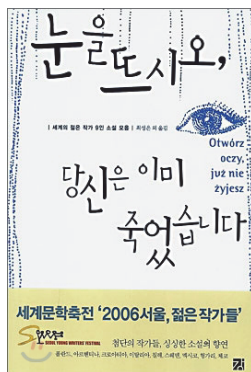
¹ Literature Translation Institute of Korea (LTI Korea) to rządowa organizacja, która funkcjonuje przy Ministerstwie Kultury, podobna do Instytutu Książki w Polsce.

pened? Or perhaps you met personally? Do you remember your impressions from the first book, or from the first meeting?

Estera Czoj (Korean: Sungeun Choi): I encountered Olga for the first time through her book *Prawiek i inne czasy* [*Primeval and Other Times*] back in 2000. Only later, in 2006, was I able to personally meet my favourite prose writer, when she attended the 2006 Seoul Young Writers' Festival, organised by the Literature Translation Institute of Korea¹. I still remember my first impression after reading *Primeval and Other Times*. When I finished the book, my world started to look different, suddenly it became special, extraordinary. I already sensed at that time that a new master had appeared among Polish writers.

W.H.-G.: How did you meet Olga Tokarczuk?

E.C.: I met her through e-mail correspondence. When the Literature Translation Institute of Korea organised the Seoul Young Writers' Festival in 2006, which I have already mentioned, I was asked to recommend a writer from Poland. I instantly thought of Olga and wrote her an e-mail. She immediately expressed her desire to attend the festival. 15 writers from 15 countries came to South Korea at that time. Since most of their works had not been translated into Korean, the KLTI decided to publish an anthology of their short stories. Each writer was to choose one text. Olga went for *Otwórz oczy, już nie żyjesz* [*Open Your Eyes, You Are Dead*] from the volume *Gru na wielu bębenkach* [*Playing on Many Drums*]. I had the pleasure of translating it. It was actually the one the editors liked the most, which is why its title served as the title for the whole anthology.



¹ Literature Translation Institute of Korea (LTI Korea) is a government organisation operating at the Ministry of Culture, similar to Instytut Książki (Book Institute) in Poland.

W.H.-G.: Jaką osobą, według Ciebie, jest Olga Tokarczuk? Czy łatwo się zaprzyjaźnia? Czy pamiętasz Waszą pierwszą rozmowę? Czy Olga Tokarczuk onieśmiela?

E.C.: Olga jest najbardziej empatyczną osobą, jaką znam i szybko się z nią zaprzyjaźniłam. O ile dobrze pamiętam, to pierwszą naszą rozmowę Olga rozpoczęła słowami: „A to ty, Estera?”. Nieśmiało kiwałam tylko głową, bo nie mogłam uwierzyć, że stała przede mną Olga Tokarczuk. Pamiętam jej niesamowicie ciepłe spojrzenie, od razu poczułam się, jakbym była jej koleżanką. Między nami jest 9 lat różnicy², ale nigdy tego nie odczuwałam w jej towarzystwie, bo jest niezwykle otwarta i empatyczna.

W.H.-G.: Czy podczas swojego pobytu w Korei Tokarczuk spotkała się z czytelnikami? Jak wspominasz ten czas?

E.C.: Po festiwalu literackim „2006 Seoul Young Writers’ Festival” Olga została w Korei jeszcze tydzień i w tym czasie razem oglądaliśmy różne atrakcje turystyczne. Odwiedziła również nasz wydział i wygłosiła wykład gościnny na temat swojej twórczości, a potem nad jeziorem w kampusie wypila piwo ze studentami polonistyki. Powiedziała wtedy, że to jest niesamowite, że można rozmawiać po polsku w kraju znajdującym się tak daleko od Polski.

Pojechaliśmy też do strefy zdemilitaryzowanej, bo Olga chciała zobaczyć granicę między Koreą Południową i Koreą Północną. Stała tam bardzo długo i patrzyła na pas dzielący oba kraje, który ma 4 km szerokości. Mówiła, że zdumiewa ją dzika przyroda, swobodnie chodzące zwierzęta i rosnące tam cudowne rośliny. Trudno jej było uwierzyć, że ten pozorny raj znajduje się między dwoma zwalczającymi się krajami.

Przypominam sobie pewną anegdotę z wizyty Olgi w Korei. Chciała doświadczyć życia praktykujących buddyzm i poznać różne aspekty koreańskiej kultury buddyjskiej (tzw. Temple Stay), więc zarezerwowałam dla niej miejsce w świątyni Youngmunsa, jednej z najpiękniejszych w Korei. Miałam zajęcia i obowiązki na uniwersytecie, więc nie mogłam z nią pojechać. Olga jest osobą ciekawą świata, interesuje się filozofią buddyjską i będąc w świątyni, poprosiła o rozmowę opata. Zgodził się, ale nie mówił ani po polsku, ani po angielsku. Mnisi zaczęli więc szukać kogoś znającego język angielski (świątynia jest położona w górach i trudno tam o odpowiedniego tłumacza), w końcu znaleźli chłopaka, który wtedy służył w wojsku nieda-

² W Korei i języku koreańskim grzeczność i etykieta oparte są na zasadzie honoryfikatywności, w której wiek stanowi najważniejszą kategorię warunkującą relację między rozmówcami i sposób zwracania się do rozmówcy – przyp. red.

W.H.-G.: What kind of person do you think Olga Tokarczuk is? Does she make friends easily? Do you remember your first conversation? Does Olga Tokarczuk have an awe-inspiring presence?

E.C.: Olga is the most empathic person I know, and I made friends with her quickly. If I remember correctly, Olga started our first conversation with the following words: “Oh, so this is you, Estera?” I shyly nodded only my head, because I couldn’t believe that Olga Tokarczuk was standing right in front of me. I remember her incredibly warm glance, I immediately felt as if I were her friend. There is a 9-year age difference between us², but I have never felt this in her company, because she is extremely open and empathic.

W.H.-G.: Did Olga Tokarczuk meet with her readers when she came to Korea? How do you recall that time?

E.C.: After the 2006 Seoul Young Writers’ Festival, Olga stayed in Korea for another week and during this time we went sightseeing together. She also visited our faculty and gave a guest lecture on her work, and then had a beer with students of Polish Studies at the lakeside campus. At that time, she said it was amazing that one could talk in Polish in a country so far away from Poland.

We also went to the demilitarized zone because Olga wanted to see the border between South Korea and North Korea. She stood there for a very long time and looked at the 4-kilometre-wide strip of land separating the two countries. She said she was amazed by the wildlife, the free-roaming animals and the wonderful plants growing there. It was hard for her to believe that this apparent paradise was located between two countries at war with each other.

I recall an anecdote from Olga’s visit to Korea. She wanted to experience the life of Buddhism practitioners and learn about different aspects of Korean Buddhist culture (through the Temple Stay programme), so I booked a place for her at the Youngmunsa temple, among the most beautiful ones in Korea. I had my classes to teach and responsibilities at the university, so I couldn’t go with her. Olga is curious about the world, she’s interested in Buddhist philosophy, and she asked the abbot if they could talk while she was there at the temple. He agreed, but he didn’t speak either Polish or English. The monks started looking for someone who’d speak English (the temple is located in the mountains and a decent interpreter is hard to find

² In Korea and in the Korean language, politeness and etiquette are based on the principle of honorifics, with age being the most important category determining the relationship between the interlocutors and the way in which they address each other – ed.

leko świątyni. Okazało się, że studiował on w USA i dobrze mówił po angielsku (Olga tak twierdziła). Rozmowa się odbyła. Ciekawa jestem, czy ten chłopak (pewnie teraz ma trzydzieści parę lat) pamięta nazwisko i twarz Olgi Tokarczuk i czy zdaje sobie sprawę, że 13 lat temu tłumaczył dla przyszłej noblistki.

W.H.-G.: Którą książkę Tokarczuk przetłumaczyłaś jako pierwszą? Kto zdecydował o wyborze, Ty czy wydawnictwo?

E.C.: W 2017 roku redaktorka z wydawnictwa Unhaeng Namu, którą znałam już od ponad 10 lat (pracowałam z nią w 2005 roku przy przekładzie *Quo vadis*), poprosiła mnie, żebym wybrała utwór Olgi Tokarczuk do tłumaczenia. Wydawnictwo uważało, że w przyszłości Polka otrzyma Literacką Nagrodę Nobla. Poleciłam im *Prawiek i inne czasy*. Miesiąc później najbardziej prestiżowe wydawnictwo literackie w Korei – Minumsa – skontaktowało się ze mną i zaproponowało, żebym przetłumaczyła powieść *Dom dzienny, dom nocny* oraz zwróciło się z prośbą o zarekomendowanie jeszcze jednego utworu. Od razu wskazałam książkę *Bieguni* (było to przed przyznaniem Oldze Tokarczuk za tę powieść The Man Booker International Prize). Poprosiłam wtedy o możliwość przełożenia w pierwszej kolejności *Biegunów*, bo to mój ulubiony utwór Olgi Tokarczuk.

W.H.-G.: Jak planujesz proces tłumaczenia powieści? Czy przekładanie tekstów Tokarczuk różni się dla Ciebie czymś od innych tłumaczeń?

E.C.: Kiedy tłumaczę, zawsze najpierw czytam utwór od początku do końca, a potem zajmuję się przekładem. To jest mój sposób. W przypadku książek Olgi robię tak samo. Jednak jest znaczenie przyjemniej i łatwiej niż przy tłumaczeniu utworów innych pisarzy, ponieważ – jak wiadomo – autorka w *Biegunach* i *Prawieku* buduje fabułę z krótkich quasi-rozdziałów i fragmentarycznych opowiadań (na przykład *Bieguni* to zbiór 116 opowieści, które łączy temat podróży). W związku z tym mogłam systematycznie pracować nad przekładem, wystarczyło po kolei kończyć tłumaczenie jednej opowieści i krok po kroku zmierzać do końca. Taka konstrukcja pozwala tłumaczom odetchnąć, pracować spokojnie i przyjemnie, bez śpiechu.

W.H.-G.: Czy jest coś szczególnego w twórczości Tokarczuk w porównaniu z utworami innych polskich pisarzy?

E.C.: Wydaje mi się, że utwory Olgi Tokarczuk zawierają w sobie uniwersalny humanizm, pomimo że ich tematy dotyczą problemów lokalnych, a akcja wielu z nich rozgrywa się w małych miejscowościach w Polsce. Olga opisuje w poetycki i naprawdę przejmujący sposób zwyczajnych ludzi,

there), and finally they found a young man who was doing military service not far from the temple. It turned out that he'd studied in the USA and spoke good English (that's what Olga said). The conversation took place then. I wonder if the young man (who's probably thirty something now) recalls the name and face of Olga Tokarczuk and whether he realises that 13 years ago, he did an interpreting job for a future Nobel Prize winner.

W.H.-G.: Which was the first book by Tokarczuk you translated? Who made the choice, you or the publisher?

E.C.: In 2017, an editor from the Unhaeng Namu publishing house, whom I had known for over 10 years (I'd worked with her in 2005 on the translation of *Quo Vadis*), asked me to choose one of Olga Tokarczuk's works to translate. The publishing house believed that the Polish writer would get the Nobel Prize for Literature in the future. My recommendation was *Primeval and Other Times*. A month after that, the most prestigious literary publishing house in Korea, Minumsa, contacted me and proposed that I translate the novel *Dom dzienny, dom nocny* [*House of Day, House of Night*], asking me at the same time to recommend one more piece. I immediately pointed to *Bieguni* [*Flights*] (this was before Olga Tokarczuk received The Man Booker International Prize for that novel). I asked whether I could actually translate *Flights* first, because it is was my favourite work by Olga Tokarczuk.

W.H.-G.: How do you plan the process when translating a novel? Does translating Tokarczuk's texts differ from other translation work of yours?

E.C.: I always read the piece first from start to end, and only then do I proceed to the translation. This is my way of working. I do the same with Olga's books. However, they are much more enjoyable and easier for me to translate compared to works by other writers because, as we know, in *Flights* and *Primeval* the author builds the plot using short quasi-chapters and fragmentary stories (for example, *Flights* is a collection of 116 stories that share a single theme, that of travelling). Consequently, I was able to work on the translation systematically, all I had to do was complete the translation of one story at a time and continue step by step until the end. This structure allows translators to breathe, making the process calm and pleasant, without haste.

W.H.-G.: Is there anything special about Tokarczuk's work compared to the works of other Polish writers?

E.C.: It seems to me that Olga Tokarczuk's works have this universal humanism in them, despite the fact that their themes concern local problems, and many of them are set in small towns in Poland. Olga describes ordinary people, their feelings, emotions and experiences in a poetic and

ich uczucia, emocje i przeżycia. Moim zdaniem twórczość Olgi jest pełna czułości dla świata oraz ludzi i właśnie to jest niesamowite.

W.H.-G.: Jakie trudności dla koreańskiego odbiorcy dostrzegasz w przekładzie tekstów Tokarczuk? Co zwykle umieszczasz w przypisach, bo robisz przypisy, prawda?

E.C.: Koreańscy czytelnicy są przyzwyczajeni do przypisów, można nawet powiedzieć, że są od nich uzależnieni, więc tłumacze literatury obcej muszą niemalże czasu poświęcić na to, żeby zaopatrzyć teksty w odpowiednie adnotacje. Akcja *Prawieku* rozpoczyna się na początku I wojny światowej, a kończy w latach 80. XX wieku w Polsce. W Korei tylko nieliczni znają historię europejską XX wieku, zwłaszcza polską. W miejscach, w których pojawiają się fakty historyczne, np. rozbiory Polski lub nazwa polskiego samochodu marki Warszawa, musiałam zastosować przypisy.

Z kolei w *Biegunach* pojawiają się postaci historyczne z różnych czasów i miejsc, np. Benedykt Chmielowski, Józef Flawiusz, Angelo Soliman, cesarz Austrii Franciszek I i nazwiska naukowców zajmujących się anatomią i plastynacją ludzkich ciał, np. Gunther von Hagens, Andreas Vesalius, Jean-Honoré Fragonard. W takich przypadkach koreański czytelnik oczekuje objaśnień.

W.H.-G.: Czy zdarza Ci się kontaktować z Olgą Tokarczuk podczas tłumaczenia jej książek?

E.C.: Kiedy tłumaczyłam *Biegunów*, kontaktowałam się mailowo z autorką tylko raz z pytaniem w sprawie rozdziału pt. *Rzeczy nie stworzone ludzką ręką*. Oto fragment:

Po wystawie sarir nie dziwi mnie już wystawa rzeczy nie zrobionych ludzką ręką. Należą do nich księgi, które samoistnie rosną w wilgoci w górskich jaskiniach i pozwalają się odnaleźć co jakiś czas ludziom sprawiedliwym; a wtedy przenoszone są uroczyście do świątyń (Tokarczuk 2007, 298–299).

Nie wiedziałam, o jakie tutaj chodzi księgi i jaka to religia (pierwszy raz w życiu słyszałam tę historię). Olga odpisała szybko z wyjaśnieniem: „Ten fragment dotyczy legend, rozpowszechnionych w prawosławiu oraz np. także w buddyzmie tybetańskim, o ważnych przedmiotach, których nie zrobił człowiek, a które powstały same za sprawą Boga/bogów albo nadprzyrodzonych sił”.

genuinely poignant way. In my opinion, Olga's work is full of tenderness for the world and for other people, and this is what makes it so amazing.

W.H.-G.: What difficulties do you see for Koreans reading translations of Tokarczuk's texts? What do you usually put in your footnotes? Because you do insert them, don't you?

E.C.: Korean readers are used to footnotes, one could even say that they are addicted to them, so translators of foreign literature have to spend quite a bit of time to provide the texts with the appropriate annotations. *Primeval* starts at the beginning of World War I and ends in the 1980s, and it takes place in Poland. In Korea, few people actually know 20th century European history, and even less so Polish history. I had to insert footnotes whenever historical facts appeared, e.g. references to the partitions of Poland or the Polish car make Warszawa.

Flights, on the other hand, mention historical figures from different periods and places, e.g. Benedykt Chmielowski, Flavius Josephus, Angelo Soliman, Austrian emperor Francis I, as well as scientists specialising in anatomy and human body plastination, such as Gunther von Hagens, Andreas Vesalius, and Jean-Honoré Fragonard. In such cases, the Korean reader expects explanations.

W.H.-G.: Do you ever contact Olga Tokarczuk when translating her books?

E.C.: When I was translating *Flights*, I contacted the author only once by e-mail, asking about the chapter entitled "*Things Not Made by Human Hands*", and more precisely about the following fragment:

[After seeing the sarira relics exhibition I can say that I'm no longer much surprised by things not made by human hands. These include the tomes that appear spontaneously in the damp of mountain caves and let themselves be found every once in a while by righteous humans, who then ceremoniously transfer them to temples. (translation: Jennifer Croft)].

I didn't know what books and what religion it referred to (it was the first time I'd ever heard the story). Olga promptly wrote back with an explanation: "This passage concerns certain legends, widespread in Orthodoxy and, for example, also in Tibetan Buddhism, about important items, which were not made by humans, but brought to existence by the doing of some God/gods or by supernatural forces."

W.H.-G.: What is untranslatable in Tokarczuk's books?

E.C.: Her work contains a certain reinterpretation of myths, especially Roman and Greek ones. This may make it difficult for Korean readers

W.G.-H.: Co jest nieprzetłumaczalnego w książkach Tokarczuk?

E.C.: W jej twórczości zawarta jest pewna reinterpretacja mitów, zwłaszcza rzymskich i greckich. Ten zabieg powoduje, że koreański odbiorca może mieć trudności w zrozumieniu sensu metafory. Podam przykład: w *Biegu-nach* Olga Tokarczuk zastąpiła grecką wyspę Kretę z labiryntem w Knossos zbudowanym dla Minotaura chorwacką wyspą Vis z oliwkowym buшем w formie labiryntu, który okazuje się pułapką dla żony i dziecka Kunickiego (jeden z bohaterów opowieści). Koreański odbiorca nie zna ani jednego, ani drugiego. To więc piętrowa trudność.

W.H.-G.: Czy są miejsca/słowa/fragmenty, które zmieniasz, podkładając realia koreańskie, aby oddać sens oryginału?

E.C.: Przypominam sobie jeden fragment z *Prawieku*. Nie zmieniłam sensu tego fragmentu, tylko miałam duży kłopot ze znalezieniem odpowiednika słowa „Boże” w języku koreańskim.

Któregoś dnia, gdy Izydor wpatrywał się w swój kawałek nieba, doznał olśnienia. Zrozumiał, że Bóg nie jest ani mężczyzną, ani kobietą. Poznał to, gdy wypowiadał słowo „Boże”. W tym słowie znajdowało się rozwiązanie problemu płci Boga. „Boże” brzmiało tak samo jak „słońce”, jak „powietrze”, jak „miejsce”, jak „pole”, jak „morze”, jak „zboże”, jak „ciemne”, „jasne”, „zimne”, „cieple”... Izydor z przejęciem powtarzał odkryte prawdziwe boskie imię i za każdym razem wiedział coraz więcej i więcej. Boże było więc młode, a jednocześnie istniało od początku świata albo i wcześniej (bo „Boże” brzmi tak samo jak „zawsze”), było niezbędne dla wszelkiego życia (jak „pożywienie”), znajdowało się we wszystkim („wszędzie”), lecz gdy się je próbowało znaleźć, nie było go w niczym („nigdzie”). Boże było pełne miłości i radości, ale bywało też okrutne i groźne. Miało w sobie wszystkie cechy, przymioty, które są obecne w świecie, i przyjmowało postać każdej rzeczy, każdego zdarzenia, każdego czasu. Tworzyło i niszczyło albo pozwalało, żeby stworzone niszczyło się samo. Było nieprzewidywalne jak dziecko, jak ktoś szalony (Tokarczuk 2000, 202).

Miałam problem, ponieważ w języku koreańskim słowa nie posiadają rodzaju, płci. Tu jednak zostały użyte wyrazy w rodzaju nijakim, żeby pokazać nieokreśloność (Bóg nie jest ani mężczyzną, ani kobietą). Ostatecznie wybrałam słowo „하느님 (Hanuŋim)” ‘Bóg’³, bo w języku koreań-

³ Wedle różnych źródeł szacuje się, że w Korei Południowej nieco ponad 10% stanowią katolicy.

to understand the meaning of metaphors. Let me give you an example: in *Flights*, Olga Tokarczuk replaced the Greek island of Crete with the labyrinth of Knossos built for the Minotaur with the Croatian island of Vis, with an olive bush in the form of a labyrinth, turning out to be a trap for the wife and child of Kunicki (one of the characters in the story). Both references are obscure to the Korean reader, so it doubles the difficulty.

W.H.-G.: Are there any places/words/fragments that you change by referring to certain Korean realities in order to render the meaning of the original?

E.C.: I remember one passage from *Primeval*. I didn't change its meaning, but I really struggled when it came to finding the equivalent of the word "Boże" ["Oh God"] in Korean.

[One day, when Izydor was staring at his piece of sky, he had a revelation. He realised that God is neither a man nor a woman. He knew it as he uttered the words "O God." Here lay the solution to the problem of God's gender. By making it into one word, "Ogod," it sounded neither masculine or feminine, but neutral, just like "oak tree," "opal," "ocean," "odour," "oatmeal," "omen," "open,"... Izydor excitedly repeated the real divine name that he had discovered, and every time he did, he knew more and more. So Ogod was young, and at the same time had existed since the beginning of the world or even earlier, without cease (because "Ogod" reminded him of "over and over"), it was unique and unrepeatable ("only"), and it was the start and finish of everything ("omega"), though if you tried to find it, it wasn't there ("n-owhere"). Ogod was full of love and joy, but could also be cruel and dangerous. It contained all the features and attributes that are present in the world, and took on the form of every thing, every event, every time. It created and destroyed, or allowed what It created to destroy itself. It was unpredictable like a child, like someone insane. (translation: Antonia Lloyd-Jones)]

I had a problem with it because in Korean, words have no gender. Here, however, words in the neuter gender been used to show indeterminacy (God is neither male nor female). I finally chose the word "하느님 (Hanuṅnim)" "God"³, because there is a similar expression to "Oh (my) God!" in Korean: "하느님 맏소사 (Hanuṅnim mapsosa!)". Instead of

³ According to various estimates, slightly above 10% of the South Korean population are Catholics.

skim istnieje podobne wyrażenie do „(mój) Boże!” – „하느님 맵소사 (Hanuŋnim mapsosal)”. Zamiast słów zakończonych na „e”, jak w oryginale, wymieniłam w kolejności alfabetycznej te, które zaczynają się na „ㅎ (h)”, starając się oddać ich znaczenie („zawsze”, „pożywienie”, „wszędzie”, „nigdzie” itd.).

W.H.-G.: Tłumacz ma zazwyczaj bogatą wyobraźnię. Czy tłumacząc teksty Tokarczuk, wyobrażasz sobie np. miejsce, gdzie pisała? Wiem, że znasz jej dom.

E.C.: Kiedy czytałam *Dom dzienny, dom nocny* i tłumaczyłam *Prawiek i inne czasy*, widziałam obrazy i widoki z Nowej Rudy, gdzie miałam okazję spędzić czas razem z Olgą w lipcu 2008 roku. Do tej pory śni mi się od czasu do czasu piękny krajobraz Nowej Rudy i nierzadko słyszę śpiew ptaków z tej wioski. To był naprawdę wyjątkowy, niezapomniany czas w moim życiu.

W.H.-G.: Co dalej? Czy planujesz przekład kolejnego dzieła Tokarczuk? To zależy od Ciebie czy od wydawnictwa?

E.C.: Planuję przetłumaczenie powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. W lutym 2019 roku udało mi się przekonać wydawcę do opublikowania tej książki. Zgodził się przede wszystkim dlatego, że w tym utworze Tokarczuk przeprowadza krytykę patriarchalnych, antropocentrycznych tez. To modny temat na koreańskim rynku wydawniczym. Na decyzję redaktora znaczący wpływ miała także ekranizacja powieści przez Agnieszkę Holland i Nagroda im. Alfreda Bauera za innowacyjność na Berlinale w 2017 roku. Książka ukaże się w wydawnictwie Minumsa, które opublikowało już *Biegunów*.

W.H.-G.: Jaka była droga książek Olgi Tokarczuk do koreańskich księgarń? Jakie są strategie wydawnictw, skąd czerpią wiedzę, co warto tłumaczyć? Czy koreańscy wydawcy przeprowadzają badania innych rynków wydawniczych, np. Japonii, Chin czy krajów europejskich?

E.C.: Jak wspominałam wcześniej, wydawnictwa koreańskie spodziewały się, że wcześniej czy później Olga Tokarczuk dostanie Nagrodę Nobla. To były jakby inwestycje na przyszłość. U nas mówi się, że wydawnictwo kupuje akcje Literackiej Nagrody Nobla, kiedy podejmuje decyzję o wydaniu książki stosunkowo mało znanych, ale artystycznie dobrych pisarzy zagranicznych. W przypadku Olgi Tokarczuk zakładano, że będzie noblistką za około 10–15 lat.

W.H.-G.: Oficyna wydawnicza ponosi pewne ryzyko, wydając utwory Tokarczuk. Ważne jest, aby książka na pewno znalazła swojego odbiorcę. Kim są koreańscy czytelnicy Olgi Tokarczuk?

words ending with an “e”, like in the original, I listed in alphabetical order words beginning with “ㅎ(h)”, trying to render the original meanings (“always”, “food”, “everywhere”, “nowhere”, etc.).

W.H.-G.: The translator usually has a rich imagination. When translating Tokarczuk’s texts, do you tend to imagine the place where she wrote them? I know you know her house.

E.C.: When I was reading *House of Day*, *House of Night* and translating *Primeval and Other Times*, I’d see some pictures and views of Nowa Ruda, where I’d had the opportunity to spend some time with Olga in July 2008. I still see the beautiful landscape of Nowa Ruda from time to time in my dreams, and I often hear the signing of birds from that village. It was a really special, unforgettable time in my life.

W.H.-G.: What’s coming up next? Are you planning to translate another book by Tokarczuk? Is it up to you or to your publisher?

E.C.: I’m planning to translate the novel *Prowadź swój plug przez kości umarłych* [*Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*]. In February 2019, I managed to convince the publisher to publish it. They agreed mainly because Tokarczuk criticises patriarchal, anthropocentric theses in the book. This is a trendy topic in the Korean publishing market. The editor’s decision was also significantly influenced by the film adaptation of the novel directed by Agnieszka Holland, as well as by the Alfred Bauer Prize for innovation which the film won at the Berlinale in 2017. The book will be published by Minumsa, which has already published *Flights*.

W.H.-G.: How did Olga Tokarczuk’s books find their way to Korean bookshops? What are the publishing companies’ strategies, where do they get knowledge as to what is worth translating? Do Korean publishers conduct research in other publishing markets, such as Japan, China or European countries?

E.C.: As I have already mentioned, Korean publishers were expecting Olga Tokarczuk to be awarded the Nobel Prize sooner or later. They were investing in the future, in a way. They say in Korea that a publishing house buys Nobel Prize for Literature shares when it decides to publish a book by a foreign author who is relatively little known, but artistically high quality. In the case of Olga Tokarczuk, they were assuming that she would win the Nobel Prize in about 10–15 years.

W.H.-G.: The publishing house runs a certain risk publishing Tokarczuk’s works. It’s important to make sure that the book finds its reader. Who are Olga Tokarczuk’s Korean readers?

E.C.: Twórczość Olgi jest oryginalna, intrygująca i ambitna. Takie książki po prostu chce się czytać, a potem wracać do nich wielokrotnie. Odkąd Olga Tokarczuk została laureatką Literackiej Nagrody Nobla, często mam okazje wygłaszać wykłady na temat jej pisarstwa dla czytelników koreańskich w różnych księgarniach (w Korei panuje obecnie moda na tego typu wydarzenia). Podczas takich spotkań zauważam, że czytelnicy Tokarczuk są w różnym wieku, młodszy i starsi. Jednak widać, że naprawdę kochają literaturę piękną, są inteligentni i mądrzy. Dzięki rozmowom z nimi zdałam sobie sprawę, jak mile jest nawiązywanie kontaktów z czytelnikami – to radość z poznania kogoś, kogo się w ogóle nie знаło, ale z kim się doskonale rozumiemy, bo łączy nas umiłowanie książek Olgi Tokarczuk.

W.H.-G.: Jak maluje się obraz literatury polskiej w Korei? Czy ktoś jeszcze poza Tobą tłumaczy literaturę polską na koreański?

E.C.: Przełożyłam 30 polskich książek⁴. Jeżeli chodzi o literaturę piękną, to najwięcej w Korei. Tłumaczeniem książek dla dzieci zajmuje się moja koleżanka Jiwone Lee, która jest historykiem sztuki i jednocześnie kuratorką ilustracji dziecięcej. Dzięki niej polscy ilustratorzy książek dla dzieci zostali w Korei docenieni. *Pana Tadeusza* tłumaczyłam w zespole razem z Jiwone Lee i profesorem Byung-Kwonem Cheongiem, który jest założycielem polonistyki HUFPS-u. Dwa lata temu przełożył on na język koreański *Lalkę* Bolesława Prusa.

W.H.-G.: Czy współpracujesz z tłumaczami, kolegami z innych krajów (np. z Chin, np. z profesor Yi Lijun⁵), czy czasem dyskutujecie o tłumaczeniach, czy macie jakieś wspólne ustalenia?

E.C.: Spotykam się z tłumaczami Olgi Tokarczuk z innych krajów tylko podczas Światowego Kongresu Tłumaczy Literatury Polskiej organizowanego przez Instytut Książki co 4 lata. Tam czasami dzielimy się swoimi doświadczeniami w tłumaczeniu, ale nic więcej. Mój język ojczysty, czyli koreański, jest językiem o nieustalonym pochodzeniu, jest językiem izolowanym, więc muszę z problemami radzić sobie sama.

Natomiast profesor Yi Lijun z Chin jest dla mnie po prostu guru! Niestety nie mamy regularnego kontaktu, ale zawsze chwalcę się, że mam z nią coś wspólnego – datę urodzenia. Obie świętujemy urodziny 4 grudnia (co za przypadek!). Jeszcze jedna osoba urodziła się tego samego dnia – poeta

⁴ Dopelnieniem niniejszego wywiadu jest wybór tłumaczeń literatury polskiej na język koreański sporządzony przez Barbarę Liberde.

⁵ Zob. wywiad w tym samym numerze.

E.C.: Olga's works are original, intriguing and ambitious. One simply wants to read such books, and return to them many times in the future. Since Olga Tokarczuk was awarded the Nobel Prize for Literature, I've had the opportunity many times to give lectures on her writing to Korean readers in various bookshops (such events are currently very much en vogue in Korea). During such meetings, I have noticed that Tokarczuk's readers are people of different age groups, younger and older. However, what is really clear is that they all genuinely love fiction, that they are smart and wise. Conversations with them have made me realise how nice it is to make contact with readers – it's a pleasure to meet someone you didn't know at all, but you understand each other perfectly, because you share this love for Olga Tokarczuk's books.

W.H.-G.: What's the situation with Polish literature in Korea? Does anyone else translate it into Korean apart from you?

E.C.: I have translated 30 Polish books⁴. When it comes to adult fiction, this is the largest number in Korea. Children's books, on the other hand, are the domain of fellow translator Jiwone Lee, who's also an art historian and curator of children's illustration. Thanks to her, Polish illustrators of children's books have got recognition in Korea. I translated *Pan Tadeusz* in a team together with Jiwone Lee and Professor Byung-Kwon Cheong, the founder of Polish Studies at HUFs. Two years ago, he translated Bolesław Prus's *Lalka* [*The Doll*] into Korean.

W.H.-G.: Do you collaborate with fellow translators from other countries (e.g. China, for instance Professor Yi Lijun⁵), do you ever discuss your translations, and make some decisions together?

E.C.: I meet translators of Olga Tokarczuk's books from other countries only during the World Congress of Translators of Polish Literature organised by the Book Institute every 4 years. We sometimes share our translation experiences there, but that's it. My mother tongue, i.e. Korean, is a language whose origin is undetermined, an isolated language, so I have to deal with the problems on my own.

But Professor Yi Lijun from China is simply a guru to me! Unfortunately, we do not have regular contact, but I always boast about having something in common with her – namely the date of birth. We both celebrate it on December 4th (what a coincidence!). There was yet another person

⁴ This interview is complemented by a list of translations of Polish literature into Korean, compiled by Barbara Liberda.

⁵ See the interview included in this issue.

Rainer Maria Rilke. Czuję się zaszczycona, że coś mnie łączy z takimi osobistościami.

W.H.-G.: Jerzy Jarniewicz (2002, 38) proponuje klasyfikację tłumaczy według dwóch kategorii. Pierwsi z nich to tłumacze-ambasadorzy. Przyglądają się oni temu, co w kulturze, z której tłumaczą, uchodzi za najlepsze, najciekawsze, śledzą to, co tę kulturę współkształtuje. Nie ustawiają literatury, którą tłumaczą, w nowym świetle, nie proponują ryzykownych, samodzielnych ocen. Próbują przybliżyć pisarzy kanonicznych piszących w innych poetykach, wyznających różne poglądy. Drugim typem są tłumacze-legislatorzy. Dla nich hierarchie, rankingi, listy nie mają znaczenia, gdyż zainteresowani są przede wszystkim stanem rodzimej kultury i języka, na który przekładają. Na ich uwagę zasługują te teksty, które mogą wejść w dialog z ich literaturą rodzimą, proponując jej nowe wzorce, nowe języki, nowe kryteria. Można powiedzieć, że tacy tłumacze tworzą nowe artystyczne prawo wyznaczające kierunek ich pracy. Na owo prawo składa się w pierwszej kolejności potrzeba artysty, a nie rynek wydawniczy. Czy mogłabyś siebie zakwalifikować do wymienionych kategorii tłumaczy w kontekście tekstów Tokarczuk?

E.C.: Myślę, że jeżeli chodzi o *Prawiek*, mogłabym być zaliczona do tłumaczy-ambasadorów. Natomiast w przypadku tłumaczenia *Biegunów* zakwalifikowałabym się do kategorii drugiej, czyli tłumaczy-legislatorów.

W.H.-G.: Tłumacz stanowi potęgę w promocji literatury obcej. Zgadzasz się z tym sami tłumacze i znawcy literatury polskiej jako obcej (por. Pióro 2000). Często o tym, która pozycja zostanie przetłumaczona, decydują osobiste kontakty tłumacza z polskim autorem, zainteresowania tłumacza i to, jakie recenzje książka otrzymuje w Polsce, kwestia wydawnictwa odsuwana jest na drugi plan. Z całą pewnością czynnikiem wspomagającym zasięg tłumaczenia literatury polskiej są również dotacje rządowe, np. Program Translatorski ©POLAND prowadzony przez Instytut Książki. Zasięg recepcji twórczości danego pisarza zwiększa również kilka czynników, w tym nagrody, które już otrzymał, związki pisarza z krajem i językiem, na który ma być tłumaczone jego dzieło, tematyka nawiązująca do problemów bliskich obcemu odbiorcy czy wreszcie wypełnianie pustych miejsc w literaturze i kulturze odbiorcy zewnętrznego językowo i kulturowo. Czy zgadzasz się z tymi twierdzeniami w kontekście przekładu tekstów Tokarczuk na koreański?

E.C.: W przypadku książek Olgi Tokarczuk nie było żadnych dotacji rządowych ze strony Polski. Po prostu od dobrych 10 lat nazwisko pisarki jest znane w świecie literatury, więc koreańskie wydawnictwa w sposób

born on the same day – Rainer Maria Rilke, the poet. I feel honoured to have something in common with such outstanding figures.

W.H.-G.: Jerzy Jarniewicz (2002, 38) suggests that translators may be classified into two categories. The first includes translators-ambassadors. They follow their source culture carefully, watching carefully all the aspects that form it and picking the best and most interesting works. They do not place the literature they translate in a new light, they do not offer risky or independent judgments. They try to bring canonical writers, who write in different poetics and hold different views, closer to the readers. The second category includes translators-legislators. For them, hierarchies and ranking lists do not matter, as they are primarily interested in the condition of their native culture and of the target language. Their attention is drawn to texts that are capable of entering into a dialogue with their native literature, offering it new models, new languages, and new criteria. One could say that such translators lay down a new artistic law to guide their work. This law is based above all on the artist's need rather than on the publishing market. Could you say which category of translators you'd belong to in the context of Tokarczuk's texts?

E.C.: I think that as far as *Primeval* is concerned, I could be classified as a translator-ambassador. In the case of my translation of *Flights*, however, I would rather belong in the second category, that of translators-legislators.

W.H.-G.: A translator has a lot of power when it comes to the promotion of foreign literature. Translators and experts in the field of Polish literature as a foreign literature agree with this (cf. Pióro 2000). Often, the personal contacts of the translator with the Polish author, the translator's interests and the reviews the book receives in Poland determine that this particular work is translated, while the aspect of the publishing house becomes a matter of secondary importance. Government grants, such as the ©POLAND Translation Programme run by the Book Institute, also definitely contribute to extending the reach of translations of Polish literature. The scope of reception for a writer's work is also extended by several factors, including the awards the author has already received, the author's relationship with the country and the language into which the work is to be translated, whether the themes are relevant to the foreign audiences and, finally, whether the works fill gaps in the literature and culture of audiences foreign in terms of language and culture. Do you agree with these statements in the context of translating Tokarczuk's texts into Korean?

E.C.: In the case of Olga Tokarczuk's books, there were no government subsidies from Poland. The writer's name has simply been known in the

naturalny zainteresowały się jej twórczością. Moim zdaniem głównym powodem jest tu perspektywa otrzymania międzynarodowych nagród literackich, m.in. Nagrody Nobla. Ważnym czynnikiem jest z pewnością również tematyka nawiązująca do problemów nowych i interesujących koreańskiego odbiorcę – np. nomadyczna natura człowieka, próba odmiennego spojrzenia na otaczający nas świat, mit jako uniwersalny wzorzec ludzkiego losu, pomieszanie realizmu i fantastyki, racjonalnego opisu i magii – czyli wypełnianie pustych miejsc w literaturze i kulturze koreańskiej.

W.H.-G.: Przeczytałaś wszystkie książki Tokarczuk, czy tylko te, które przetłumaczyłaś?

E.C.: Niestety, nie wszystkie, choć w zasadzie udało mi się przeczytać ich zdecydowaną większość. Do tej pory przetłumaczyłam tylko dwie książki: *Prawie i inne czasy* oraz *Bieguni*. Przeczytałam jeszcze: *Dom dzienny, dom nocny*, E.E., *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, *Gra na wielu bębenkach*, *Zgubiona dusza* i *Opowiadania bizuarne*. Muszę się przyznać, że do tej pory nie zdążyłam przeczytać *Książki Jakubowych*.

W.H.-G.: Dziękuję za rozmowę i życzę wielu udanych podróży między naszymi językami.

Literatura

Jarniewicz J., 2002, *Tłumacz jako twórca kanonu*, w: Lewiński R., red., *Przekład, język, kultura*, Lublin.

Pióro T., 2000, *Recepcja literatury polskiej za granicą – uwagi tłumacza i wydawcy*, „Tytuł”, nr 4 (40).

Tokarczuk O., 2007, *Bieguni*, Kraków.

Tokarczuk O., 2000, *Prawie i inne czasy*, Wałbrzych.

Sungeun Choi (Estera Czój) – prof., Hankuk University of Foreign Studies, Seul, Korea Południowa.

Jej zainteresowania naukowe to: komparatystyka, współczesna poezja polska oraz przekład literacki. Do jej najważniejszych publikacji należą: *Korea w polskich utworach literackich: od pierwszej wzmianki do współczesności*, w: *Spotkania Polonistyki Trzech Krajów – Chiny, Korea, Japonia*, t. 1, (Tokio 2009); *Poezja Wisławy Szymborskiej z perspektywy filozofii Lao-Zhuanga*, w: Cudak R., red., *Literatura polska w świecie*, t. 3, *Obecności* (Katowice 2010); *Recepcja poezji Wisławy Szymborskiej w Korei Południowej*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 4. W 2012 roku została uhonorowana Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi RP.

Kontakt: estera90@hufs.ac.kr

literary world for a decade or so, and consequently Korean publishers took a natural interest in her work. In my opinion, the main reason is the prospect of receiving international literary awards, including the Nobel Prize. Another important factor is certainly the range of themes addressed, new ones and ones which Korean readers find to be relevant – such as the nomadic nature of humans, the attempt to look at the world around us in a different way, myth as a universal model of human fate, the combination of realism and fantasy, rational description and magic – that is, filling gaps in Korean literature and culture.

W.H.-G.: Have you read all of Tokarczuk's books, or just the ones you translated?

E.C.: Not all of them, unfortunately, but I have managed to read the vast majority of them. I've only translated two so far: *Primeval and Other Times* and *Flights*. I've also read *House of Day*, *House of Night*, *E.E.*, *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*, *Playing on Many Drums*, *Zgubiona dusza* [*Lost Soul*] and *Opowiadania bizarne* [*Bizarre Stories*]. I have to admit that I haven't managed to read *Księgi Jakubowe* [*The Books of Jacob*] yet.

W.H.-G.: Thank you for the conversation. I hope you'll embark on other, equally successful journeys between our languages in the future too!

References

- Jarniewicz J., 2002, *Tłumacz jako twórca kanonu*, in: Lewiński R., ed., *Przekład, język, kultura*, Lublin.
- Pióro T., 2000, *Recepcja literatury polskiej za granicą – uwagi tłumacza i wydawcy*, "Tytuł", no. 4 (40).
- Tokarczuk O., 2007, *Bieguni*, Kraków.
- Tokarczuk O., 2000, *Prawiek i inne czasy*, Wałbrzych.

Sungeun Choi (Estera Czoj) – Professor, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, South Korea.

Her scientific interests span comparative studies, contemporary Polish poetry, and literary translation. Her most important publications include: *Korea w polskich utworach literackich: od pierwszej wzmianki do współczesności*, in: *Spotkania Polonistyk Trzech Krajów – Chiny, Korea, Japonia*, vol. 1, (Tokyo 2009); *Poezja Wisławy Szymborskiej z perspektywy filozofii Lao-Zhuanga*, in: Cudak R., ed., *Literatura polska w świecie*, vol. 3, *Obecności* (Katowice 2010); *Recepcja poezji Wisławy Szymborskiej w Korei Południowej*, "Pamiętnik Literacki" 2014, no. 4. In 2012, she was awarded the Knight's Cross of the Order of Merit of the Republic of Poland.

Contact: estera90@hufs.ac.kr

Wioletta Hajduk-Gawron – dr, Department of Polish Studies, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, Korea Południowa.

Jej zainteresowania naukowe dotyczą recepcji literatury polskiej w świecie, metodyki nauczania języka polskiego jako obcego, teorii adaptacji oraz doświadczenia migracji w procesie edukacji. Autorka artykułów, np. *Arcydzieła literatury polskiej w praktyce glottodydaktycznej. Zaadaptować czytelnika i tekst* (2013), *Uczeń z doświadczeniem migracyjnym w szkole polskiej i irlandzkiej* (2018), redaktorka i współredaktorka serii *Adaptacje* (2013, 2015, 2018), autorka i współredaktorka serii *Czytaj po polsku* (2004 i wyd. następne), współautorka materiałów certyfikatowych *Bądź na B1. Zbiór zadań oraz testy przykładowe z języka polskiego na poziom B1* (2009). Egzaminatorka Państwowej Komisji do spraw Poświadczania Znajomości Języka Polskiego jako Obcego. Od roku 2002 zatrudniona na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach.

Kontakt: wioletta.hajduk-gawron@us.edu.pl

Wioletta Hajduk-Gawron, PhD, Department of Polish Studies, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, South Korea.

Her scientific interests concern the reception of Polish literature in the world, the methodology of teaching Polish as a foreign language, the theory of adaptation and the experience of migration in the process of education. Author of articles, including *Arcydzieła literatury polskiej w praktyce glottodydaktycznej. Zaadaptować czytelnika i tekst* (2013), *Uczeń z doświadczeniem migracyjnym w szkole polskiej i irlandzkiej* (2018), editor and co-editor of the series *Adaptacje* (2013, 2015, 2018), author and co-editor of the series *Czytaj po polsku* (2004 and subsequent editions), co-author of certification materials *Bądź na B1. Zbiór zadań oraz testy przykładowe z języka polskiego na poziom B1* (2009). Examiner of the State Commission for the Certification of Proficiency in Polish as a Foreign Language. Employed since 2002 at the University of Silesia in Katowice.

Contact: wioletta.hajduk-gawron@us.edu.pl

Bibliografia przekładów z literatury polskiej
Sungeun Choi (Estery Czój)

- Wojtyła K., *Tryptyk rzymski*, Seul 2003.
- Turnau J., *Kwiatki Jana Pawła II*, Seul 2005.
- Sienkiewicz H., *Quo vadis I, II*, Seul 2005.
- Mrozek S., *Na pełnym morzu / Wdony*, Seul 2005.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, współtłumacze: Cheong B., Oh G., Lee J., Seul 2005. („Książka Roku 2005” wyróżniona przez Ministerstwo Kultury w Korei)
- Szyborska W., *Koniec i początek*, Seul 2006.
- Tokarczuk O., *Otwórz oczy już nie żyjesz*, Seul 2006.
- Szyborska W., *Wiersze wybrane / Chwila / Dzwukropka* (trzy zbiory wierszy), Seul 2007. („Książka Roku 2007” wyróżniona przez Ministerstwo Kultury w Korei)
- Różewicz T., *Wiersze wybrane*, Seul 2008.
- Herbert Z., *Wiersze wybrane*, współtłumacz: Cheong B., Seul 2008.
- Sowula K., *Zero osiemset*, Seul 2009.
- Sienkiewicz H., *Janko Muzykant*, Seul 2009.
- Borowski T., Hlasko M., Iwaszkiewicz J., Sienkiewicz H., Prus B., Konopnicka M., *Wybór opowiadań*, Seul 2010.
- Kapuściński R., *Heban*, Seul 2010.
- Kapuściński R., *Podróże z Herodotem*, Seul 2013.
- Zagajewski A., *Wiersze wybrane*, współtłumaczka: Lee J., Seul 2013.
- Gombrowicz W., *Kosmos*, Seul 2015.
- Szyborska W., *Tutaj / Wystarczy*, Seul 2016.
- Malkowski T., *O Kamilu, który patrzy rękami*, Seul 2017.
- Szyborska W., *Lektury nadobowiązkowe*, Seul 2018.
- Boglar K., Butenko B., *Klementyna lubi czerwony kolor*, Seul 2018.
- Tokarczuk O., *Prawiek i inne czasy*, Seul 2019.
- Tokarczuk O., *Bieguni*, Seul 2019.

Zestawienie tłumaczeń literatury polskiej na język koreański zawiera wszystkie pozycje tłumaczone przez Estere Czój w latach 2003-2019. Jest to kontynuacja listy sporządzonej przez Estere Czój, opublikowanej w 2010 r.: *Przekłady literatury polskiej w Korei*, „Postscriptum Polonistyczne” nr 2(6), s. 67-83.

Przygotowała: Barbara Liberda

Barbara Liberda – Instytut Języka Angielskiego, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

 <https://orcid.org/0000-0003-0525-4483>

Studentka 2 roku filologii angielskiej ze specjalnością nauczycielską oraz informatyczną na Uniwersytecie Śląskim. Zainteresowania: gramatyka opisowa oraz różnice międzyjęzykowe. Miłośniczka podróży i poznawania nowych kultur.

Kontakt: barbaraliberda@wp.pl

Reference list of pieces translated from Polish
Sungeun Choi (Estery Czoj)

- Wojtyła K., *Tryptyk rzymski*, Seul 2003.
 Turnau J., *Kwiatki Jana Pawła II*, Seul 2005.
 Sienkiewicz H., *Quo vadis I, II*, Seul 2005.
 Mrozek S., *Na pełnym morzu / Wdony*, Seul 2005.
 Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, współtłumacze: Cheong B., Oh G., Lee J., Seul 2005. („Książka Roku 2005” wyróżniona przez Ministerstwo Kultury w Korei)
 Szymborska W., *Koniec i początek*, Seul 2006.
 Tokarczuk O., *Otwórz oczy już nie żyjesz*, Seul 2006.
 Szymborska W., *Wiersze wybrane / Chwila / Dzwukropek* (trzy zbiory wierszy), Seul 2007. („Książka Roku 2007” wyróżniona przez Ministerstwo Kultury w Korei)
 Różewicz T., *Wiersze wybrane*, Seul 2008.
 Herbert Z., *Wiersze wybrane*, współtłumacz: Cheong B., Seul 2008.
 Sowula K., *Zero osiemset*, Seul 2009.
 Sienkiewicz H., *Janko Muzykant*, Seul 2009.
 Borowski T., Hlasko M., Iwaszkiewicz J., Sienkiewicz H., Prus B., Konopnicka M., *Wybór opowiadań*, Seul 2010.
 Kapuściński R., *Heban*, Seul 2010.
 Kapuściński R., *Podróże z Herodotem*, Seul 2013.
 Zagajewski A., *Wiersze wybrane*, współtłumaczka: Lee J., Seul 2013.
 Gombrowicz W., *Kosmos*, Seul 2015.
 Szymborska W., *Tutaj / Wystarczy*, Seul 2016.
 Malkowski T., *O Kamili, który patrzy rękami*, Seul 2017.
 Szymborska W., *Lektury nadobowiązkowe*, Seul 2018.
 Boglar K., Butenko B., *Klementyna lubi czerwony kolor*, Seul 2018.
 Tokarczuk O., *Prawiek i inne czasy*, Seul 2019.
 Tokarczuk O., *Bieguni*, Seul 2019.

All of the above-mentioned pieces were translated by Estera Czoj between the years 2003 and 2019. It is an updated version of the list drawn up by Estera Czoj, which was published in 2019: *Translations of Polish literature in Korea*, „Postscriptum Polonistyczne” nr 2(6), s. 67-83 (*Postscriptum Polonistyczne*, vol 2(6), p. 67-83).

Prepared by: Barbara Liberda

Barbara Liberda – Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland.

 <https://orcid.org/0000-0003-0525-4483>

A second-year student of English Philology Teacher Training Programme with Computer Science at the University of Silesia. Interested in: descriptive grammar and interlingual differences. An enthusiast of travelling and getting to know other cultures.

E-mail: barbaraliberda@wp.pl



YI LIJUN

 <https://orcid.org/0000-0003-1589-1961>

Pekiński Uniwersytet Języków Obcych
(Beijing Foreign Studies University)
Pekin

ZHAO ZHEN

 <https://orcid.org/0000-0001-7313-9538>

Pekiński Uniwersytet Języków Obcych
(Beijing Foreign Studies University)
Pekin

O wierności

O pracy nad przekładem tekstów Olgi Tokarczuk z Yi Lijun – tłumaczką literatury polskiej na język chiński – rozmawia Zhao Zhen

On fidelity. Interview with Yi Lijun, translator of Polish literature into Chinese,
on translating Olga Tokarczuk texts – by Zhao Zhen

Abstract: Translations into Chinese by Professor Yi Lijun, a distinguished translator of Polish literature, include the most popular books by the most recent Nobel Prize winner Olga Tokarczuk: *Primeval and Other Times* and *House of Day, House of Night*. During the interview, the Professor shares, for the first time, her experiences and interesting stories that happened between the translator and the writer. This allows us to find out what brought the writer's novels success among Chinese readers.

Key words: Olga Tokarczuk, Yi Lijun, translations of Polish literature into Chinese

Zhao Zhen: W jakich okolicznościach poznała Pani Profesor Olę Tokarczuk?

Yi Lijun: Z jej twórczością zetknęłam się po raz pierwszy około 2000 roku, do tłumaczenia przystąpiłam trzy lata później, natomiast pierwszy raz spotkałam ją osobiście w 2008 roku. Olga Tokarczuk przyjechała wtedy do Pekinu na zaproszenie Stowarzyszenia Pisarzy Chińskich. Miałam nawet

okazję gościć ją u siebie w domu. Kolejny raz spotkałam ją w 2012 roku w Krakowie na Światowym Kongresie Tłumaczy Literatury Polskiej. Łączy nas przyjaźń literacka, utrzymujemy ze sobą kontakt już od wielu lat.

Z.Z.: Jaka osobą jest według Pani Profesor Olga Tokarczuk? Jakie uczucia wiąże Pani Profesor z jej osobą?

Y.L.: Mimo że Olga bezsprzecznie jest jedną z najbardziej wpływowych współczesnych polskich autorek, to zachowuje się bardzo naturalnie, w jej sposobie bycia nie ma niczego z postawy „wielkich pisarzy”. Jest w wieku mojej córki, ma pogodny charakter, posiada sporą wiedzę na temat Chin, jest niezwykle serdeczna oraz bardzo ciekawa świata. Pamiętam, że gdy Tokarczuk przyjechała do Pekinu w marcu 2008 roku, złożyła wówczas także wizytę na Wydziale Języków i Kultur Europejskich na Pekinśkim Uniwersytecie Języków Obcych (PUJO). Bardzo chciała poznać mnie i mojego męża, gdyż wiedziała, że to my tłumaczyliśmy *Prawiek i inne czasy* oraz *Dom dzienny, dom nocny*. Niezmiernie się ucieszyła na nasz widok. Przy okazji wygłosiła też wykład na naszym Wydziale. Po prelekcji została zaproszona na uroczysty obiad przez władze uczelni, na którym my także byliśmy obecni. Później zaprosiliśmy ją do naszego domu, gdzie rozmawialiśmy dwie i pół godziny. Gdy dowiedziała się, że jest w wieku naszej córki, natychmiast zażartowała: „Moglibyście być moimi chińskimi rodzicami!”. Odpowiedziałam jej wtedy: „Wszyscy ojcowie i matki na całym świecie by nam zazdrościli, gdybyśmy mieli taką córkę jak ty!”. Podczas tamtego spotkania naprawdę dało się odczuć taką bliskość jak w prawdziwej rodzinie. Śmialiśmy się bez przerwy. Zadawaliśmy jej też pytania, na przykład prosząc o wyjaśnienie bardziej zawiłych fragmentów jej powieści, by upewnić się, czy nie zrozumieliśmy ich opacznie. Odparła: „Zrozumieliście absolutnie prawidłowo, dokładnie o to mi chodziło”. Naturalnie, jej odpowiedź bardzo nas uspokoiła. Rozmawialiśmy wtedy na rozmaite tematy, o Polsce i o Chinach, o literaturze i o życiu. Opowiadała o swoich spostrzeżeniach po przybyciu do Chin, prosząc nas o wyjaśnienie kwestii, których nie do końca rozumiała, a my staraliśmy się rozwiewać wszystkie jej wątpliwości. Na koniec zrobiliśmy sobie razem pamiątkowe zdjęcie. Chcieliśmy zaprosić Olę Tokarczuk wraz z towarzyszącymi jej osobami na wspólną kolację, lecz musiała odmówić, gdyż tego wieczora miała zaplanowane jeszcze inne spotkania.

Z.Z.: Olę Tokarczuk zaskoczyła zapewne wiadomość, że w Chinach ma tak wielkie grono czytelników.

Y.L.: Rzeczywiście, nie zdawała sobie sprawy, że jej powieści są w Chinach aż tak popularne. Bardzo się ucieszyła, bo – nie ma co ukrywać – nie jest łatwo znaleźć ludzi mogących nas zrozumieć tak daleko od domu.

Pewnego razu zapytała mnie, w jakim nakładzie ukazały się jej książki w Chinach. Odparłam, że nie jestem pewna, ale przypuszczam, że nakład był niewielki. „Pewnie dlatego, że moje książki są kiepskie?” – zapytała. „To nie z tego powodu” – powiedziałam i wyjaśniłam, że przekłady literatury zazwyczaj wydaje się w bardzo ograniczonej liczbie. Olga nie mogła zrozumieć, dlaczego w tak dużym kraju drukuje się tak mało książek. Oczywiście, teraz się to zmieniło. Literacka Nagroda Nobla cieszy się w Chinach znakomitą reputacją, więc gdy tylko ogłoszono nazwiska laureatów, wydawnictwa natychmiast wykupiły całość praw autorskich.

Z.Z.: Czy mogłaby Pani Profesor przytoczyć przebieg jakiejś ciekawej rozmowy z pisarką?

Y.L.: Ja i mój mąż mamy z Olgą wiele wspólnych tematów do rozmów, więc gdy przyszła do nas w odwiedziny, przegadaliśmy z nią całe popołudnie. Rozmawialiśmy o wszystkim, lecz mając na uwadze dzielącą nas różnicę wieku, staraliśmy się nie podejmować zbyt prywatnych tematów. Ona mimo wszystko nie traktowała mnie jak kogoś starszego od siebie. Dyskutowaliśmy zarówno o książkach, jak i o sprawach niemających z nimi żadnego związku.

Nie wiedziałam zbyt wiele o jej życiu prywatnym, ale nie wypadało mi też pytać. Ostatecznie jestem od niej znacznie starsza, Olga koniec końców jest rówieśniczką mojej córki.

Już wtedy wszyscy (zarówno ja, jak i cała Polska) spodziewali się, że Tokarczuk zdobędzie Nobla. Gdy gościła u mnie w domu, wspomniałam, że Polska może poszczycić się już kilkoma laureatami Literackiej Nagrody Nobla i zasugerowałam, że kolejną laureatką będzie pewnie ona. Ze śmiechem odparła, bym nawet tak nie żartowała.

Później, w 2012 roku na Światowym Kongresie Tłumaczy Literatury Polskiej w Krakowie, na którym byłam wraz z mężem, towarzyszyła nam podczas obiadu. Wówczas przy stole siedział z nami również Zagajewski.

Z.Z.: Co, w opinii Pani Profesor, najbardziej pociąga chińskich czytelników w powieściach Tokarczuk?

Y.L.: Twórczość Tokarczuk przedstawia rzeczywistość w zawoalowanej formie. Jej powieści są jednocześnie fikcyjne i realistyczne – w rzeczywistości dostrzec można fikcję, a przez fikcję przebija rzeczywistość. Myślę, że Olga nie ma sobie równych wśród pisarzy współczesnych. Jej twórczo-

ści nie da się zaliczyć ani do realizmu magicznego, ani do czystego realizmu, plasuje się gdzieś pomiędzy tymi dwoma nurtami. W swoich tekstach Olga poddaje analizie zagadnienia bardzo ogólne, np. dokąd sięgają korzenie polskiego narodu czy jakie jest miejsce człowieka w historii. Różnica między Tokarczuk a pisarzami poprzedniego pokolenia, takimi jak Miłosz, polega właśnie na sposobie, w jaki traktuje naród i historię. Mimo iż naród polski wiele wycierpiał, to ona nie szuka winnych, lecz dokłada starań, by ukazać najwspanialsze chwile w dziejach Polski. Myślę, że to bardzo wyjątkowe podejście, cechujące najnowsze pokolenie polskich pisarzy. Młodzi autorzy często umniejszają rolę historii, traktują twórczość literacką jako formę duchowej przyjemności. Myślą nie tylko o tym, by samemu czerpać radość z pisania, dokładają też starań, by ich teksty były przystępne, nie wymagały od czytelnika wysiłku ponad jego możliwości. Czytając książki Tokarczuk, można odnieść wrażenie, jakby przyjaciel szeptał nam historię do ucha. Ale mimo tego, że miło się ich słucha, to w najsztubtelniejszych detalach można odkryć głęboki sens. Dlatego naprawdę warto czytać jej książki i to czytać je nieustannie. Dla Tokarczuk początek i zakończenie są w istocie iluzją. Tworzenie opowiadań przy zastosowaniu tradycyjnej osi czasu nie jest w jej stylu, gdyż ludzka świadomość wcale tak nie funkcjonuje. Świat tworzą raczej miliony połączonych ze sobą fragmentów. Bardzo wyraźnie odzwierciedlają ten pogląd *Bieguni* oraz *Prawiek i inne czasy*.

Z.Z.: Czy tłumacząc powieści Tokarczuk, natrafiła Pani Profesor na fragmenty bardzo silnie naznaczone polską kulturą, które trudno było przelożyć na język chiński?

Y.L.: Chociaż jej książki są głęboko osadzone w polskiej tradycji literackiej i polskim, społeczeństwie, to jednak z wielką gracją wyszła poza tę polskość. Chodzi o to, że pomimo iż jest polską pisarką, to wszelkie przemyślenia filozoficzne zawarte w jej twórczości odnoszą się do całej ludzkości. Jest to efekt jej wiedzy na temat ludzkiej psychiki oraz dogłębnych rozmyślań nad samą sobą. Dzięki temu możemy utożsamiać się z jej przemyśleniami, gdyż istota problemu nie zmienia się bez względu na to, gdzie jesteśmy. Gdy natrafiałam na fragment, którego wymowy sama nie byłam do końca pewna, zwracałam się z prośbą o pomoc bezpośrednio do Olgi Tokarczuk. Myślę, że największą trudność sprawiły mi fragmenty, w których pod fikcyjną warstwą nakreśloną za pomocą opisu psychologicznego skrywało się drugie dno. Mimo że pod względem językowym jest to pozornie proste, to zachowanie tych ukrytych treści w przekładzie jest niesłychanie trudne. Tokarczuk nie posługuje się w swoich powieściach prze-

sadnie kwiecistym, aluzyjnym językiem, jak to bywa w przypadku innych autorów. Mimo to, tłumacząc jej utwory, należy zachować szczególną ostrożność, by nie zatracić w przekładzie żadnych idei w nich odzwierciedlonych. Nie może zabraknąć żadnego drobiazgu, w przeciwnym razie przypadnie cała wielka myśl, którą autorka chciała przekazać.

Z.Z.: Która z tłumaczonych powieści Tokarczuk spodobała się Pani Profesor najbardziej?

Y.L.: Najbardziej (mimo wszystko) lubię pierwszą powieść Tokarczuk, którą tłumaczyłam, czyli *Prawiek i inne czasy*, ponieważ wtedy pierwszy raz zeknęłam się z książką tak bardzo inną od pozostałych, niesamowicie ciekawą i pociągającą. O ile z jednej strony jest to powieść całkowicie realistyczna, to z drugiej strony jest to pięknie napisana baśń dla dzieci. Innymi słowy, jest to obfitujące w mistyczne treści dzieło utrzymane w duchu realizmu. Napisane zostało językiem jednocześnie zrozumiałym i pełnym gracji, bez górnolotnych słów czy niezrozumiałych, zawilych zdań. Pojawiające się w powieści opisy, klarowne i poetyckie, przenoszą zarówno tłumacza, jak i czytelnika do wspaniałego świata. Między liniami można co raz odczytać humor i błyskotliwość, drwinę i dowcip. Wzbudza to też zainteresowanie ze strony tłumacza. Pojawiające się w utworze nawiązania do mitów, legend czy nawet przypowieści biblijnych wzbogaciły opis postaci oraz zarysowały atmosferę otoczenia, dzięki czemu całość przesycona jest baśniowym kolorytem. To nieustanne balansowanie pomiędzy snem a jawą, prawdą a fikcją zmusza czytelnika do głębokich przemyśleń i na długo zapada w pamięć, jeśli tylko przeczyta się tę książkę dość uważnie.

Gdy zaś chodzi o *Dom dzienny, dom nocny*, to wydaje mi się, że jest to trudniejsza lektura od *Prawieku*. Na tle innych dzieł literatury polskiej lat 90. ubiegłego wieku jest to pozycja bez wątpienia przełomowa. To wielowarstwowa, wielowarstwowa powieść, którą tworzą dziesiątki felietonów, historii i esejów. Nie dziwi mnie wcale, że kilku polskich krytyków porównało jej książkę do barwnego płaszcza uszytego z różnokolorowych skrawków materiału. Można odnieść wrażenie, jakby było tu mniej spójności wewnętrznej niż w jej innych powieściach. To dzieło na pograniczu różnych gatunków literackich, w którym przeplatają się wszelkiego rodzaju środki retoryczne. Jest to istna hybryda najróżniejszych form literackich: od autobiografii i esejów poprzez narrację aż po epopeję czy rozprawkę – czego tylko dusza zapragnie. W książce nie odnajdziemy jednego wiodącego motywu, tylko nagromadzenie rozlicznych postaci i tematów. Na pierwszy rzut oka trudno więc znaleźć jakiś wspólny mianownik. Różne

wątki osadzone są w różnych miejscach na osi czasu, od starożytności poprzez średniowiecze i wiek XVIII aż po czasy współczesne. Autorka zdaje się wykorzystywać całkowicie niepowiązane ze sobą epizody, łącząc je dobrowolnie niczym klocki Lego i tworząc z nich całość, której zrozumienie wymaga niemałego wysiłku. Można też na to spojrzeć jak na naszyjnik zrobiony z wielobarwnych koralu. Z tych pozornie niepowiązanych ze sobą klocków i koralu udało się jednak stworzyć pisarce niezwykle spójną całość. Uważny czytelnik odkryje, że wszystkie te wątki łączy postać wiejskiej kobiety. Wszelkie pojawiające się w książce historie, legendy, anegdoty oraz oceny wydarzeń czy nawet zapowiedzi losów niektórych postaci wychodzą właśnie z jej ust. W powieści bardzo ważną funkcję odgrywa także sen. Wiele przedstawionych w niej historii czy opowiadań utrzymanych jest właśnie w konwencji onirycznej. Tak naprawdę trudno wyobrazić sobie inny sposób, w jaki możliwe stałoby się zintegrowanie wydarzeń z tak wielu różnych okresów czasu w jednym utworze. W tekście odnalezć można też sporo różnych opisów snu: sen dzienny, sen nocny, sen w sieci. Sen jest wszechobecny w tej powieści, dlatego nie byłoby bezzasadne, aby upatrywać w nim głównego bohatera utworu. Życie to sen, a sen to odbicie życia. Dom dzienny symbolizuje rzeczywistość, dom nocny natomiast przeszłość i legendy. Takie jest właśnie nasze życie.

Z.Z.: Jaką zazwyczaj obiera Pani Profesor strategię przekładową: udomowienie czy egzotyzację? Czy zdarza się, że z uwagi na czytelnika stosuje Pani Profesor różne metody tłumaczeniowe?

Y.L.: Wierność oryginałowi jest najważniejsza. Podczas tłumaczenia nie myślę nigdy o odbiorcy, ponieważ uważam, że nie wolno ingerować w tekst oryginalny tylko z uwagi na czytelnika. Jest to niedopuszczalne. Podstawowym zadaniem tłumacza jest bezstronne przełożenie tekstu oryginalnego na inny język. To czytelnik powinien przyswoić sobie tekst, gdyż tekst istnieje po to, by zaszczerpić w czytelniku pewne idee. Tłumacz musi odpowiedzieć sobie jasno na dwa pytania: co zostało napisane oraz dlaczego właśnie w taki sposób. Ocenę tego, jak zostało napisane, trzeba zostawić już czytelnikowi.

Z.Z.: Jakie strategie tłumaczeniowe są według Pani Profesor najskuteczniejsze w przypadku przekładu książek Tokarczuk?

Y.L.: Zacząć należy przede wszystkim od zrozumienia samego tekstu oraz wszelkich ukrytych w nim znaczeń, dopiero później należy skrupulatnie go przetłumaczyć. Przekładam tekst tak, jak rozumiem, i jako tłumaczka nie mogę arbitralnie dodawać żadnych nowych znaczeń. Bardzo istotną cechą

twórczości Tokarczuk są niedomówienia, dlatego przekład na język chiński musi być równie niedookreślony. Z powodu tego wyjątkowego i zarazem zwodniczego języka, charakteryzującego jej powieści, bardzo łatwo niechcący dodać coś od siebie podczas tłumaczenia. Nie możemy tego robić, inaczej przekład zatraci oryginalny sens utworu.

Żeby móc dobrze przełożyć książki Tokarczuk, należy uchwycić trzy podstawowe elementy jej twórczości: nowatorstwo, pomysłowość, wyjątkowość. Nowatorskie jest spojrzenie autorki na problem, pomyslowe – wykorzystanie technik pisarskich, wyjątkowość dotyczy natomiast faktu, że jej teksty przedstawiają najniezwyklejsze elementy rzeczywistości.

Z.Z.: Czy w przekładzie potrzebne były jakieś specjalne przypisy?

Y.L.: W trakcie tłumaczenia stwierdziłam, że język, którym posługuje się Olga, jest bardzo przystępny, choć skrywa w sobie wiele znaczeń. W jej tekstach zauważalny jest zarówno wpływ psychologii, jak i kultury starożytnej Grecji – horyzonty kulturalne Olgi są niezwykle rozległe. Używając subtelного języka i baśniowych wątków, w historii całej ludzkości autorka próbuje odnaleźć korzenie polskiego narodu oraz jego miejsce w świecie. Z tego powodu czytelnik, który chce naprawdę zrozumieć powieści Tokarczuk, musi mieć bardzo dużą wiedzę. Mimo to zastosowałam niewiele przypisów, bo – według mnie – to pójsie na skróty. Przekład tekstu literackiego można zakwalifikować jako reprodukcję dzieła – nie potrzeba w nim zbyt wielu przypisów, tak jak np. w przypadku tłumaczenia artykułu z dziedziny teorii literatury.

Z.Z.: Czy tłumaczy Pani Profesor zazwyczaj bez robienia sobie dłuższych przerw?

Y.L.: Naturalnie tego typu powieści, przesycone rozważaniami filozoficznymi, tłumaczy się dużo trudniej. Przemyślenie tych wszystkich kwestii, aby uchwycić pierwotny zamiar autora, wymaga dużo czasu i energii. Olga, posługując się niezwykle lekkim, prostym językiem, przekazuje w swych utworach głębokie prawdy filozoficzne. Trzeba bardzo uważnie wczytać się w tekst, w przeciwnym razie bardzo łatwo można je przeoczyć. Gdy tylko uda się pojąć zamysł twórczy pisarki, ubranie tego wszystkiego w słowa staje się szybkie i łatwe.

Tłum. Michał Kumor

Yi Lijun – prof., Pekijski Uniwersytet Języków Obcych (Beijing Foreign Studies University), Pekin, Chińska Republika Ludowa.

Wybitna tłumaczka. W jej dorobku naukowym znajdują się takie prace, jak *Literatura polska* (1999) i *Historia polskiej literatury powojennej* (2004), a także ponad 20 artykułów naukowych. Do jej najważniejszych przekładów należą: Henryka Sienkiewicza *Krzyżacy* (tłum. Yi Lijun, Zhang Zhenhui, wyd. 1996), *Ogniem i mieczem* (tłum. Yi Lijun, Yuan Hanrong, wyd. 1997), Adama Mickiewicza *Pan Tadeusz* (tłum. Yi Lijun, Lin Hongliang, wyd. 1998), *Dziady* (tłum. Yi Lijun, Lin Hongliang, Zhang Zhenhui, wyd. 2015), Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy* (tłum. Yi Lijun, Yuan Hanrong, 2003), *Dom dzienny, dom nocny* (tłum. Yi Lijun, Yuan Hanrong, 2007) i in. Za swoją działalność otrzymała wiele nagród i odznaczeń: odznakę honorową Zasłużony dla Kultury Narodowej w 1984 roku, odznakę honorową Zasłużony dla Kultury Polskiej w 1997 roku, w 2000 roku prezydent Aleksander Kwaśniewski uhonorował ją Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej, w 2007 roku otrzymała tytuł doktora *honoris causa* Uniwersytetu Gdańskiego. W 2018 roku odebrała najbardziej prestiżową nagrodę w chińskim kręgu tłumaczy literackich za całokształt dorobku zawodowego. Jest laureatką programu Ambasador Polszczyzny w kategorii Ambasador Polszczyzny poza Granicami Kraju.

Rok 2019 okazał się rokiem niezwykłym. 10 października Akademia Szwedzka ogłosiła przyznanie Oldze Tokarczuk Literackiej Nagrody Nobla za rok 2018. To wydarzenie wywołało ogromne poruszenie w chińskich kręgach literackich, medialnych i wydawniczych oraz lawinowy wzrost zainteresowania Olgą Tokarczuk. Niemały udział w sukcesie pisarki mają tłumacze jej utworów. Prof. Yi Lijun to niedościgniona tłumaczka literatury polskiej. Już na początku XXI w. przetłumaczyła dwie powieści Tokarczuk: *Prawiek i inne czasy* oraz *Dom dzienny, dom nocny*. Pani Profesor poznała Olgę Tokarczuk w 2008 roku. Okazało się, że obie doskonale się rozumieją w wielu kwestiach, dlatego utrzymują ze sobą kontakt już od dziesięciu lat. Podczas wywiadu prof. Yi Lijun bardzo często nawiązywała do tej przyjaźni, jednocześnie dzieląc się refleksjami, które snuła w trakcie tłumaczenia powieści Tokarczuk. Jest to niezwykle cenne podsumowanie sztuki pracy tłumacza, stanowiące źródło inspiracji dla kolejnych pokoleń tłumaczy literackich.

Zhao Zhen – mgr, Pekijski Uniwersytet Języków Obcych (Beijing Foreign Studies University), Pekin, Chińska Republika Ludowa.

Absolwentka polonistyki Pekieskiego Uniwersytetu Języków Obcych. Odbiła staż językowy na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Jest również tłumaczką. Przełożyła z polskiego na chiński książkę *Lektury nadobowiązkowe* Wisławy Szymborskiej, rozprawę dr hab. Magdaleny Bąk oraz kilka książek dla dzieci. Obecnie zajmuje się przede wszystkim studiami na temat Polski oraz teorią literatury.


Kontakt: CrazynaZhao@hotmail.com

Michał Kumor – mgr, Pekijski Uniwersytet Języków Obcych (Beijing Foreign Studies University), Pekin, Chińska Republika Ludowa.

Absolwent studiów licencjackich Uniwersytetu Śląskiego na kierunku filologia angielska, specjalność tłumaczeniowa z językiem chińskim. Obecnie magistrant kierunku tłumaczenia chińsko-polskie na Pekieskim Uniwersytecie Języków Obcych.




LAJOS PÁLFALVI

 <https://orcid.org/0000-0002-2091-9845>

Katolicki Uniwersytet im. Pétera Pázmánya
Budapeszt

SANDRA TRELA

 <https://orcid.org/0000-0001-7455-854X>

Katolicki Uniwersytet im. Pétera Pázmánya
Budapeszt

Z węgierskiej perspektywy. Olga Tokarczuk

Z Lajosem Pálfalvim rozmawia Sandra Trela

From a Hungarian point of view.

Olga Tokarczuk. Interview with Lajos Pálfalvi by Sandra Trela

Abstract: In the interview, Professor Lajos Pálfalvi, an outstanding translator of Polish literature into Hungarian and the head of the Department of Polish Studies at the Pázmány Péter Catholic University in Budapest, presents the story of his contacts with Olga Tokarczuk, starting from the 1990s when he met her personally as a promising novice. He gladly shares his vivid recollections and anecdotes related not only to the Polish Nobel Prize winner, but also to Hungarian and Polish literary life in the recent decades. He also talks about translation methodology and shares observations on the interpretation of Tokarczuk's work.

Key words: literary life, translation studies

Sandra Trela: W jaki sposób i kiedy zaczęła się Twoja współpraca z Olgą Tokarczuk?

Lajos Pálfalvi: „Współpraca” brzmi bardzo oficjalnie. Przypadkowo poznałem ją jako debiutantkę, ponieważ na Węgrzech w Związku Literatów stworzono w latach 80. ubiegłego wieku osobną organizację dla młodszego pokolenia piszących. W tej organizacji, która nazywała się Kólko Literatów im. Attili Józsefa, na początku lat 90. wymyślono serię poświęconą młodej literaturze światowej. Szukałem wówczas wartych tłumaczenia nonkonformistycznych autorów, trafiłem na *Zagładę* Piotra Szewca, który

pokoleniowo pasował do kryteriów wydawniczych, książka została zauważona. Potem, bodajże w 1994 roku, w Peczu zorganizowano spotkanie młodych literatów Europy Środkowej. Ktoś w Warszawie zaproponował mi Olgę Tokarczuk. Przyjechała ona na zjazd młodych autorów na Węgry i wówczas poznałem ją jako sympatyczną debiutantkę. Bardzo mi się podobała jej proza, ponieważ była zupełnie inna niż węgierska. Wprawiało mnie w zadowolenie, że literatura polska powstająca w latach 90. została oparta już na odmiennych kryteriach – nie tak ważna była krytyka literacka, a liczyły się bardziej wydawnictwa, przekłady czy filmy zrobione na podstawie książki. Węgierskie życie literackie było wówczas anachroniczne, młodzi pisarze walczyli o stypendia, nie o sukces. Węgierski pisarz zabiegał o względy ministerstwa, nie czytelników. Paradoksalnie odbijało się to na poetyce prozy. Pamiętam, że polska krytyka literacka wprowadziła wtedy pojęcie „pakt z czytelnikiem”. Po fali poczytności dzienników czy pamiętników przyszedł czas na fikcję literacką. Był to czas debiutu Tokarczuk czy Stasiuka, którzy pisali przystępne teksty, niemniej należące do literatury elitarnej. Nie wabili odbiorców komercją. Natomiast poetyka prozy węgierskiej była wówczas bardzo skomplikowana, królował autotematyzm, jakieś najdziwniejsze eksperymenty, nie było normalnej prozy fabularnej, pojawili się epigoni Pétera Esterházego, produkujący zupełnie nieczytelną prozę. Teksty te były zideologizowane, niekomunikatywne, brakowało porządnej powieści. Szukałem więc jej w Polsce. Gdy przeczytałem pierwszą powieść Tokarczuk *Podróż ludzi Księżki* (1993), autorka wysłała mi opowiadanie zatytułowane *Numery*. Moja żona przetłumaczyła je i zostało złożone w 1996 roku do druku w kwartalniku literackim, który uważałem za najlepszy węgierski periodyk – jego tytuł to „Dom Dzienny”.

S.T.: Naprawdę? „Dom Dzienny”?

L.P.: Naprawdę. To pojęcie astrologiczne, miejsce planet. Dwa lata później Tokarczuk opublikowała *Dom dzienny, dom nocny*. Myślę, że spodobał jej się tytuł węgierskiego kwartalnika. Jak wiadomo, pisarka lubi symbolikę ezoteryczną.

S.T.: Jak wyglądały późniejsze Wasze kontakty?

L.P.: Wydawnictwo Europa nie chciało publikować kolejnych powieści Tokarczuk. Minęły lata, nic się nie działo. Pamiętam, że później przetłumaczyliśmy z żoną dla małego wydawnictwa opowiadania *Gra na wielu bębenkach*, następnie wybitny tłumacz Gábor Körner znalazł wydawnictwo L’Harmattan, w którym niedługo wyjdzie powieść Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Obecnie Körner pracuje nad *Księgami Jakubowymi*, które mają się ukazać w 2021 roku.

S.T.: Jak wspominasz Olę Tokarczuk?

L.P.: Bardzo mi się podobało, że zachowywała się inaczej niż literaci węgierscy, których charakteryzowała grupowa solidarność, co podszyte było podtekstem politycznym, wspólnymi interesami. Tokarczuk była osobą bezpośrednią i świadomą. Prawdopodobnie jako psycholog zastanawiała się, jak utwór literacki działa na czytelnika. Miałem wrażenie, że ona rzeczywiście pisze dla niego, a nie dla jakiejś wąskiej subkultury literackiej – nie dla krytyki literackiej lub innych autorów. Tokarczuk jest nastawiona na kontakt z człowiekiem, a nie na życie literackie. Reprezentuje literaturę, która jest w istocie spotkaniem z odbiorcami.

S.T.: Czy zajmowałaś się naukowo jej twórczością?

L.P.: Nie, ale moja doktorantka Viktória Vas, absolwentka polonistyki na Katolickim Uniwersytecie im. Pétera Pázmánya w Budapeszcie, pisze dysertację na temat twórczości Tokarczuk¹.

S.T.: Jak mógłbyś określić swoje relacje z Olgą Tokarczuk? Czy była to lub jest znajomość, przyjaźń?

L.P.: Znajomość – spotkania na festiwalach literackich, targach książki, kontakty związane z życiem literackim. Gościła kiedyś na naszym uniwersytecie, jesteśmy dumni, że spotkała się z naszymi studentami. Dawniej często próbowałem ich motywować, mówiąc, że jeśli pilnie uczyliby się języka niemieckiego, to nie oznaczałoby jeszcze, że poszliby na piwo z Günterem Grassem. Natomiast jeżeli poważnie zajmują się językiem polskim i polską literaturą, to łatwo może zdarzyć się coś podobnego. Okazało się, że miałem rację. Młodzi poloniści spotkali się w kampusie w Piliscsabie z pisarką, która potem stała się noblistką.

S.T.: Czy Tokarczuk była zdziwiona, gdy dowiedziała się o możliwości tłumaczenia jej opowiadań i powieści na język węgierski?

L.P.: Na pewno stanowiło to dla niej w latach 90. jakąś nowość, ale po światowym sukcesie tłumaczeniowym *Prawieku i innych czasów* bardzo szybko przyzwyczaiła się do tego typu propozycji. Polska literatura do końca lat 80. była bardzo hermetyczną, modernistyczną reinterpretacją tradycji romantycznej. Tokarczuk była już z innej bajki. Nie prowadziła dialogu z tą tradycją, jej czytelnicy nie muszą znać historii Polski czy idei. Nie muszą znać nawet historii XX wieku. Można ją czytać bez polonistycznego przygotowania.

S.T.: Czy Wasz kontakt był bardzo częsty?

¹ Artykuł Victórii Vas jest pomieszczony w tym numerze – przy. red.

L.P.: Byłem z Olgą Tokarczuk w kontakcie jeszcze przed komputeryzacją. Pisaliśmy do siebie tylko listy, nie maile. Nie pamiętam, żebyśmy rozmawiali o konkretnych problemach przekładowych.

S.T.: Jakie są Twoje refleksje jako tłumacza? Czy miałeś jakieś problemy związane z trudnością przekładu jej twórczości?

L.P.: Przetłumaczyłem tylko kilka opowiadań autorstwa Olgi Tokarczuk, więc nie mogę na ten temat powiedzieć nic ciekawego. Nie tłumaczyłem żadnej powieści.

S.T.: A pamiętasz, jak przebiegała praca z tekstem? Interesują mnie typowo językowe sprawy związane z tłumaczeniem.

L.P.: Niektóre teksty tłumaczeniowo bardzo mi się podobały. Interesował mnie nie tyle sam język, ile sytuacje, które ona wymyśliła, dobrze żonglowała swoją poetyką. Nie przypominam sobie, by występowały w nich jakieś socjolekty, nie odniosłem wrażenia, bym musiał znać jakieś specjalistyczne słownictwo lub stosować przypisy. W późniejszych powieściach, które tylko czytałem, znalazłem ciekawe problemy językowe. Interesuje mnie, jak podejda do nich inni tłumacze. Zdaję sobie sprawę z tego, że jej późniejsza twórczość jest wymagająca pod względem przekładu na język węgierski.

S.T.: Co u Tokarczuk jest uniwersalne, globalne, a co lokalne?

L.P.: Z jednej strony w jej pisarstwie pojawiają się wspólne dla całej ludzkości archetypy i pewnie dlatego tak chętnie jej książki są przekładane w innych krajach, z drugiej – obecny jest w tym pisarstwie bardzo ciekawy regionalizm, a więc autorka znalazła również swój grunt lokalny.

S.T.: Dlaczego Węgrzy chcą czytać Olgę Tokarczuk?

L.P.: Ja zawsze czytam literaturę polską w ten sposób, że szukam w niej czegoś, czego nie ma w literaturze węgierskiej. Przykładowo reportaże czy literatura faktu – na gruncie węgierskim nic ciekawego się tu nie dzieje. Na Węgrzech z porządną prozą fabularną było bardzo źle jeszcze w latach 90.

S.T.: Jaka jest recepcja twórczości Tokarczuk na Węgrzech?

L.P.: Jako temat prac naukowych jej pisarstwo jest popularne. Studenci chętnie zajmują się pisarstwem Olgi. Nie zauważyłem, żeby w literaturze węgierskiej miała jakichś specjalnych fanów. Nie badałem recepcji jej twórczości przez czytelników.

S.T.: Jaka była reakcja Węgrów na otrzymanie przez Tokarczuk Literackiej Nagrody Nobla?

L.P.: Nikt na to nie liczył. Była to sensacja literacka. Nikt nie myślał, że taka szansa zostanie tak szybko zrealizowana. Wzrosło zainteresowanie jej do-

robkiem. Węgrzy narzekają, że nie można już wypożyczyć jej książek w bibliotekach. Media węgierskie żywo zareagowały na wieść o otrzymaniu przez polską pisarkę tak prestiżowej nagrody. Więcej pisano w gazetach o Tokarczuk niż o Peterze Handkem.

Lajos Pálfalvi – docent hab., Instytut Europy Środkowej, Katolicki Uniwersytet im. Pétera Pázmánya, Budapeszt, Węgry.

Węgierski historyk literatury, krytyk, wybitny tłumacz literatury polskiej (m.in. prozy Czesława Miłosza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Witolda Gombrowicza, Kazimierza Brandysa, Krzysztofa Vargi), laureat nagrody Transatlantyk (2017), doktor habilitowany, kierownik Katedry Filologii Polskiej Instytutu Europy Środkowej na Katolickim Uniwersytecie im. Pétera Pázmánya w Budapeszcie. Autor monografii o polskiej prozie emigracyjnej lat 1945–1980 oraz o Gombrowiczu: *Tény és metafora. A lengyel emigráció próza-irodalma, 1945–1980 [Fakt i metafora. Polska proza emigracyjna lat 1945–1980]* (Budapeszt 1993); *A Transz-Atlantik megállói. Gombrowicz [Przystanki Transatlantyku. Gombrowicz]* (Budapeszt 2015).

Kontakt: idegen-toll@t-online.hu

Sandra Trela – dr, Instytut Europy Środkowej, Katolicki Uniwersytet im. Pétera Pázmánya, Budapeszt, Węgry.

Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, związana z Instytutem Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego do 2019 roku. Obecnie – lektor języka polskiego i pracownik naukowy w Katedrze Filologii Polskiej Instytutu Europy Środkowej na Katolickim Uniwersytecie im. Pétera Pázmánya w Budapeszcie. Zainteresowania naukowe: historia literatury polskiej przełomu XIX/XX wieku, edytorstwo i tekstologia, badania kulturowe, literatura ukraińska i węgierska, metodyka nauczania języka polskiego jako obcego. Najważniejsze publikacje: *Poezja Jacka Malczewskiego. Edycja i interpretacja* (Warszawa 2013); „*Sklócona spistość*” – romantyczna tradycja czy modernistyczny bunt? *W kręgu poetyki Jacka Malczewskiego*, w: Olejniczak J., Kukulak Sz.P., red., *Wyjść poza tekst. Literatura wobec tradycji i rzeczywistości* (Katowice 2016); *Sygnatura i rytm. Rękopisy poetyckie Jacka Malczewskiego jako pieczęć osobowości*, w: Piotrowska-Grot M., Suszek E., Świeściak A., red., *Kontr-interpretacje* (Kraków 2018).

Kontakt: sandra.trela@gmail.com


Bibliografia przekładów z literatury polskiej Lajosa Pálfalviego
Wybór

- Reymont W.S., *A vámpír* [Wampir], Budapeszt 1990.
- Mrozek S., *Leckék a legújabb kori történelemből* [Pogadanki z najnowszej historii], Budapeszt 1992.
- Szczypiorski A., *A szép Seidenmanné* [Początek], Budapeszt 1992.
- Milosz C., *A rabul ejtett értelem* [Zniewolony umysł], współtłumacze: Fejér I., Gimes R., Murányi B., Budapeszt 1992.
- Milosz C., *Szülőházám, Európa* [Rodzinna Europa], współtłumacze: Bojtár E., Cservenits J., Péter É., Bratysława–Budapeszt 1993.
- Gombrowicz W., *Testamentum* [Testament], Budapeszt 1993.
- Vincenz S., *Tájak – történelemmel* [Krajobrazy – z historią], współtłumaczka: Szenyán E., Pecz 1994.
- Mrozek S., *Ketchup* [Kecsup], współtłumacze: Körner G., Mihályi Zs., Reiman J., Szenyán E., Budapeszt 1995.
- Gombrowicz W., *Szelédlépson* [Bakakaj], współtłumacz: Körner G., Budapeszt 1997.
- Herling-Grudziński G., *A második eljövétel. Válogatott esszék és elbeszélések* [Drugie przyjście. Wybór esejów i opowiadań], współtłumacze: Mihályi Zs., Galambos Cs., Körner G., Budapeszt 1998.
- Libera A., *A Madame* [Madame], Budapeszt 2000.
- Vincenz S., *Találkozás haszidokkal* [Tematy żydowskie], Budapeszt 2001.
- Milosz C., *Az Ulro országa* [Ziemia Ulro], Budapeszt 2001.
- Brandys K., *Rondó* [Rondo], Pecz 2002.
- Gretkowska M., *Szenvedélynapló* [Namiętnik], współtłumacz: Keresztes G., Budapeszt 2002.
- Stasiuk A., *Hogyan lettem író* [Jak zostałem pisarzem], Budapeszt 2003.
- Kowalewski W., *A szép szoba* [Bóg zaplać!], Budapeszt 2003.
- Herling-Grudziński G., *A sivatag forró lebelete* [Gorący oddech pustyni], współtłumaczki: Körtvélyessy K., Mihályi Zs., Budapeszt 2004.
- Tokarczuk O., *Sok dobon játszani* [Gra na wielu bębenkach], współtłumaczka: Mihályi Zs., Budapeszt 2006.
- Janion M., *A vámpír. Szimbolikus biográfia* [Wampir. Biografia symboliczna], Budapeszt 2006.
- Varga K., *Fejlődésregény – Tequila* [Bildungsroman – Tequila], współtłumacz: Keresztes G., Budapeszt 2008.
- Varga K., *Műmárvány síremlék* [Nagrodek z lastryko], Budapeszt 2011.
- Milosz C., *Metafizikai pauza* [Metafizyczna pauza], współtłumacze: Mihályi Zs. i in., Budapeszt 2011.
- Milosz C., *Családiás Európa* [Rodzinna Europa], współtłumacze: Mihályi Zs. i in., Bratysława 2011.
- Hugo-Bader J., *Fehér lár* [Biała gorączka], współtłumaczka: Mihályi Zs., Budapeszt 2012.
- Varga K., *Mangalicacsárdás* [Czardasz z mangalicą], Budapeszt 2015.
- Varga K., *Lángos a jurtában* [Langosz w jurcie], Budapeszt 2017.

VARIA



KATARZYNA FRUKACZ

 <https://orcid.org/0000-0002-2910-4554>

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

W uniwersum „nie ma”. Transmedialne „prawdy” Mariusza Szczygła wobec przemian poetyki reportażu literackiego*

In the universe of “not there”.

Mariusz Szczygieł's transmedia truths vs changes in the poetics of
literary reportage

Abstract: The paper concerns the documentary project focused on the books *Projekt: prawda* [*Project: Truth*] and *Nie ma* [*Not There*] by Mariusz Szczygieł. The publications are discussed in terms of the characteristics of a transmedia story in which the original books develop through a narrative connection to a complex of complementary press, internet, stage and audio sources. The author provides an overview of the main components of Szczygieł's project and an analysis of the interaction programmed between them. She subsequently refers this to the assumptions of what is referred to as transmedia genology in order to show the changes in the poetics of Polish literary reportage under the influence of media digitisation and convergence.

Key words: literary reportage, media convergence, transmedia storytelling, Mariusz Szczygieł

Zgodnie z przyjętym w toku dwudziestowiecznych debat konsensusem badawczym piśmienna odmiana polskiego reportażu uchodzi za formę bilansującą cechy dziennikarstwa i literatury. Na poziomie warsztatowym integrację obu tych sfer ujawnia stosowany przez reporterów zabieg estetyzacji faktów za pomocą fabularnych technik opisu. Z kolei w wymiarze medial-

* Niniejszy artykuł jest zmienioną i poszerzoną wersją referatu wygłoszonego podczas ogólnopolskiej konferencji naukowej „Współczesne strategie, narzędzia i metody badania mediów i literatury”, zorganizowanej 3–4 grudnia 2019 roku na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

nym pograniczny charakter prozy reportażowej zwykle się tłumaczyć jej rozpięciem między sektorem gazet i czasopism z jednej strony oraz rynkiem książki z drugiej. O ile postępująca literackość tego pierwotnie dziennikarskiego gatunku pozostaje tezą aktualną¹, o tyle kwestia ograniczenia jego kanałów dystrybucji do dwóch mediów przewodnich wymaga rewizji. W erze cyfryzacji drukowane teksty reportażowe coraz częściej przegrywają bowiem rywalizację z komunikatami internetowymi, zwłaszcza z zyskującym na znaczeniu nurtem reportażu multimedialnych². Zauważalne u polskich reporterów staje się ponadto zainteresowanie konwencją opowiadania transmiedialnego, polegającego na multiplikacji i narracyjnej korelacji platform przekazu treści.

O transmiedialności upowszechnionej na przełomie XX i XXI wieku w efekcie konwergencji mediów, czyli ich wielorakiego zbiegania się w wymiarze technologicznym, ekonomicznym i społeczno-kulturowym (zob. np. Kopecka-Piech 2011), Henry Jenkins pisał jako o sztuce tworzenia fikcyjnych światów, których aktywna eksploracja gwarantuje konsumentom „bogatsze doświadczenie rozrywkowe” (Jenkins 2007, 25). Właściwy opowiadaniom transmiedialnym zabieg rozwijania historii na różnych nośnikach – przy założeniu, że każdy z nich „stanowi wyróżniającą się i ważną część całości” (Jenkins 2007, 95) – w ostatnich latach uwidacznia się jednak także w sferze utworów dokumentalnych, zwykle niepełniących funkcji czysto ludyckich. Dowodzi tego właśnie współczesny polski reportaż literacki, który coraz częściej ukazuje się jako element szerszego pakietu narracyjnie skorelowanych, choć emitowanych odrębnymi kanałami przekazów. Taki charakter mają teksty Filipa Springera z tomu *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast* (2016), obudowanego kompleksem fabularnych uzupełnień w przestrzeni internetu i innych mediów, a zatem spełniającego kryteria książki konwergencyjnej³. Znamiona transmiedialności zyskują też niektóre publika-

¹ Jakkolwiek geneza polskiego reportażu pisanego łączy się z rozwojem komercyjnej prasy masowej w drugiej połowie XIX wieku (zob. Sztachelska 2013), dalsze dzieje tego gatunku świadczą o jego postępującym przenikaniu w sferę czysto literacką. Zygmunt Ziątek uważa wręcz, że jest on dziś „traktowany jako literatura – zarówno przez tych, którzy go piszą, jak i przez tych, którzy go czytają” (Ziątek 2013, 421).

² Cyfrowe narracje reporterskie – skalające liczne środki wyrazu w interaktywną, gdyż każdorazowo inaczej konstruowaną, całość – Joanna Szydłowska uznaje za jedną z głównych tendencji rozwojowych analizowanego gatunku. Dowodzi przy tym, że „przyszłość reportażu pisanego jest na tablecie, gdzie słowo sprzymierza się z obrazem” (Szydłowska 2014, 252).

³ Książkę konwergencyjną – będącą bibliologicznym odpowiednikiem opowiadań transmiedialnych – Michał Zając definiuje jako narrację opartą na przekazie drukowanym, lecz stale po-

cje książkowe Jacka Hugo-Badera: *Dzienniki kołomyjskie* (2011) – będące poszerzoną wersją korespondencji z portalu Wyborcza.pl – oraz *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* (2014) – stworzony na kanwie reportażu multimedialnego *Boskie Światło*⁴.

Na tle tego typu pozycji, których reportażowy status nie budzi wątpliwości, wyróżnia się dokumentalna inicjatywa zogniskowana wokół książek *Projekt: prawda* (2016e) oraz *Nie ma* (2018c) Mariusza Szczygła⁵. Oba twory odbiegają od wzorca reportażu nie tylko z uwagi na wysoki stopień intymizacji i synkretyczną zawartość, ale i wskutek fabularnego zespolenia ze sobą nawzajem oraz ze sferą komplementarnych publikacji prasowych, internetowych, scenicznych i audialnych. Niniejszej refleksji przyświeca założenie, że tak rozumiana transmedialność przekształca poetykę reportażu literackich poprzez ich adaptację do standardów hybrydycznej kultury konwergencji mediów. W celu ilustracji tego procesu projekt Szczygła zostanie w toku dalszych rozważań omówiony kolejno pod kątem czterech wyznaczników opowiadań transmedialnych. Składa się na nie: zwielokrotnienie kanałów przekazu opowieści, ich narracyjna komplementarność, aktywizacja odbiorców do roli współtwórców oraz wynikający ze wskazanych zjawisk efekt synergii.

Medialne uniwersum projektu

Pierwsza wyróżniona cecha ujawnia się w mnogości medialnych komponentów projektu. Ich genezę wyznacza opublikowana przez Wydawnictwo Dowody na Istnienie książka *Projekt: prawda*, którą można określić jako dokumentalno-literacki kolaż o reporterskim podłożu. Konstytuują go ujęte w dwie części felietony z lat 2013–2016, w większości zaczerpnięte ze stałej rubryki autora w dołączanym do „Gazety Wyborczej” dodatku „Duży Format”, a w pojedynczych przypadkach również z czasopisma „Książki. Magazyn do Czytania”⁶. Felietonowe segmenty publikacji przedziela przedruk

szerzaną o komplementarne treści umieszczane na innych platformach medialnych (por. Zając 2014, 317).

⁴ Na temat transmedialnego wymiaru utworów Springera i Hugo-Badera – zob. Frukacz 2019, 240–254, 259–267; Żyrek-Horodyska 2018, 380–390.

⁵ Kolejne cytaty z tych książek oznaczam w nawiasach skrótami PP i NM, podając następnie numer strony, z której pochodzi przytoczenie.

⁶ Przykładowo tekst *Prawda do spalania* ukazał się w magazynie „Książki” pt. *Mam to spalić?* (nr 4/2013). Niektóre partie *Projektu: prawda* pochodzą ponadto z większych materiałów pra-

wydanej w 1959 roku powieści *Portret z pamięci* Stanisława Stanucha. Jak wyjaśnił Szczygiel, pod wpływem lektury tego utworu zapalał „chęcią pytania obcych ludzi o ich prawdę” (PP, 35) – a więc o swego rodzaju życiowe credo nabyte w toku indywidualnych doświadczeń.

Publikowanie rzeczonych „prawd” w postaci cotygodniowych felietonów, zebranych w późniejszej edycji zwartej, stało się dla reportera metodą pracowania osobistej żaloby po stracie bliskiego. Ten autobiograficzny wątek – sugestywnie implikowany w treści omawianej książki – Szczygiel powielił w swym następnym okoloreportażowym dziele, zapowiadając jego wydanie w wyraźnie zintymizowanym fragmencie *Projekt: prawda*:

ten, kto zostaje przy życiu, szuka zapowiedzi. Poszukujemy w pamięci znaków, które zapowiadały to, co się wydarzy. Złudzenie? Że gdybyśmy je odczytali, zapobiegniemy najgorszemu? (...)

„Weź tę płytę. Jeden artysta nagrał moje bicie serca. Będziesz miał, jak mnie już nie będzie”.

„Napisz książkę pod tytułem *Nie ma*. A na okładce nie powinno być nic. Nawet nazwiska autora. Pusty biały papier. O tym, jak żyć z »nie ma«. Idealny temat dla ciebie”.

I prezent, ostatni, na Boże Narodzenie: *Martwe dusze*.
Znaki są na potem [wszystkie podkr. – K.F].

(PP, 13)

Wyróżniony Nagrodą Literacką „Nike” zbiór tekstów o tytule *Nie ma* ukazał się dwa lata po pierwszej analizowanej publikacji i – jakkolwiek oscyluje wokół pokrewnych jej motywów utraty, braku i nieobecności⁷ – porusza problematykę znacznie wykraczającą poza dosłownie rozumiane doświadczanie cudzej śmierci. W poszczególnych rozdziałach tytułowe „nie ma” bywa odnoszone również do mniej oczywistych kwestii, jak wycofywanie nieczytanych książek z polskich bibliotek (tekst *Ubytkowanie*), wykropkowanie – także dosłowne⁸

sowych autora. Taki charakter mają rozdziały: *Prawda z cennika*, *Prawda dla Kapuścińskiego* (częściowo – zob. fragment wtrącony w nawias na s. 210), *Prawda pisarzy świata* i *Prawda samotnego bohatera miasta*, będące nieznacznie przeredagowanymi wyimkami z opublikowanego w „Dziennym Formacie” (nr 42/2012) tekstu *Dziennik ze strachu*. Z kolei *Prawda o niezbędności* otwiera zamieszczony w „Książkach” (nr 1/2016) felieton *Wielka ściema w literkach*.

⁷ Należy w tym miejscu zastrzec, że sam reporter odżegnuje się od kojarzenia jego tekstów z negatywnymi w wydźwięku pojęciami braku czy straty. Deklaruje, iż napisał książkę o „nie ma” pojmowanym jako wartość w życiu ludzkim (por. Szczygiel 2019b, 18).

⁸ Z zamieszczonego w rozdziale *Rzeka* monologu bezimiennej bohaterki autor usunął kilka fragmentów tekstu i zastąpił je wykropkowanymi wersami, bliskimi Ingardenowskiej

– traumatycznych wspomnień kobiety molestowanej przez ojca (*Rzeka*) czy wyzbywanie się dóbr materialnych w przeświadczeniu o nadchodzącym końcu świata (*Kompot przed końcem świata*). Wśród tego typu opowieści znalazły się ponownie przedruki felietonów z „Dużego Formatu” i magazynu „Książki”⁹.

Oprócz przywołanych publikacji książkowych i prasowych uniwersum projektu tworzą materiały zamieszczane w mediach społecznościowych przez reportera i współpracujące z nim instytucje wydawniczo-kulturalne. Całą serię dopełniają audiobookowe wersje obu książek, jak również ich adaptacje muzyczne i sceniczne. Swe felietonowe „prawdy” Szczygiel odczytywał w czasie improwizowanych koncertów z udziałem zespołu Res Factum, co zaowocowało wydaniem płyty CD o tytule *Projekt: prawda muzycznie*. Wspomniane felietony stały się ponadto inspiracją dla cyklu spektakli wystawianych przez specjalizującą się w sztuce improwizacji grupę teatralną Klancyk. Sceniczny charakter miało też m.in. performatywne czytanie fragmentów książki *Nie ma*, zorganizowane w ramach Festiwalu Dekonstrukcji Słowa „Czytaj!” 2019 na deskach Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie. Wszystkie te inicjatywy twórcze świadczą nie tylko o zwielokrotnieniu kanałów medialnych projektu, ale i o jego stałym poszerzaniu o nowe odsłony narracyjne.

Narracyjna progresja jako oznaka transmedialności

Wzajemna komplementarność przekazów cząstkowych, przy jednoczesnym zachowaniu ich wewnętrznej autonomii, stanowi drugą – po multiplatformowości – charakterystyczną cechę opowiadań transmedialnych. Jak dowodzi Piotr Siuda, w przypadku tego typu wielowątkowych przedsięwzięć „wszystkie narracje są istotne w tym sensie, że odkrywają nową wiedzę na temat świata przedstawionego – dopiero poznanie każdej (produkcji) daje pełen obraz uniwersum” (Siuda 2012, 119). Zbliżona relacja łączy poszcze-

koncepcji miejsc niedookreślenia.

⁹ W *Nie ma* przedrukowano następujące felietony z „Dużego Formatu”: *Mszywe* (nr 33/2016), *Przywłaszczanie* (nr 36/2016), *Przeczekanie wojny* (nr 5/2017; książkowy tytuł: *Przeczekanie*), *Sam nie wiem* (nr 27/2017; książkowy tytuł: *Żołnierz*), *Kapelusz dla świata* (nr 15/2018). Prasową genezę ma ponadto rozdział *Jerzy Szczygiel w Pradze* (pierwodruk: „Książki. Magazyn do Czytania” [wydanie na lato], nr 1/2015).

gólne wytwory projektu Szczygła, które mogą być percypowane osobno, lecz w połączeniu znacznie zwiększają skalę doświadczeń odbiorczych.

Wspomniany związek zachodzi pośrednio już na poziomie tematycznych zbieżności między książkami *Projekt: prawda* i *Nie ma*. Jak zaznaczono wcześniej, powracającymi lejtmotywami obu publikacji są zagadnienia śmierci i doświadczanej w jej wyniku pustki. To pokrewieństwo tematyki można zilustrować podjętym w *Projekcie: prawda* wątkiem „niezgody na nieobecność”, polegającej na pielęgnowaniu śladów pozostawionych w naszym życiu przez zmarłych. Kultuwanie ich pamięci w przeświadczeniu, że „[t]o my kształtujemy tych, których nie ma” (PP, 18), koresponduje z wieloma analogicznymi sentencjami z drugiego utworu – choćby z sugestywnym stwierdzeniem, iż „obecność, właśnie obecność jest rzeczą najcenniejszą” (NM, 100). Oprócz ogólnych paralel tematycznych w niektórych partiach *Nie ma* przywoływany jest ponadto centralny dla wcześniejszej książki Szczygła wątek poszukiwania prawdy (NM, 147, 182, 186), zwykle będący echem włączonych do zbioru felietonowych pierwodruków z „Dużego Formatu”.

Transmedialny wymiar zyskują jednak przede wszystkim te fragmenty drugiej omawianej publikacji, które stanowią kontynuację bądź też uzupełnienie treści pierwszej. Przykładowo w *Projekcie: prawda* Szczygiel podzielił się pragnieniem zrekonstruowania osobowości nieznanego mu człowieka tylko na podstawie podkreśleń, jakie obcy ów naniósł w czytanej przez siebie książce (PP, 32). Swój zamiar reporter zrealizował w zawartym w *Nie ma* rozdziale *Puściły kolory*, w którym sportretował mężczyznę po operacji zmiany płci, posiłkując się zaznaczonymi przez niego cytatami z wybranych lektur (NM, 164–165).

Fabularne korelacje uwidaczniają się jeszcze silniej w autobiograficznych partiach prezentowanych utworów. Dobitym tego przykładem jest zamykający *Nie ma* rozdział *Rzeczy po prostu dzieją się*, pełen sugestywnych aluzji do życia osobistego reportera. Tekst opisuje historię znajomości dwóch mężczyzn, tragicznie przerwana wskutek nieoczekiwanej śmierci młodszego z nich. Starszy może być odczytany jako *porte-parole* autora z uwagi na swój pseudonim Krecik – budzący skojarzenia z czeską tematyką reportaży Szczygła¹⁰ – a także z powodu innych szczegółów autobiograficznych wplecionych w narrację:

¹⁰ Znaczący w tym kontekście jest również fragment *Projektu: prawda*, w którym autor nawiązuje do postaci Krecika, relacjonując swą e-mailową korespondencję z przyjaciółką: „»Ach, jo! – napisałem (tak mawiają Czesi i Krecik, gdy dociera do nich jakaś świeża prawda). (...)«” (PP, 24).

Mężczyzna z kimś o wiele młodszym od siebie. Idą Rue Saint-Honoré. (...)

– Krzysiu – odzywa się mężczyzna – a wiesz, jak ja się cieszę, że będziesz mnie trzymał za rękę, kiedy będę umierał? Właściwie to jest spełnienie życia, jeśli ma cię kto trzymać...

– ...wybij to sobie z głowy, Krecik. Nie będę cię trzymał za żadną rękę.

– Jak to?!

– Przecież mnie już wtedy nie będzie [podkr. – K.F].

– A gdzie będziesz?!

– Nigdzie nie będę.

(NM, 314–316)

Niektóre z tych detali stanowią dopełnienie wątków poruszonych w *Projekcie: prawda*, szczególnie w cytowanym już fragmencie zapowiadającym wydanie książki *Nie ma*. W rozdziale *Rzeczy po prostu dzieją się* autor precyzuje m.in. zawartą we wspomnianej zapowiedzi refleksję o zbyt późno odczytanych sygnałach nadchodzącej śmierci bliskiego:

Trzy miesiące później [po śmierci młodszego – K.F.], wczesna wiosna.

Mężczyzna dostaje mail od przyjaciółki, która ma z mężem drewniany dom na skarpie nad rzeką. (...) Malarka donosi w mailu, że mąż zauważył dziś kielkujące niebieskie tulipany. 11 listopada młodszy zasadził im cebulki, które ściągnął z Holandii. (...)

„Krzysiek się odezwał” – pisze przyjaciółka, bo dla niej to zupełnie normalne, że kielkowanie niebieskich tulipanów jest formą rozmowy.

„Do mnie się nie odzywa – odpisuje mężczyzna. – Mnie wszystko powiedział przed. Tyle że nic nie zrozumiałem”.

Prezentu *Martwe dusze* Gogola [podkr. – K.F.] na tydzień przed śmiercią mężczyzna nie zrozumiał.

„Nigdzie już nie będę” – nie zrozumiał...

(NM, 317)

Przytoczone motywy książkowe czasami powtarzają się w rubryce z „Dużego Formatu”, jednak z transmiedialnego punktu widzenia większą rolę odgrywają materiały prasowe wzbogacające zawartość *Projektu: prawda* i *Nie ma* o nowe wątki. Do tej grupy można zaliczyć teksty przedrukowane w obu książkach z pominięciem pewnych informacji pobocznych. Przykładowo w prologu *Nie ma* Szczygiel zamieścił dedykację dla bliskich mu, niedawno zmarłych osób. Jedną z nich jest tłumaczka Iwona Ostapkowicz, której reporter poświęcił felieton o tytule *Zamieszkanie*. Jego fragmenty figurują w książce po rzeczonyj dedykacji, lecz szczegóły

na temat okoliczności śmierci bohaterki pozna tylko czytelnik magazynowej wersji utworu¹¹.

Na podobnej zasadzie treść *Projektu: prawda* poszerzają niektóre teksty opublikowane już po premierze książkowej. Dla przykładu: felieton *Nic z tego* (Szczygiel 2017a) zawiera ciąg dalszy historii poety i byłego paulina Tadeusza Chabrowskiego, opisanego w rozdziale *Prawda z krzaków jeżyny* (PP, 236–238). Na łamach „Dużego Formatu” Szczygiel zawiadomił o śmierci zakonnika i bezskutecznych próbach pochowania go w Alei Zasłużonych na cmentarzu polonijnym w Doylestown, zwanym amerykańską Częstochową.

Niekiedy jednak to zawartość książki pozwala uzupełnić wiadomości uprzednio zamieszczone w prasie, o czym świadczy np. felieton *Przepraszam to za mało* (Szczygiel 2018d), przedrukowany w zbiorze *Nie ma* jako podrozdział reportażu *Wiele męskich scen* (NM, 185–187). Jego bohaterem jest rzeźbiarz Tomasz Górnicki, który swe uspołecznione w wymowie prace instaluje w miejscach publicznych, określając tę metodę mianem „interwencji miejskiej” lub „partyzantki rzeźbiarskiej” (NM, 178). Czytelnik felietonu otrzymuje jedynie wycinek historii bohatera, który w rozmowie z reporterem prezentuje swój projekt uczulający na problem przemocy rodzicielskiej wobec dzieci. By jednak powiązać wspomnianą w tekście rzeźbę klęczącego i skrępowanego chłopca z filozofią twórczą Górnickiego i jego pozostałymi dziełami, konieczna jest lektura utworu książkowego.

W podobny sposób opublikowany w *Nie ma* rozdział *Bilans Eny* poszerza wiedzę o mieszkance Opola opisanej w felietonie *Ala i La Scala* (Szczygiel 2018a). Choć w książce reporter ukrył tożsamość tej postaci pod innym imieniem, oba przekazy można skojarzyć dzięki poruszonemu w nich wątkowi korespondencji listowej między bohaterką a uznanym włoskim dyrygentem. Opowieść książkowa dostarcza znacznie więcej szczegółów biograficznych na temat kobiety, która „katalogizuje” swoje życie, wpisując jego główne epizody do tabeli programu Excel. Z kolei wersja felietonowa zawiera zadane w czasie rozmowy z bohaterką pytania reportera – pominięte w przedrukowanym z „Dużego Formatu” fragmencie rozdziału (NM, 65–67) – a także inne drobne fakty nieobecne w książce, np. opis okoliczności wspomnianego spotkania. Zyskanie pełnej wiedzy o przytoczonym wątku zależy więc od umiejętnego powiązania informacji cząstkowych przekazanych odrębnymi kanałami.

¹¹ Co uważniejszy odbiorca dostrzeże również związek między wynikającym z felietonu *Zamieszkanie* przesłaniem, zgodnie z którym „śmierć to lekcja życia” (Szczygiel 2017d, 2), a zamieszczonym na wewnętrznej części obwoluty *Projektu: prawda* mottom: „Naucz się pozyskać śmierć do życia, tato”.

Analogiczna relacja wymienna zachodzi między książkowymi i prasowymi elementami cyklu a niektórymi wpisami internetowymi Szczygła na portalach Facebook i Instagram. Jakkolwiek informacje upublicznione w tych serwisach zwykle ograniczają się do wrywkowych cytatów z drukowanych mediów projektu, materiały graficzne i audiowizualne dołączone do postów często pozwalają unaocznić treści pierwotnie wyrażone w postaci piśmiennej. Taką funkcję pełni np. facebookowa galeria zdjęć ilustrujących zawartość rozdziału *Prawda z knajpy Monmalay* ze zbioru *Projekt: prawda* (PP, 333–335), jak również zamieszczona na Instagramie fotografia ojca autora, której wykonanie zostało opisane w tekście *Kapelusz dla świata* z książki *Nie ma* (NM, 70–71)¹². Multimedialne uzupełnienia niekiedy stają się zarazem rozszerzeniami narracyjnymi danego wątku, o czym świadczy *casus* przywołanego już reportażu *Wiele męskich scen* o rzeźbiarzu Tomaszu Górnickim. Internauci nie tylko mają dostęp do fotografii i nagrań inicjalnej sceny rozdziału, w której reporter towarzyszy bohaterowi w instalowaniu rzeźby w jednym z warszawskich tuneli podziemnych¹³. Mogą również poznać zakończenie tego epizodu, w książce przerwano w momencie nieoczekiwanego usunięcia dzieła Górnickiego przez służby miejskie. Odnalezieniu zaginionej rzeźby Szczygiel poświęcił na Facebooku osobny post¹⁴, a samemu rzeźbiarzowi – szereg innych wpisów popularyzujących jego twórczość¹⁵.

W ramach dopełnienia tej części warto zauważyć, że projekt zmotywował reportera do wzmożonej aktywności w serwisach społecznościowych i w efekcie ściślejzego zespolenia z nimi własnego wizerunku. Do podobnego wniosku skłania facebookowy fanpage *Projekt: prawda*, który z czasem przekształcił się w spersonalizowane konto autora, podpisane jego imieniem i nazwiskiem. Ewoluowała też felietonowa kolumna w „Dużym Formacie”, której pierwotną nazwę – *Szczygiel na czwartek* – przemianowano na: *Szczygiel poluje na prawdę*. Fakt ów należy łączyć nie tyle ze zmianą dnia wydawania magazynu z czwartku na poniedziałek, co nastąpiło ponad rok później¹⁶, ile z dekla-

¹² Zob. kolejno: <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1642927382439664> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.instagram.com/p/Bha7G1QhjDc/> [dostęp: 27.12.2019].

¹³ Zob. <https://www.instagram.com/p/BZsIL9Khhbm/> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1285741108158295> [dostęp: 27.12.2019].

¹⁴ Zob. <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1295404473858625:0> [dostęp: 27.12.2019].

¹⁵ Zob. np. <https://www.instagram.com/p/BZqNjXcDtjT/> [dostęp: 27.12.2019].

¹⁶ Felieton inicjujący cykl *Szczygiel poluje na prawdę* opublikowano 25.06.2015 (nr 25), podczas gdy pierwsze wydanie poniedziałkowe „Dużego Formatu” ukazało się dopiero 17.10.2016 (nr 42).

rowaną przez autora potrzebą nieustannego rozwijania projektu¹⁷. Zgodnie z tym założeniem w analizowanej rubryce do dziś ukazują się kolejne „prawdy”, komplementarne wobec treści książki. Część spośród nich włączono w repertuar intermedialnych koncertów Szczygła i zespołu Res Factum, a cztery umieszczono dodatkowo na płycie *Projekt: prawda muzycznie*¹⁸. Te sceniczno-audialne adaptacje są dla dalszych rozważań istotne, gdyż – z uwagi na improwizowaną formę, skłaniającą do interakcji z twórcyem tekstu adaptowanego – współgrają z właściwym kulturze konwergencji modelem uczestniczącej postawy odbiorców.

Transmedialność kultury uczestnictwa

W wymiarze społecznym procesy cyfryzacji doprowadziły do zniesienia barier między aktywnym i pasywnym uczestnictwem w mediach. Za konsekwencję tego zjawiska Maciej Maryl uznał powstanie nowego paradygmatu kulturowego, w którym znacząco zwiększyła się skala aktywizacji konsumentów oraz demokratyzacji ich udziału w kreacji i dyfuzji przekazów masowych (por. Maryl 2016, 13). Tak pojmowany model kultury uczestnictwa stanowi trzecią konstytutywną cechę opowiadań transmedialnych, obejmującą dwie równoległe tendencje: włączanie odbiorców w proces twórczy oraz indywidualizację ścieżki percepcji jego poszczególnych efektów.

W kontekście projektu Szczygła pierwszy mechanizm uwidocznił się już na etapie inicjującej całe przedsięwzięcie akcji czytelniczej, realizowanej na łamach prasy i serwisów internetowych. Należy przypomnieć, że będąca owocem tych działań publikacja książkowa opisuje życiowe „prawdy” kierujące ludzkim postępowaniem. Pochodzą one m.in. od czytelników, którzy odpowiedzieli na apele autora zamieszczane w jego rubryce w „Dużym

¹⁷ Tę narracyjną progresję Szczygiel uwypuklił w jednym z internetowych wpisów, oznajmiając, iż – wzorem *Kronik tygodniowych* Prusa – chce prowadzić swój projekt do końca życia. Por. <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/13851172415544> [dostęp: 27.12.2019].

¹⁸ Mowa o zaczerpniętych z „Dużego Formatu” felietonach: *Lrajter* (nr 18/2016), *Dobre końce* (nr 30/2016), *Szanowny Właściciel* (nr 41/2016) i *Bez Woody’ego* (nr 21/2016). Nagrano je na płycie w tej kolejności, opatrując tytułami: *Prawda trajtera*, *Prawda dobrego końca*, *Prawda właściciela* i *Prawda bez Allena*.

Formacie”¹⁹. Prośby o dzielenie się własnymi „prawdami” reporter powiełał w mediach społecznościowych, nawet po oficjalnej premierze książki²⁰. Do czynnej partycypacji w projekcie zachęca zresztą do dziś, np. poprzez interaktywną akcję „Przystanek Prawda”, prowadzoną podczas dwóch kolejnych edycji festiwalu reportażu MiedziankaFest. W ramach tej inicjatywy Szczygiel pytał festiwalowych gości o ich życiowe „prawdy”, by następnie opublikować je w swej kolumnie felietonowej²¹. Transmedialny projekt autora *Gotlandu* jest więc efektem odgórnie stymulowanej interakcji z odbiorcami, którzy zyskali status współuczestników, a zarazem aktywnych obserwatorów aktu twórczego. Mogli bowiem na bieżąco śledzić powstanie obu analizowanych książek reportera dzięki kolejnym relacjom udostępnianym w internecie²².

Na osobną uwagę zasługuje zastosowana w projekcie Szczygła strategia gromadzenia materiału źródłowego bezpośrednio w kręgu zakładanych adresatów opowieści. Kolekcjonowanie i sumowanie indywidualnych „prawd” odbiorców nasuwa skojarzenie z ideą zbiorowej inteligencji, którą francuski socjolog Pierre Lévy odniósł do kumulacji intelektualnego potencjału użytkowników cyberprzestrzeni²³. Wykorzystanie ich skupionych zasobów wiedzy i kompetencji Jenkins uznał z kolei za właściwość opowiadań transmedialnych. Zdaniem badacza zgłębienie tego typu narracji jest bowiem często zależne od aktywnego współdziałania internautów, którzy wymieniają się informacjami rozproszonymi w różnych mediach (por. Jenkins 2007, 95).

Tak rozumiana idea zbiorowej inteligencji wiąże się z drugą – po aktywizacji odbiorców – odsłoną transmedialności widzianej w paradygmacie kultury uczestnictwa. Na plan pierwszy wysuwa się tu kwestia umiętnego wyszukiwania i scalania poszczególnych cząstek narracyjnych opowieści, o czym Marta Gołda pisze następująco:

¹⁹ Zob. np. końcowe dopiski w zamieszczonych w „Dużym Formacie” felietonach *Polowanie na cudzą prawdę*, *cd.* (nr 24/2015) oraz *Prawda zastępcza* (nr 30/2015).

²⁰ Zob. np. <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1402799579785780/> [dostęp: 27.12.2019].

²¹ Felietony dotyczące akcji „Przystanek Prawda” ukazały się w „Dużym Formacie” m.in. w nr 34 z 2018 roku oraz nr 35 z 2019 roku.

²² Zob. przykładowe posty ujawniające kulisy procesu twórczego: <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/photos/a.1025578610841214/1038331582899250/?type=3> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1927487020650364/> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.instagram.com/p/Bn8YHqw hZoj/> [dostęp: 27.12.2019].

²³ Zob. książkę Lévy’ego *Collective Intelligence: Mankind’s Emerging World in Cyberspace* (1997).

Najważniejszą cechą odbiorców – uczestników komunikacji transmedialnej – wydaje się zaangażowanie, chęć poszukiwania elementów pozostawionych w różnych mediach, a także włożenie pracy w zrekonstruowanie z zebranych elementów całej fabuły. (...) To odbiorca decyduje, jak bardzo chce zanurzyć się w transmedialnym świecie, w jakiej kolejności analizować będzie dane fragmenty, by poukładać je w jedną logiczną całość (Gołda 2013, 98).

W odniesieniu do inicjatywy Szczygła oznacza to, że czytelnik może przestać na lekturze książki *Projekt: prawda* bez prób jej łączenia ze zbiorem *Nie ma*, bądź też zrezygnować zupełnie z recepcji obu publikacji na rzecz felietonów z „Dużego Formatu” i powiązanych z nimi wpisów w mediach społecznościowych. W każdym wypadku nie straci rozeznania w ogólnych założeniach przedsięwzięcia, gdyż jego poszczególne składniki są samodzielne znaczeniowo. Jak jednak wykazała dotychczasowa analiza, skojarzenie treści ze wszystkich tych platform pozwala zyskać pełniejszą wiedzę o ujawnianych przez reportera faktach. Założona w projekcie rola odbiorców unaocznia więc tezę Jenkinsa, zgodnie z którą w uniwersum narracji transmedialnych „konsumenci muszą przyjąć rolę myśliwych i zbieraczy, ścigających fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych” (Jenkins 2007, 25). Postawa ta wynika z wielorako pojmowanego synergizmu współczesnej mediasfery, przejawiającego się zarówno na poziomie rynkowym, jak i genologicznym.

W stronę synergii, czyli genologia reportaży transmedialnych

Na gruncie medioznawstwa pojęcie synergii zwykle odnoszone jest do horyzontalnej integracji mediów, skutkującej ich wzajemnym wzmocnieniem w wymiarze właścicielskim, organizacyjnym lub promocyjno-marketingowym (por. Kopecka-Piech 2015, 64–65). Synergiczność widziana w tej czysto rynkowej perspektywie pośrednio wiąże ze sobą trzy dotychczas omówione aspekty transmedialności, według Jenkinsa wypływającej z ekonomicznych przesłanek (por. Jenkins 2007, 103). Narracyjne współdziałanie licznych platform medialnych, służące emocjonalnemu zaangażowaniu odbiorców w recepcję danej opowieści, zyskuje bowiem komercyjny charakter

przy założeniu, że potęguje konsumpcję każdego z przekazów cząstkowych i w efekcie generuje zyski dla ich producentów²⁴.

Należy w tym miejscu podkreślić, że analizowany kompleks publikacji Szczygła zasadniczo odbiega od „utowarowionych” marek transmedialnych, kreowanych w sposób synergiczny. Komercyjne podłoże nie uwidacznia się tu równie silnie, jak choćby w przywołanym na wstępie projekcie *Miasto Archipelag*, którego Filip Springer zapewne nie rozwinąłby na tak szeroką skalę, gdyby nie finansowe, techniczne i promocyjne zaplecze zapewnione przez sponsorów i media patronackie. W realizacji twórczego zamysłu Szczygła można jednak dostrzec pewne standardowe praktyki rynkowe, wywołujące efekt synergii. Książki *Projekt: prawda* i *Nie ma* reklamowano w mediach społecznościowych równoległe na profilu autora oraz na oficjalnych kontaktach wydawcy i współpracujących z nim podmiotów, np. Instytutu Reportażu czy kluboksięgarni Wrzenie Świata. Różne instytucje kulturalne włączyły się także w popularyzację medialnych rozszerzeń projektu: audiobooków, koncertów zespołu Res Factum i płyty *Projekt: prawda muzycznie*. Tego typu posty promocyjne²⁵, odsyłające do profili zewnętrznych partnerów przedsięwzięcia, egzemplifikują mechanizm synergii z uwagi na wyraźne zastosowanie taktyki promocji krzyżowej. Opartą na niej współpracę można uzasadnić opinią Bernadetty Darskiej, według której współczesny reporter „jest nie tylko autorem, ale również kimś, kto musi pomóc wypromować produkt, jakim jest książka” (Darska 2017, 31).

Zgodnie z wcześniejszym zastrzeżeniem projektu Szczygła nie sposób jednak ograniczyć do działań o czysto merkantylnym podłożu. Synergiczność tego przedsięwzięcia wynika w daleko większym stopniu z jego kumulatywnego charakteru, zakładającego narracyjne współdziałanie medialnych komponentów opowieści. Rzeczona interakcja przekłada się na płaszczyznę genologiczną, gdyż z formalnego punktu widzenia prezentowana seria publikacji tworzy konstelację dopełniających się przekazów o zróżnicowanym, często niejasnym statusie gatunkowym. W przypadku *Projektu: prawda* nawiązania do techniki obrazowania reporterskiego zachodzą raczej na poziomie

²⁴ Jak dowodzi Göran Bolin, zachęcanie odbiorców do użytkowania wielu platform przekazu w celu zgłębienia transmedialnego uniwersum jest powszechnym wśród nadawców środkiem budowania lojalności konsumenckiej (por. Bolin 2007, 246).

²⁵ Zob. przykładowo: <https://www.facebook.com/wrzenie/posts/985220928225670> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.facebook.com/DowodyNaIstnienie/posts/1959977717409087> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.facebook.com/audioteka/posts/2354562657916225/> [dostęp: 27.12.2019].

pozaliterackiej genezy utworu aniżeli w jego treści. Jednoznacznej ocenie genologicznej nie poddają się tym bardziej intermedialne adaptacje wspomnianego zbioru, dokonane przez zespół Res Factum i grupę Klancyk. Zawocowały one bowiem dalszą modyfikacją wyjściowego przekazu drukowanego, odpowiednio wskutek integracji słowa mówionego z dźwiękiem oraz scenicznych improwizacji przy współudziale widowni. Z kolei w książce *Nie ma* znalazły się reportaże (np. rozdziały *Nieznajomy wróg jakiś*, *Gwiazda wszystkich willi* czy *Śliczny i posłuszny*), lecz sąsiadują one z tekstami bliższymi konwencji eseju (*Wybuch bomby czasu*) i pamiętnika (*Trzydziesta noc*) bądź też odznaczającymi się gatunkową amorficznością (*Rzeka*). Z tego powodu sam autor lokuje je w semantycznie pojemnej kategorii „opowiadań *non fiction*” (Szczygiel 2019b, 19).

Powiązanie przytoczonych uwag genologicznych i omówionych wcześniej przejawów transmedialności inicjatywy Szczygła skłania do dwóch wniosków końcowych. Po pierwsze, formalna hybrydyzacja i medialne rozproszenie komponentów projektu to czynniki przemawiające za postulatem Edwarda Balcerzana, by szeregować współczesne teksty kultury nie według systematyki gatunkowej, lecz *quasi*-rodzajowej – opartej na paradygmatach komunikacyjnych rozwijających się równoległe w różnych kodach i mediach (por. Balcerzan 2000, 97). Wykreowane przez Szczygła uniwersum przekazów należałoby wówczas rozpatrywać jako aktualizację szerszej pojętej intencji reporterskiej, która czerpie cechy konstytutywne z gatunku modelowego, jakim jest reportaż, ale uzewnętrznia się także w wypowiedziach niebędących reportażami *sensu stricto* (vide: felietony z „Dużego Formatu”) oraz przekraczających granice piśmiennictwa. Po drugie, najnowsze publikacje autora *Gottlandu* zdają się współgrać ze sformułowaną przez Bartosza Lutostańskiego koncepcją transmedialności zakładającej „istnienie »transowego«, niezależnego bytu gatunkowego” (Lutostański 2019, 5). W myśl tak zdefiniowanej genologii transmedialnej projekt Szczygła jawi się jako pewien konstrukt genologiczno-medialny, powstały w efekcie synergii swych poszczególnych składników znaczeniowych.

Czy tego typu mechanizm – w chwili obecnej realizowany jedynie w formie załączkowej – upowszechni się w kręgu polskich reporterów, wypierając monomedialne techniki kreowania opowieści faktograficznych? Widoczny w ostatnich latach boom wydawniczy na „tradycyjny” reportaż literacki, przede wszystkim książkowy, każe w to wątpić. Eksperymenty twórcze pokroju omówionej inicjatywy Szczygła świadczą jednak niezbitnie o dokonujących się przemianach prozy reportażowej – coraz mniej klarownej pod

względem genologicznym, gdyż coraz bardziej zależnej od wpływu ekspansywnej kultury medialnej XXI wieku.

Literatura

- Balcerzan E., 2000, *W stronę genologii multimedialnej*, w: Bolecki W., Opacki I., red., *Genologia dzisiaj*, Warszawa.
- Bolin G., 2007, *Media Technologies, Transmedia Storytelling and Commodification*, in: Storsul T., Stuedahl D., eds., *Ambivalence Towards Convergence: Digitalization and Media Change*, Göteborg.
- Darska B., 2017, *Młodzi i fakty. Notatki o reportażach roczników osiemdziesiątych*, Olsztyn.
- Frukacz K., 2019, *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje*, Katowice.
- Golda M., 2013, *Konwergencja mediów a sztuka. Opowiadania transmedialne*, w: Kaczmarczyk M., Rott D., red., *Problemy konwergencji mediów*, t. 1, Sosnowiec–Praga.
- Hugo-Bader J., 2011, *Dzienniki kołymskie*, Wołowiec.
- Hugo-Bader J., 2014, *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, Kraków.
- Jenkins H., 2007, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Bernatowicz M., Filiciak M., Warszawa.
- Kopeccka-Piech K., 2011, *Koncepcje konwergencji mediów*, „Studia Medioznawcze”, nr 3.
- Kopeccka-Piech K., 2015, *Leksykon konwergencji mediów*, Kraków.
- Lévy P., 1997, *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, transl. Bononno R., Cambridge, MA.
- Lutostański B., 2019, *Prolegomena do genologii transmedialnej*, „Tekstualia”, nr 3.
- Maryl M., 2016, *Teksty – kultury – uczestnictwa*, w: Dąbrówka A., Maryl M., Wójtowicz A., red., *Teksty kultury uczestnictwa*, Warszawa.
- Siuda P., 2012, *Mechanizmy kultury prosumpcji, czyli fani i ich globalne zróżnicowanie*, „Studia Socjologiczne”, nr 4.
- Springer F., 2016, *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast*, Kraków.
- Szczygiel M., 2012, *Dziennik ze strachu*, „Gazeta Wyborcza”, nr 250 [dod. „Duży Format”, nr 42].
- Szczygiel M., 2013, *Mam to spalić?*, „Książki. Magazyn do Czytania”, nr 4.
- Szczygiel M., 2015a, *Jerzy Szczygiel w Pradze*, „Książki. Magazyn do Czytania” [wydanie na lato], nr 1.
- Szczygiel M., 2015b, *Polowanie na cudzą prawdę, cd.*, „Gazeta Wyborcza”, nr 140 [dod. „Duży Format”, nr 24].
- Szczygiel M., 2015c, *Prawda zastępcza*, „Gazeta Wyborcza”, nr 176 [dod. „Duży Format”, nr 30].
- Szczygiel M., 2016a, *Bez Woody'ego*, „Gazeta Wyborcza”, nr 121 [dod. „Duży Format”, nr 21].
- Szczygiel M., 2016b, *Dobre końce*, „Gazeta Wyborcza”, nr 175 [dod. „Duży Format”, nr 30].
- Szczygiel M., 2016c, *Łrajter*, „Gazeta Wyborcza”, nr 104 [dod. „Duży Format”, nr 18].
- Szczygiel M., 2016d, *Mszycze*, „Gazeta Wyborcza”, nr 192 [dod. „Duży Format”, nr 33].
- Szczygiel M., 2016e, *Projekt: prawda*, Warszawa.
- Szczygiel M., 2016f, *Przymiślenie*, „Gazeta Wyborcza”, nr 210 [dod. „Duży Format”, nr 36].
- Szczygiel M., 2016g, *Szanowny Właściciel*, „Gazeta Wyborcza”, nr 240 [dod. „Duży Format”, nr 41].
- Szczygiel M., 2016h, *Wielka ściema w literkach*, „Książki. Magazyn do Czytania”, nr 1.
- Szczygiel M., 2017a, *Nic z tego*, „Gazeta Wyborcza”, nr 6 [dod. „Duży Format”, nr 2].

- Szczygiel M., 2017b, *Przeczytanie wojny*, „Gazeta Wyborcza”, nr 24 [dod. „Duży Format”, nr 5].
- Szczygiel M., 2017c, *Sam nie wiem*, „Gazeta Wyborcza”, nr 164 [dod. „Duży Format”, nr 27].
- Szczygiel M., 2017d, *Zamieszkanie*, „Gazeta Wyborcza”, nr 182 [dod. „Duży Format”, nr 30].
- Szczygiel M., 2018a, *Ala i La Scala*, „Gazeta Wyborcza”, nr 47 [dod. „Duży Format”, nr 8].
- Szczygiel M., 2018b, *Kapelusz dla świata*, „Gazeta Wyborcza”, nr 94 [dod. „Duży Format”, nr 15].
- Szczygiel M., 2018c, *Nie ma*, Warszawa.
- Szczygiel M., 2018d, *Przepraszam to za mało*, „Gazeta Wyborcza”, nr 169 [dod. „Duży Format”, nr 28].
- Szczygiel M., 2018e, *Przystanek Prawda*, „Gazeta Wyborcza”, nr 204 [dod. „Duży Format”, nr 34].
- Szczygiel M., 2019a, *Przystanek Prawda*, „Gazeta Wyborcza”, nr 210 [dod. „Duży Format”, nr 35].
- Szczygiel M., 2019b, *To są opowiadania non fiction*, rozm. przepr. Nogaś M., „Gazeta Wyborcza”, nr 210.
- Sztachelska J., 2013, *Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 4.
- Szydłowska J., 2014, *Polski reportaż XXI w. wobec tradycji gatunku i wyzwań komunikacyjnych współczesności*, w: Rozbicka R., Staniszewski A., red., *Prasa w dobie nowych mediów*, Olsztyn.
- Zajac M., 2014, *Od Produktu Totalnego do książki konwergencyjnej. Związki książki dla dzieci i młodzieży z innymi mediami*, w: Głowacka E., Kowalska M., Krysiński P., red., *Współczesne oblicza komunikacji i informacji. Problemy, badania, hipotezy*, Toruń.
- Ziątek Z., 2013, *Reportaż jako literatura*, w: Werner A., Żukowski T., red., *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, Warszawa.
- Żyrek-Horodyska E., 2018, *Reportaż intermedialny Jacka Hugo-Badera i Filipa Springera*, „Teksty Drugie”, nr 5.

Netografia

- <https://www.facebook.com/audioteka/posts/2354562657916225/> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/DowodyNaIstnienie/posts/1959977717409087> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/photos/a.1025578610841214/1038331582899250/?type=3> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1285741108158295> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/12954044738586250> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1385117241554014> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1402799579785780/> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1642927382439664> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1927487020650364/> [dostęp: 27.12.2019].

<https://www.facebook.com/wrzenie/posts/985220928225670> [dostęp: 27.12.2019].
<https://www.instagram.com/p/Bha7G1QhjDc/> [dostęp: 27.12.2019].
<https://www.instagram.com/p/Bn8YHqwhZo/> [dostęp: 27.12.2019].
<https://www.instagram.com/p/BZqNjXcDtjT/> [dostęp: 27.12.2019].
<https://www.instagram.com/p/BZsLL9Khhbm/> [dostęp: 27.12.2019].


Katarzyna Frukacz – dr, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Literaturoznawczyni, badaczka reportażu i nowych mediów. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół problematyki reportażu literackiego, konwergencji mediów, komunikowania masowego, publicystyki prasowej i internetowej, genologii literackiej i dziennikarskiej. Autorka monografii *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje* (2019), 12. tomu z serii *Czytaj po polsku. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego jako obcego* (2016), artykułów w polskich i zagranicznych monografiach oraz czasopismach naukowych, a także tekstów publicystycznych i popularnonaukowych zamieszczanych w internetowych serwisach kulturalnych i recenzenckich.

Kontakt: katarzyna.frukacz@us.edu.pl



ZORIANA CZAJKOWSKA

 <https://orcid.org/0000-0003-0285-5822>Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

W poszukiwaniu tożsamości. Lwów w twórczości Adama Zagajewskiego

In search of identity. Lviv in Adam Zagajewski's works

Abstract: The paper devoted to an important theme in Adam Zagajewski's work: the search for identity. Using the author's biography as the background, the author of the paper refers to various works by the writer (including *Two Cities*, *To Go to Lviv*, and *Should We Visit Sacred Places?*) and draws attention to the fact that the author's poetic declaration about homelessness is his identity status; consequently, the author of the paper focuses on the aspect of Lviv in Zagajewski's work.

Key words: Polish literature, Adam Zagajewski, Lviv, search for identity

Adam Zagajewski urodził się 21 czerwca 1945 roku we Lwowie, ale spędził tam tylko pierwsze cztery miesiące życia, gdyż jego rodzina w związku z repatriacją została przesiedlona do Gliwic. Po drugiej wojnie światowej Lwów znalazł się w granicach Związku Radzieckiego i wszyscy Polacy mieszkający w tym mieście musieli je opuścić.

Twórca nieustannie poszukiwał swojego miejsca. Dzieciństwo spędził w Gliwicach, czasy studenckie w Krakowie, potem przeniósł się do Paryża. Ostatecznie w 2002 roku osiadł w Krakowie. Jednak najbliższy sercu Zagajewskiego na zawsze pozostał Lwów.

Ciekawe jest to, że autor nie ma własnych wspomnień o mieście wczesnego dzieciństwa. Zna Lwów wyłącznie ze zdjęć i opowieści rodziców, dziadków oraz wujostwa, którzy nigdy do końca nie pogodzili się z koniecznością opuszczenia swojej małej ojczyzny i przez całe życie pielęgnowali pamięć o niej. Miłość i tęsknotę do tego miasta zaszczipiali również swoim potomkom, wpajając im, że ich prawdziwą ojczyzną jest Lwów – miejsce piękne,

idealne, którego nie może zastąpić żadne inne. Nic więc dziwnego, że autor, który został wychowany w takiej atmosferze, przyswaja sobie pamięć swoich rodziców, krewnych i uznaje ją za własną.

Zjawisko to za Marianne Hirsch nazywane jest postpamięcią. Zdaniem amerykańskiej badaczki

postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienia, ale wyobraźnię i twórczość. (...) Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć (Hirsch 2010, 254).

Postpamięć sprawia, że na swojej drodze życiowej sięgamy do budzących emocje doświadczeń naszych bliskich. Do tego rodzaju pamięci najczęściej odwołują się osoby szukające w przeszłości swojej tożsamości oraz korzeni. W takiej sytuacji znalazł się Adam Zagajewski. Pisarz wobec braku własnych wspomnień o Lwowie, do którego miłość i przywiązanie zaszczerpili w nim rodzice, w książce *Dwa miasta* wyjaśnia: „spędziłem dzieciństwo w brzydkim, przemysłowym mieście; przywieziono mnie tam, gdy miałem zaledwie cztery miesiące i potem przez wiele lat opowiadano mi o niezwykle pięknym mieście, które moja rodzina musiała opuścić (o Lwowie)” (Zagajewski 2007, 7–8). Gliwice zatem nie są jego domem ani ojczyzną. Lwów natomiast to „kraj” ojczysty, bliski sercu poety.

Lwów w twórczości Zagajewskiego stanowi swoiste *genius loci*, będące – wedle słów Bartłomieja Gutowskiego – duchem opiekuńczym, siłą budującą wyjątkowość miejsca. Istnienie takich przestrzeni – kontynuuje przywołany badacz – jest możliwe nie tylko w rzeczywistości, ale także w wyobraźni człowieka. *Genius loci* często kształtuje indywidualną tożsamość osobowości i otwiera emocjonalną więź z miejscem, które ma znaczenie w skali narodowej, międzyludzkiej, ale jednocześnie stanowi przestrzeń magiczną, mającą ważność jednostkową (Gutowski 2009, 7).

Lwów jest właśnie takim miejscem, gdzie wyczuwa się *genius loci*. Miasto przez wieki stanowiło wyjątkową przestrzeń nie tylko dla mieszkańców, ale i przybyszów. Jego położenie geograficzne, wieloetniczność i wielokulturowość tworzyły niesamowity klimat. Każdy, kto miał styczność z tym osobli-

wym miejscem, zachował je w pamięci. Rodzice Zagajewskiego potrafili nie tylko ocalić Lwów w sercu, ale również wpoić odrobinę jego *genius loci* swoim potomnym. Żywili przekonanie, że mit tego miasta musi żyć wiecznie, a dzieciom przypada rola strażników pamięci. I nie zawiedli się, gdyż Zagajewski stał się prawdziwym powiernikiem nie tylko lwowskiego mitu, ale również historii i kultury miasta. Uczynił to, pomimo że przynależy po części do innej rzeczywistości niż ta, z której pochodzą jego przodkowie. Tadeusz Nyczek zaznacza, że mit Lwowa w wewnętrznym pejzażu twórczości Zagajewskiego „istnieje jako Początek i Koniec, elementarna część składowa światopoglądu, filozofii i literatury: świat wartości istotnych przeciwstawiony światu wartości pozornych” (Nyczek 2002, 134). W swoich utworach pisarz nie tworzy własnego mitu, lecz podtrzymuje ten istniejący, przekazany przez rodziców. O tym, jak ważny jest dla niego Lwów – miejsce wiecznej pamięci krewnych – przekonują wiersz pt. *Jechać do Lwowa* oraz esej *Dwa miasta*, będący wyrazem tęsknoty za utraconym rajem.

Dwa miasta: Lwów i Gliwice, wschód i zachód. Miasto wspomnień i wyobraźni oraz miasto rzeczywistości i codzienności. To pierwsze zawsze idealne, tajemnicze, magiczne, drugie zaś – zwykłe, przeciętne, szare. W eseju Zagajewskiego esencja i egzystencja wyraźnie kontrastują ze sobą w obrazowaniu dwóch miejsc. Utwór, którego bohater to *porte-parole* pisarza, powstał w 1991 roku w Paryżu. Nie jest to opowieść, która odtwarza obraz Lwowa, ani tym bardziej Gliwic. Autor skupia się na uczuciach i przeżyciach tych, którzy nie potrafią odnaleźć się w realnym świecie, gdyż zostali odcięci od miejsca będącego przez lata częścią ich życia i duszy. Ludziom tym nie tylko odebrano ich małą ojczyznę, ale również zabroniono kultywowania pamięci o niej, więc zostali wygnani jakby podwójnie. Lwów jest dla nich miejscem nostalgii, utraconym rajem, który zawsze żyje w ich pamięci.

W *Dwu miastach* autor łączy formy literackie, którymi zazwyczaj się posługuje. Tomasz Kubikowski zaznacza, że „narracja przechodzi tu w esej, ten z kolei miesza się ze wspomnieniami, bądź kurczy do rozmiarów liryki: liryczny esej – to chyba najodpowiedniejsze określenie” (Kubikowski 1992, 119).

Poeta, którego twórczość zaliczana jest do literatury małych ojczyzn, już na pierwszych kartach utworu deklaruje swoją bezdomność.

Jeśli ludzie dzielą się na osiadłych, emigrantów i bezdomnych, to ja należę zapewne do tej trzeciej kategorii, chociaż rozumiem ją w sposób arcyrzeczowy, bez cienia sentymentalizmu czy litości nad samym sobą (*self-pity*).
(...) Człowiek bezdomny (...) to ktoś, kto – przez przypadek, kaprys lo-

su, z własnej winy, z winy swojego temperamentu – nie chciał albo nie potrafił w dzieciństwie i we wczesnej młodości nawiązać bliskich i serdecznych związków z otoczeniem, w którym rósł i dojrzewał. Być bezdomnym nie znaczy więc, że mieszka się pod mostem albo na peronie mniej uczęszczanej stacji metra (...) oznacza tylko tyle, że dotknięta tą skazą osoba nie potrafi wskazać ulicy, miasta czy osady, które byłyby jej domem, jej – jak zwykle się mówi – małą ojczyzną (Zagajewski 2007, 7).

Opisana specyfika bezdomności nie dotyczy bynajmniej braku mieszkania – jest to bezdomność tożsamościowa. Zagajewski nie potrafi wskazać miejsca, do którego byłby przywiązany, nie ma malej ojczyzny – przestrzeni miejskiej, w której czułby się jak w domu, gdzie wszystko: mieszkańcy, ulice, domy, parki, obowiązujące normy kulturowe, tradycje odczuwałby jako swoje. Bezdomność jest tu po prostu brakiem bliskiego sercu miejsca na Ziemi.

Człowiekowi bezdomnemu – pisze Zagajewski – zawsze towarzyszy muzyka:

gdyż najmniej ze wszystkich sztuk wiąże się z miejscem. Jest podejrzenie kosmopolityczna. Dlaczego części utworu muzycznego noszą włoskie nazwy? Dlaczego Beethoven urodził się w Bonn, a umarł w Wiedniu? Czemu dedykował trzy kwartety smyczkowe rosyjskiemu arystokracji? Dlaczego Chińczycy grają nokturny Szopena? Czemu Haendel pojechał do Londynu, a Rossini do Paryża? (Zagajewski 2007, 9).

Pisarz także mógłby dołączyć do przytaczanych twórców – urodził się we Lwowie, dzieciństwo i lata młodości spędził w Gliwicach, mieszka w Krakowie. Zagajewski w pewien sposób utożsamia się z losem kompozytorów, dlatego właśnie utwory znanych artystów stają się nieodłączną częścią jego życia. Pisarz wsłuchuje się w Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Schuberta, Chopina, Mahlera, Szostakowicza, Lutosławskiego, Strawińskiego i in., a muzyka stanowi temat wielu jego wierszy, np. *Muzyka słuchana z tobą*, *Anteny w deszczu*, *Zamieja*, *Zależy który* itd. (por. Zagajewski 2005).

Wspomnienia o Lwowie były pieczołowicie przechowywane w pamięci rodziny Zagajewskiego. Jego rodzice i krewni nigdy do końca nie zaakceptowali faktu opuszczenia swojego miasta, nigdy nie pokochali miejsca, które stało się ich tak zwanym nowym domem. W takim duchu wychowywali również swoje dzieci. Nie pamiętały one jednak Lwowa i miasta, w którym dorastały, spędzały lata młodości, mogło stać się dla nich tak ważne, jak Lwów dla ich rodziców, nie czułyby się wtedy w nim obco.

Kompleks bezdomności tożsamościowej ujawnia się również w wierszach poety, poczynając od zbioru *Jechać do Lwowa* (Zagajewski 1985) przez *Płótno* (Zagajewski 1990) aż po *Ziemię ognistą* (Zagajewski 1994). Miasto funkcjonuje w liryce Zagajewskiego jako synonim ojczyzny, której już nie ma – została bezpowrotnie utracona, zastąpiona wyobcowaniem i bezdomnością (Browarzy 1997, 56).

Zagajewski nigdzie nie czuje się swojsko. Jest gdzieś pomiędzy miastami, do obu przywiązany i w obu obcy. W jednym ze swoich wczesnych wierszy poeta zaznacza:

Rosłem w dwóch miastach
przez moje ciało przechodziła granica
zaprzyjaźnionych państw
(Zagajewski 1975, 28).

Takie spojrzenie funduje metaforę dwoistości świata, w którym żył nie tylko autor, ale wszyscy ci, którzy musieli opuścić Lwów. Narrator stwierdza, że życie jego i jego rodziców zostało rozdzielone na dwie części: przed wyjazdem i po wyjeździe. To pierwsze było pełne uroku, fascynacji i wspomnień, drugie zaś – fatalne, czarne, tragiczne.

Jak zaznacza Elżbieta Czerwińska, dwoistość świata widoczna jest w całej opowieści, przenika żywą tkankę wspomnień i staje się głównym tematem eseju. Sztuka i życie, rzeczywistość duchowa i historia, jak dwaj wrogowie walczą ze sobą i tylko na krótko zawierają pokój. Esej przypomina utwór muzyczny z akcentem metrycznym na „dwa” (Czerwińska 1993, 104). Dwa miasta, dwie waluty, dwa języki, dwa systemy znaczeń. Świat idealny i realny.

Tu rodzi się podstawowa dialektyka myślenia i życia. Autor opisuje stan świadomości ludzi, dla których Lwów na zawsze pozostanie lepszym światem, a Gliwice pod żadnym pozorem nie mogą się z nim równać. O nowych mieszkańcach Gliwic Zagajewski pisze w następujący sposób:

pozornie przypominali zwyczajnych Europejczyków. Byli w większości deportowani ze wschodu; byli świeżymi emigrantami, lecz emigrantami, którzy wcale nie opuścili swego kraju. Kraj przesunął się na zachód, tylko tyle. I oni razem z krajem (Zagajewski 2007, 15).

Życie tych „emigrantów we własnym kraju” toczyło się jednocześnie w dwóch miejscach i dwóch czasach – przedwojennym Lwowie, od którego nie potrafili się oderwać, oraz w powojennych Gliwicach. Ich miasto prze-

prowadziło się w pewnym sensie wraz z nimi. Lwowiacy próbowali przenieść życie „tam” do świata „tu”, wbrew rzeczywistości starali się robić wszystko tak jak dawniej, tak jak we Lwowie:

starzy ludzie krążyli wciąż po tym mieście, którego nie rozumieli. Stare damy wkładały kapelusze modne czterdzieści lat wcześniej, a twarz pokrywały grubą warstwą pudru. Szły, nic nie widząc. Obawiam się, że nawet ich oczy pokryte były pudrem. Tuż obok nich starzy mężczyźni, którzy nic nie słyszeli. (...) Rozmawiali o rzeczach utraconych. O utraconym mieście. O wzgórzach tego miasta. (...) Zwracali się do siebie *per* panie inżynierze, panie radco, panie redaktorze, panie prezydencie. Nie chcieli zaakceptować tego, że znaleźli się w innym, dziwnym, brzydkim mieście. Uważali, że w gruncie rzeczy wciąż są we Lwowie (Zagajewski 2007, 24).

Dawni mieszkańcy Lwowa nie byli w stanie odnaleźć się w nowym miejscu. Udawali, że nic się nie zmieniło, sądząc, iż niedługo znowu znajdą się w swojej małej ojczyźnie. Tylko nieliczni realiści zdawali sobie sprawę, że tamten czas nigdy nie wróci. Ten racjonalny pogląd był jednak przez większość ignorowany. Całe miasto przekształciło się w teatr, a ludzie w aktorów, którzy nieustannie grali swoje role. Ta trupa teatralna, zwana Lwowem, krążyła ulicami Gliwic, w ciągłej imaginacji posługiwała się antycznymi tytułami. W duchu lwowskim odbywały się również brydże, spotkania przy herbacie i imieniny, obiady i pogrzeby. „Ten utracony Lwów chodził ulicami Gliwic, mieszkał w domach ponemieckich, umierał po raz drugi wraz z każdą kolejną śmiercią swoich byłych mieszkańców” (Nyczek 2002, 134).

Architektura rzeczywistego miasta mieściła w sobie drugie miasto – metafizyczne. Pod powierzchnią realnych ulic, domów, parków kryło się miasto pełne tajemnic, miasto pozoru i zachwytu. Ewa Rewers o takim zjawisku pisze w następujący sposób:

W jednym mieście może ukrywać się wiele miast: miasta mentalne mieszkańców i miasta fizyczne budowniczych, nieruchome miasta obiektów i miasta ciał w ruchu, miasta jednostkowych taktyk i miasta instytucjonalnych strategii, miasta nostalgicznych pamięci i miasta futurystycznych akcji, miasta widzialne oraz „niewidzialne”, realne i wirtualne, a także dziesiątki innych. Odkrywamy je, odczuwając zarówno akceptację, jak i dezaprobatę, jako że nasze oczywiste oczekiwania, na co dzień słabo uświadamiane, biegną najczęściej w poprzek realnych przestrzeni miejskich (Rewers 2009, 15).

Gliwice Zagajewskiego żyły w dwóch wcieleniach jednocześnie, a przesiedleni tu lwowianie w obu miastach naraz: w mitycznym i realnym, w tym, co trywialne i w tym, co wzniosłe, w przemijającym świecie historycznym i w idealnym świecie wyobraźni. Jak zauważa Czerwińska, jedna rzeczywistość była tu zakorzeniona w „monotonii deszczowych tygodni”, żyta z melancholią, z tęsknotą, druga zaś była odkrywana w radości poznania, niemal w mistycznej iluminacji (Czerwińska 1993, 109).

Żyjąc w podwójnej rzeczywistości, przybysze ze Lwowa posługiwali się w rozmowach swoim specyficznym językiem. Śpiewny wschodni akcent było słycać wszędzie, szczególnie na targu. Niektórych klientów – zaznacza autor – przekupki witaly z uniżonością. Do starsuszków zwracały się: *panie doktorze, panie profesorze, panie mecenasi*, nie biorąc pod uwagę faktu, że ci ludzie nie mieli już zawodu i nie posiadali żadnego tytułu. Wszyscy żyli w innym – swoim – świecie. Krażyli jak cienie, cofali się kilka lat wstecz i znajdowali się już na innym targu, w innym mieście i w innej epoce:

Żywe cienie, emigranci we własnym kraju, eks-profesorowie nieistniejącego już uniwersytetu, eks-oficerowie nieistniejącej już armii, wschodni akcent nieistniejącego już Wschodu, eks-radcy i eks-mecenas, rangi przynależne do innej ery, przenicowane po raz drugi płaszcze, buty z przedwojennej skóry, kapelusze spłowiałe i ozdobione znaczkami nieistniejących już firm. Tylko jajka, pomidory i czereśnie były zwyczajne i realne, trywialne i dotykalne (Zagajewski 2007, 16).

Wszyscy wygnañcy, którzy znaleźli się w Gliwicach, nie potrafili, a często i nie chcieli, zmienić czegokolwiek we własnym stroju, sposobie mówienia czy myślenia. Niesli ze sobą dawność jak naftalinę – powiada autor. Chodzili po obcych ulicach, nieznanach parkach, zużyło ich życie. Takie bezustanne krążenie było powolnym umieraniem z tęsknoty za utraconym rajem. Ludzie ci nie mogli się odnaleźć w świecie obcym ich mentalności.

Dla starszych obroną przed aktualną sytuacją, na którą nie mieli żadnego wpływu, była „ucieczka” w niepamięć dotykającą ludzi w podeszłym wieku. Bohater wspomina, że nieraz towarzyszył swoim dziadkom podczas spacerów, prowadził pod rękę, objaśniając, gdzie są i dokąd idą. Często bowiem zdarzało się tak, że tracili oni nagle poczucie rzeczywistości – przemierzając ulice Gliwic, przenosili się do Lwowa. Wydawało im się, że mijają znane lwowskie parki, budynki, spotykają znajomych, sąsiadów.

Pamięci i amnezji nie da się od siebie oddzielić. Z jednej strony to przechowywanie wspomnień, z drugiej – ucieczka w zapomnienie. Świadomość

utruty jest zaś na tyle silna, że zafalszowuje reminiscencje. W wierszu *Moje miasto* Zbigniew Herbert, opisując to zjawisko, pokazuje, że pamięć tego, co utracone, narażona jest na przeistoczenie się w niepamięć:

ułamna pamięć tworzy
 plan miasta
 rozgwiadę ulic
 planety dalekich placów
 ogrodów zielone mgławice
 emigranci w złamanym kaszkietach
 skarżą się na ubytek substancji
 (...)
 śniło mi się że idę
 z domu rodziców do szkoły
 (...)
 chcę skręcić do katedry
 widok się nagle urywa
 (Herbert 1997, 136–137).

Poczucie utraty, a zarazem poczucie winy wobec tego, co utracone, niesie ze sobą traumę i to traumę zbiorową, którą jedno pokolenie nie do końca świadomie przekazuje drugiemu, młodszemu. W opowieść Zagajewskiego młody bohater w pewien sposób walczy z przymusem mitu o własne widzenie świata. Chce prawa do osobistego doświadczenia, do posługiwania się własną wyobraźnią i pamięcią. Natomiast rodzinna, zbiorowa trauma jest na tyle silna, że pozbawia chłopca takiej możliwości. Żyje on nie tyle swoim własnym życiem, co życiem swoich przodków. O takich historycznych, traumatycznych doświadczeniach pisze Frank Ankersmit:

Historycznym zmianom zawsze towarzyszy uczucie głębokiej i niepowetowanej straty, kulturowej rozpaczy, beznadziei i dezorientacji. W tym sensie takie historyczne doświadczenia są niewątpliwie traumatyczne, jednakże w takich przypadkach stawka traumy jest o wiele dramatyczniejsza: tu naprawdę traci się samego siebie. (...) nasza zbiorowa tożsamość jest w większości sumą bliźn na naszej zbiorowej duszy, spowodowanym przymusowym porzuceniem poprzednich tożsamości; bliźn, które nigdy nie zagoją się zupełnie, przysparzając nam nieustannych zgrzyot i bólu (Ankersmit 2004, 332).

W Gliwicach przez cały czas mieszała się ze sobą przeszłość i teraźniejszość, stare i nowe. Dotyczyło to także rzeczy, które musiały współistnieć,

dotykać się, wchłaniać swoje zapachy. Na kartach *Dwu miast* przedmioty były dzielone na trzy kategorie: arystokratyczne, mieszczańskie i socjalistyczne. Arystokratyczne, te najlepsze, oczywiście przyjechały ze Lwowa. Porzucając własne domy, lwowiaczy nie mogli spakować wszystkiego, więc zabierali to, co najcenniejsze: srebro, złoto, obrazy, dywany, kilimy, pamiątki rodzinne, rzadkie książki, stylowe meble. Z nimi wiązały się wspomnienia, w nich była część Lwowa. Rzeczy mieszczańskie to te poniemieckie. Warto zaznaczyć, że Gliwice kryły w sobie niezabliźnione rany przeszłości, gdyż przed wojną mieszkali tu Niemcy, którzy w 1945 roku również byli zmuszeni opuścić swoje domy rodzinne. Kierowali się oni taką samą logiką jak mieszkańcy Lwowa, opuszczając miasto, zabierali wszystko, co było dla nich cenne. Zostawiali natomiast kuchenki, maszyny do szycia, do pisania, rowery, sztucce itp. Bohater wspomina, że przedmioty przywiezione ze Lwowa pachniały zupełnie inaczej niż te poniemieckie. Rzeczy socjalistyczne produkowane były w Polsce powojennej. Do nich zaliczano zazwyczaj wszystkie najbrzydsze przedmioty.

Lwów był obecny w Gliwicach – tak jak we Wrocławiu czy Krakowie – co najmniej do lat 60., kiedy trauma wygnania stała się mniej bolesna. Do tego czasu znajdował się nieomal wszędzie, każdy zakątek skrywał jego święte mury. Ludzie przebywali w dwu miastach jednocześnie – w mitycznym i realnym. Życie naturalne, dobrotliwe przyjechało ze Lwowa, sztuczne i agresywne spotkało ich w Gliwicach – pisze Zagajewski.

Nie sposób nie odwołać się w tym miejscu, choć w kilku zdaniach, do wspomnianego już wiersza Zagajewskiego *Jechać do Lwowa*, w którym miasto zostaje ukazane jako przestrzeń mitu i wygnania. Na uwagę zasługuje już tytuł poematu. Wydawałoby się, że nie ma w nim niczego wyjątkowego – prozaiczna informacja o podążaniu do jakiegoś miejsca. Lwów to jednak nie tylko ostatni etap podróży, słowa te budzą inne skojarzenia. Ważna jest data powstania wiersza. Rok 1985 to czas, kiedy miasto należało do Związku Radzieckiego i było niedostępne dla Polaków. W powojennej literaturze polskiej temat Lwowa praktycznie był nieobecny. Polscy pisarze zostali pozbawieni możliwości pisania o Lwowie jako polskim mieście, centrum polskiego życia narodowego i kulturowego. Pośród powszechnego zakazu podejmowania tego tematu powstaje wiersz pełen sentymentu i tęsknoty. Poeta otwarcie pisze o rzeczach, które przez lata były przemilczane. Krzysztof Biedrzycki zaznacza: „Znaczenie słowa »Lwów« w tamtym kontekście wyraźnie wykraczało poza jego geograficzny sens. »Jechać do Lwowa« oznaczało: przekraczać granice nieprzekraczalne politycznie i historycznie” (Biedrzycki 2008, 18).

(...) Z którego dworca jechać
do Lwowa, jeżeli nie we śnie, o świcie,
gdy rosa na walizkach i właśnie rodzą się
ekspresy i torpedy. Nagle wyjechać do
Lwowa, w środku nocy, w dzień, we wrześniu
lub w marcu
(Zagajewski 1985, 35)¹.

Fragment ten rozpoczyna ni to pytanie, ni to zdanie twierdzące. Bohater nie wie, z którego dworca jechać do Lwowa. Mowa tu jednak nie o realnej wyprawie, tylko takiej, która odbywa się we śnie, w podświadomości. Ważny jest również czas podróży – świt:

moment, gdy człowiek jest najbardziej bezbronny wobec własnych emocji, gdy marzenia sennie atakują w najbardziej przemyślny sposób, gdy uderzają tam, gdzie lęgną się najskrzętniej przez człowieka spychane w podświadomość bóle, lęki, wspomnienia, niepewności, wyrzuty sumienia, zazdrości i nienawiści (Biedrzycki 2008, 207).

Lwów jest dla podmiotu lirycznego miejscem traumatycznych przeżyć, o których chce się zapomnieć. Podświadomość przywołuje owe wspomnienia w chwilach słabości. Obraz Lwowa pojawia się niespodziewanie, a wyprawa do miasta – w myślach i wyobraźni – może rozpocząć się w każdym momencie – „w środku nocy, w dzień, we wrześniu lub w marcu”. „Jeżeli Lwów istnieje, pod / pokrowcami granic i nie tylko w moim / nowym paszporcie (...)”. Rodzi się wątpliwość, czy miasto naprawdę jest. Nie chodzi oczywiście o realne, fizyczne istnienie, ale raczej o to, czy przetrwała chociaż część takiego Lwowa, jaki znajduje się w wyobraźni podmiotu lirycznego. Ta niepewność ma prawdopodobnie bezpośredni związek z biografią poety, który nie wie, czy istnieje jeszcze ten Lwów, o którym przez lata opowiadali mu przodkowie. Drugim elementem autobiograficznym w przytoczonym fragmencie jest nawiązanie do podanego w paszporcie miejsca urodzenia. Słowa podmiotu lirycznego: „w moim [podkr. – Z.C.] nowym paszporcie”, wskazują na poetę.

W poemacie Zagajewski ilustruje wielokulturowość i wielowyznaniowość Lwowa, w którym współbrzmia odmienna wymowa milczenia katedry i cerkwi. Malowniczy obraz miasta tworzą też sunące ulicami zakonnice oraz Jezuici, którzy patrolują najstarszemu parkowi miejskiemu. Strzelistość kate-

¹ Wszystkie fragmenty wiersza z: Zagajewski 1985, 35–37.

dry zostaje porównana m.in. do niedzieli i białej serwetki. Takie zestawienie podkreśla znaczenie tego obiektu – wyjątkowego i świętego jak niedziela w tradycji chrześcijańskiej. Z kolei biała serwetka to symbol czystości i nieskazitelności owego miejsca. Ogrody, chwasty, czereśnie, lopiany, ślimaki, maliny, jeziora, stawy, jesiony, topole, zamrożone forsycje to bogactwo miejskiej przyrody. Pojawia się również Fredro, chociaż do końca nie wiadomo, czy to osoba, czy pomnik. W pejzażu lwowskim przenikają się świat natury i kultury, realność i metafizyka. Zagajewski pokazuje, że Lwów to miasto, które zawsze można podziwiać i którym zawsze trzeba się zachwycić. W pewnym momencie przychodzi jednak koniec:

było za dużo Lwowa, a teraz nie ma
go wcale, rósł niepowstrzymanie a nożyce
cięły, zimni ogrodnicy jak zawsze
w maju bez litości bez miłości

(...)

Nożyczki, scyzoryki i żyletki drapały
cięły i skracaly pulchne sukienki
prałatów i placów kamienic, drzewa
padały bezgłośnie jak w dżungli
i katedra drżała i żegnano się o poranku
bez chustek i bez łez, takie suche
wargi, nigdy cię nie zobaczę, tyle śmierci
czeka na ciebie (...)

Krawcy, ogrodnicy, cenzorzy bezlitośnie niszczą ten żywy organizm miejski. Warto zwrócić tu uwagę na pewną sprzeczność. Z jednej strony dzieje się rzecz okrutna – „cięli ciało i wieńce”, z drugiej zaś pojawia się porównanie „jak w dziecinnej wycinance / gdzie trzeba wystrzyc labędzia lub sarnę”. Z perspektywy dziecka, którą przyjmuje podmiot liryczny, to, co się dzieje, jest niezrozumiałe. Dlatego dziecko sprowadza to do poziomu własnej wiedzy o świecie, interpretuje na swój sposób. Brutalność w pewien sposób splata się w tym miejscu z zabawą. Jak zauważyła Biedrzycki:

Groza zagłady Lwowa jest tu łagodzona wizją odrealnioną, ubraną w metaforę. (...) Patoś jest przelamywany, zza niego wylania się swego rodzaju śmieszność. Tyle że z kolei ona ustępuje powadze (...). Coś wydaje się zabawne, ale przecież – gdy się zastanowić – jest straszne (Biedrzycki 2008, 227).

I dalej „nożyczki, scyzoryki i żyłетки drapały / cięły i skracaly pulchne sukienki / pralatów i placów i kamienic”. Niby to tylko zabawa w krawkę i nawet dosyć śmieszna, skoro są tu „pulchne sukienki”. Jest to próba zlagodzenia drastycznych obrazów opisywanych w utworze. Pojawia się też kolejny wątek autobiograficzny. Zagajewski opisuje proces wysiedlania Polaków ze Lwowa po drugiej wojnie światowej, sytuację, która spotkała jego rodzinę. „I katedra drżała i żegnano się o poranku / bez chustek i bez lez”. Katedra drżała ze strachu, smutku i rozpacz, bo widziała ludzi, którzy musieli porzucić rodzinne miasto – o świecie, pospiesznie i bez lez; nie mając nawet czasu na pożegnanie. „Nigdy cię nie zobaczę, tyle śmierci / czeka na ciebie” – nie wiadomo, kto wypowiada te słowa. Niewykluczone, że to głos każdego człowieka, który opuszcza Lwów i wie, iż nigdy więcej go nie zobaczy, przynajmniej takim, jakim był dotychczas.

Lwów to miasto wygnania, porównane przez poetę do Jerozolimy, będącej symbolem miasta utraconego.

Dlaczego każde miasto
musi stać się Jerozolimą i każdy
człowiek Żydem (...)

Takie zestawienie sprawia, że Lwów jednocześnie staje się miejscem świętym i przeklętym. Jego mieszkańcy porównani są do Żydów, czyli ludu wybranego, którzy także zostali wygnani ze swojej ziemi. Wojciech Lięża w książce *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych* dokonał analizy motywu miasta utraconego, czyli Jerozolimy, i miasta wygnańców – Babilonu. Szczególną uwagę autor poświęcił twórczości Zagajewskiego, w której Jerozolimą jest Lwów, a Babilonem – Gliwice. O poemacie *Jechać do Lwowa* pisze w następujący sposób: „Z przesłaniami wiersza korespondują te składniki myślowe tradycji judaistycznej, które życie rozproszonych po świecie wygnańców wiążą z fatalistyczną ideą powrotu i wstrzymują trzeźwy wybór szybkiej asymilacji” (Lięża 1998, 104). I dalej wyjaśnia: „nazwa świętego miasta – co dość oczywiste – z trudem daje się łączyć z miejscem, skąd rozpoczęło się wygnanie. Raczej odnosi się ona do przeżyć wewnętrznych – żalu utraty, niepokoju poszukiwania. Miasto staje się więc czymś dalekim, nieokreślonym” (Lięża 1998, 104). Znajduje to odbicie w biografii poety. Opuszczając Lwów, przodkowie poety odczuwali wewnętrzne rozdarcie, a ich serca wypełniał smutek, żal i niepokój.

W końcowych wersach autor powraca do motywu podróży:

(...) i teraz tylko w pośpiechu
 pakować się, zawsze, codziennie
 i jechać bez tchu, jechać do Lwowa, przecież
 istnieje, spokojny i czysty jak
 brzoskwinia. Lwów jest wszędzie.

Metafizyczna podróż do Lwowa może zatem odbywać się codziennie. To miejsce, które wiecznie żyje w pamięci ludzi z nim związanych, świat, do którego ciągle się powraca w wyobraźni i wspomnieniach. Istnieje „spokojny i czysty jak / brzoskwinia”. Owoc ten to symbol szlachetności i doskonałości. Taki właśnie jest Lwów – miasto idealne, mityczne, legendarne. Według Zagajewskiego „Lwów jest wszędzie”, bo żyje wewnątrz człowieka, w jego mentalności i psychice. Jak zaznacza Nyczek, jest „Itaką bezdomnych wędrowców, marzeniem »spokojnym i czystym jak / brzoskwinia«, do którego dąży się w snach i na jawie, pośród szaleństwa świata nie będącego Lwowem, ale wręcz anty-Lwowem – Jerozolimą wciąż burzoną, traconą, odzyskiwaną i szarpaną przez wojny” (Nyczek 2002, 139).

Lwów Zagajewskiego to miasto mityczne, miasto wygnania. To utracony raj, który został siłą odebrany. Myślenie pisarza o Lwowie jest nostalgiczne i melancholijne. W jednym z późniejszych esejów Zagajewskiego ten lwowski mit ulatnia się w obliczu zastanej rzeczywistości. Z biografii autora można się dowiedzieć, że w wieku dwudziestu czterech lat odważył się odwiedzić Lwów, o którym od dziecka mu opowiadano. Nie potrafił się jednak w nim odnaleźć, wszystko było dla niego obce i nieznanne. W eseju *Czy należy odwiedzać miejsca święte?* poeta tak opisuje swoją wizytę we Lwowie:

Znajdowałem się przecież w najbardziej dla mnie niezwykłym punkcie świata, w moim mieście, które nie było moje, o którym mało wiedziałem, w obcym mieście, o którym sporo wiedziałem, które jednak było trochę moje; to było tak, jakby piękne określenie *docta ignorantia* opuściło stronicę książek i stało się żywą raną na zielonej mapie Europy. (...) Ktoś, kto – jak ja we Lwowie – respektuje mit i wspomnienia, jest jakby pogrążony w narcystycznym śnie. Dlatego szuka pomieszczeń trochę ciemnych i raczej pustych, muzealnych sal – albo cienistych parków. Natomiast źle się czuje na ulicy, bezlitośnie oświetlonej przez majowe słońce – szczególnie dziwnie zaś czuje się, patrząc na ukraiński tłum, wypełniające jasne ulice. Ten tłum (...) rozbija marzenia, niweczy spekulacje. Przedziwna sytuacja: być w mieście, które jest nicomal, po mandelsztamowsku, „znajome do lez, do migdałków, do żył”, ale wypełnione przez zupełnie inny, obcy tłum (Zagajewski 2002, 162–163).

W przytoczonym fragmencie Zagajewski pokazuje, jak trudno jest oddzielić mit od rzeczywistości i rozpoznać to, co realne. Poeta, będąc we Lwowie, czuje się obco, samotnie, nie potrafi odnaleźć się w tym świecie. Nie chce widzieć miasta takim, jakie ono jest w rzeczywistości, ucieka od tłumów, szuka odosobnienia. Czuje się jak duch, który odpędza to, co realne. Świat lwowski wydaje mu się o wiele bardziej odległy niż świat gliwicki. Chodząc ulicami miasta, jest jak gdyby cały czas pogrążony we śnie. Takich ludzi autor nazywa „marzycielskimi poszukiwaczami przeszłości”, gdyż szukają tego, czego nie ma, więcej nawet – tego, co nigdy nie istniało realnie.

[G]dyby nawet jakiś uprzejmy szaman zgodził się wskrzesić na pięć minut to, czego pragną, czyli życie sprzed katastrofy, tłum sprzed katastrofy, obłoki sprzed katastrofy, wystawy sklepowe sprzed katastrofy, krzaki bzu sprzed katastrofy, to i tak wykrzyknęliby, rozczarowani, o nie, to nie to, tamto było o wiele wspanialsze (Zagajewski 2002, 163–164).

Lwów według ludzi wygnanych to miasto umarłe, które już nie wróci do życia, dlatego nie odważyli się oni na reemigrację. Wiedzieli, że odzyskanie utraconej ojczyzny jest z góry skazane na niepowodzenie. Nie można wrócić do tego samego miasta, gdyż nie jest ono już takie samo, nie można wrócić do przeszłości, gdyż minęła i jej już nie ma. Ojczyzny należy jednak szukać, ale nie w realnym świecie – prawdziwa ojczyzna istnieje w pamięci i wyobraźni, co Zagajewski unaocznia w swoich utworach.

Literatura

- Ankersmit F., 2004, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości albo jak być/ stać się tym, kim się już nie jest*, przeł. Benedyktowicz J., w: Domańska E., red., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków.
- Biedrzycki K., 2008, *Poezja i pamięć: o trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*, Kraków.
- Browarny W., 1997, *Jechać do miasta*, „Odra”, nr 9.
- Czerwińska E., 1993, *Jedno lekkie krzesło*, „Zeszyty Literackie”, nr 42.
- Gutowski B., 2009, *Wprowadzenie*, w: tegoż, red., *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, Warszawa.
- Herbert Z., 1997, *Moje miasto*, w: tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław.
- Hirsch M., 2010, *Żaloba i postpamięć*, przeł. Bojarska K., w: Domańska E., red., *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Poznań.
- Kubikowski T., 1992, *Wielkie zwierzęta*, „Puls”, nr 54.
- Ligeza W., 1998, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków.

Nyczek T., 2002, *Kos: o Adamie Zagajewskim*, Kraków.

Rewers E., 2009, *Od miejskiego genius loci do miejskiego oligopticonów*, w: Gutowski B., red., *Fenomen Genius Loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, Warszawa.

Zagajewski A., 1975, *Następca tronu*, w: tegoż, *Sklepy mięsne*, Kraków.

Zagajewski A., 1985, *Jechać do Lwowa*, w: tegoż, *Jechać do Lwowa*, Londyn.

Zagajewski A., 2002, *Czy należy odwiedzać miejsca święte?*, w: tegoż, *Obrona żarliwości*, Kraków.

Zagajewski A., 2005, *Anteny*, Kraków.

Zagajewski A., 2007, *Dwa miasta*, Warszawa.


Zoriana Czajkowska – dr, Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Absolwentka filologii angielskiej i polskiej na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Iwana Franki w Drohobyczu (Ukraina), filologii polskiej na Uniwersytecie Śląskim oraz Podyplomowych Studiów Kwalifikacyjnych Nauczania Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego. W 2019 roku obroniła rozprawę doktorską *Lwów w twórczości współczesnych pisarzy polskich, ukraińskich i rosyjskich*. Jej zainteresowania naukowe związane są z problematyką lwowską w różnojęzycznych literaturach, geopoetyką, recepcją literatury polskiej na Ukrainie, przekładem tekstów specjalistycznych, a także nauczaniem języka polskiego jako obcego.

Kontakt: zoriana.czajkowska@us.edu.pl



ANNA WAL

 <https://orcid.org/0000-0003-3345-0721>Uniwersytet Rzeszowski
Rzeszów

Powieść uniwersytecka Alicji Iwańskiej

Alicja Iwańska's campus novel

Abstract: The paper discusses the novel *Baśń amerykańska* [*An American Fairy Tale*] by Alicja Iwańska, a Polish writer and sociologist who worked at American universities for many years. The paper discusses the picture of the academic community at a state university in the USA in the 1960s and the way in which it is presented, which makes it possible to classify the text as a campus novel, which is an extremely popular genre in English-language literature. The paper also points to the author's demythologising view of the USA, challenging the American myth characteristic of the Polish awareness.

Key words: campus novel, migration

Alicja Iwańska (1918–1996) – należała do powojennej inteligenckiej emigracji. Z Polski wyjechała w 1946 roku, gdyż z uwagi na swą działalność w czasie II wojny światowej w ZWZ i AK, a później w antykomunistycznym podziemiu czuła się zagrożona aresztowaniem przez UB. W Stanach Zjednoczonych, gdzie zamieszkała, mimo trudności (głównie materialnych, ale także wynikających z nieznamomości języka angielskiego) kontynuowała edukację. Mając ukończone w Polsce studia filozoficzne i tytuł magistra filozofii UW, w Nowym Jorku na Uniwersytecie Columbia podjęła studia w zakresie socjologii i na tej samej uczelni w 1957 roku zrobiła doktorat. Podczas pobytu na emigracji współpracowała z paryską „Kulturą” i nadal uprawiała rozpoczętą w okresie międzywojennym twórczość literacką.

Pisarka w ciągu 39 lat spędzonych w USA wielokrotnie zmieniała miejsce pobytu, pracując na różnych uczelniach lub biorąc udział w projektach, których częścią były socjologiczne badania terenowe zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i Ameryce Środkowej (głównie Meksyku) oraz Ameryce Po-

ludniowej. Należy podkreślić, że Iwańska, będąc zatrudniona na krótkich, nierzadko jednorocznych kontraktach, miała możliwość poznania wielu uniwersytetów i college'ów. W 1947 roku rozpoczęła pracę na stanowisku asystenta na Uniwersytecie Columbia, później wykładała na Uniwersytecie w Chicago (m.in. w latach 1950–1951 i w 1954 roku), który darzyła szczególną sympatią. Pracowała także na Atlanta University (1952–1953), Talladega College (1953–1954), New York University (1955–1956) oraz Sacramento State College (1963–1964). Sytuacja zawodowa pisarki ustabilizowała się dopiero w 1965 roku, gdy związała się ze Stanowym Uniwersytetem Nowojorskim w Albany i rozpoczęła pracę na stanowisku profesora nadzwyczajnego, a po dwóch latach, tj. w 1967 roku, zyskała stałe zatrudnienie (*tenure*) i profesurę¹. Dodajmy, że w latach 50. i 60. ubiegłego wieku liczba kobiet wykładających na amerykańskich uniwersytetach była niewielka. Dość powiedzieć, że w Sacramento State College pisarka była jedyną kobietą pracującą na Wydziale Socjologii. Oceniając z pewnego dystansu pracę na amerykańskich uniwersytetach, Iwańska stwierdziła, że przeszła drogę „od najlepszych jak University of Chicago do najgorszych jak uniwersytet stanowy w Sacramento” (Iwańska 1985,12).

Amerykańskie uczelnie i tamtejsze środowiska akademickie wielokrotnie pojawiały się w jej wielogatunkowej twórczości, która była dwujęzyczna. Teksty literackie pisała bowiem po polsku, a naukowe – po angielsku. W utworach literackich Iwańskiej obecne są wątki autobiograficzne. Podejmując tematykę uniwersytecką, przedstawiała jej różnorodne aspekty. Wykorzystywała zarazem odmienne formy i gatunki wypowiedzi, należące zarówno do literatury fikcjonalnej, jak i niefikcjonalnej.

W 1952 roku na łamach paryskiej „Kultury” Iwańska opublikowała artykuł pt. *Dwa uniwersytety* (Iwańska 1952, 17–26), w którym przedstawiła Uniwersytet Columbia w Nowym Jorku i Uniwersytet Chicagowski, podkreślając odrębność każdego z nich. Wątki akademickie obecne są także w jej pamiętniku pt. *Potyżki i przymierza* oraz w powieściach, charakteryzujących się obecnością motywów autobiograficznych. Spośród tych ostatnich wyróżnia się zwłaszcza *Baśń amerykańska*, będąca przedmiotem interpretacji w niniejszym artykule. Utwór stanowi realizację niezwykle popularnej w literaturze anglojęzycznej odmiany gatunkowej, jaką jest tzw. powieść kampusowa (ang. *campus novel*), określaną też mianem *uniwersyteckiej* lub *akademickiej* (por. Sku-

¹ Szerzej na temat biografii Alicji Iwańskiej piszą: Dorosz (1994, 316–317), Jadowska (2010, on-line), Kubica (2014, 297–317), Tomicki (1997, 215–219). Istotnym źródłem wiedzy o pisarce jest także jej pamiętnik pt. *Potyżki i przymierza. Pamiętnik 1918–1985* (Iwańska 1993).

baczewska-Pniewska 2018, 94). Gatunek ten uprawiali m.in. tacy twórcy anglojęzyczni, jak: Kingsley Amis, Malcolm Bradbury, David Lodge, Alison Lurie².

Powieści uniwersyteckie powstają niemal na całym świecie. W literaturze polskiej nie ma ich zbyt wiele; mimo to, począwszy od ostatniej dekady XX wieku aż do dziś, wciąż wzrasta zainteresowanie badaczy tą odmianą prozy (zob. m.in.: Nowicki 2006, 102–104; Kraskowska 2008, 66–74; Sidowska 2015, 149–157; Fruzińska 2019, 353–360)³. Anna Skubaczewska-Pniewska w artykule *Czy istnieje polska powieść uniwersytecka?* zaprezentowała około 20 utworów będących realizacją tego gatunku (Skubaczewska-Pniewska 2018, 93–115). Listę tę można uzupełnić o *Baśń amerykańską* Alicji Iwańskiej, wydaną w Londynie w 1988 roku, a więc w czasie, gdy zachodnią literaturę zalała fala tego typu powieści.

Utwór ten jest dość szczegółowy. Został napisany po polsku, a jego narratorką i zarazem główną bohaterką jest profesorka socjologii, emigrantka z Polski, pracująca na jednym z amerykańskich uniwersytetów stanowych. Kreując pierwszoplanową postać powieści, Iwańska wyposażyla ją w pewne rysy autobiograficzne. We wstępie utworu czytamy:

Podobnie, jak we wszystkim, co piszę, w powieści tej wątki autobiograficzne przemieszane są z własnymi obserwacjami i opowiadaniem innych oraz elementami wymyślonymi, fikcyjnymi, nieprawdziwymi, ale – mam nadzieję – wiarygodnymi.

Żadna z osób przedstawionych w tej powieści (z narratorką włącznie) nie jest postacią z życia. Narratorka, jak i reszta osób występujących w powieści, jest postacią fikcyjną (Iwańska 1988, 1).

Również powieściowy uniwersytet w Northfield ma swój pierwowzór, którym jest Stanowy Uniwersytet Nowojorski w Albany, gdzie Iwańska pracowała w latach 1965–1985. W pamiętniku *Potyyczki i przymierzxa* znajdziemy taki zapis: „Ów pierwszy wjazd do Albany i pierwsze wtajemniczenia w tę nieprzypadkową, wybraną tym razem przyszłość, zbeletryzowałam w *Baśni*

² Elaine Showalter w książce *Wydziałowe więzi. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)* w sporządzonym zestawieniu bibliograficznym uwzględniła 64 tego typu utwory (zob. Showalter 2015, 163–165).

³ Za wymowny można uznać fakt poświęcenia powieści uniwersyteckiej odrębnych numerów czasopism, takich jak np.: „Pogranicza” (2008, nr 2), „Litteraria Copernicana” (2010, nr 1) czy „Nowa Dekada Krakowska” (2015, nr 1/2), a także monografii zbiorowych, jak np.: *Literaturoznawca literatem, czyli rzecz o akademii i kreatywnym pisaniu* (Gruszewska-Blaim L., red., 2018).

amerykańskiej (...) i nie umiem o tym po raz drugi pisać” (Iwańska 1993, 496–497).

Utwór, będący zatem zbeletryzowanym fragmentem biografii pisarki, rozpoczyna się przyjazdem bohaterki na rozmowę wstępną do Northfield. Niewiele później przeprowadza się ona z Kalifornii, by wiosną rozpocząć zajęcia. W powieści uniwersyteckiej Iwańskiej dostrzec można cechy charakterystyczne dla tej odmiany gatunkowej. Miejszem akcji jest przestrzeń kampusu w niewielkim mieście, a także obszary poza nim. Pojawiają się informacje o wykładanych przez bohaterkę przedmiotach, zmieniających się w ciągu kilku lat trwania czasu akcji. Te fragmenty powieści nasycone są terminologią naukową, zob.:

Kolonializm... neokolonializm... strukturalna przemoc... inwazja... Podbój... podległość... niepodległość. Takimi słowami zongluję, o kolonializmie sowieckim w Europie Wschodniej na seminariach z Ameryki Łacińskiej mówię, a o amerykańskich poczynaniach politycznych w Ameryce Łacińskiej studentom Wschodnioeuropejskiego programu opowiadam (Iwańska 1988, 38).

Baśń amerykańska Iwańskiej różni się od innych powieści kampusowych z lat 80. i 90. XX stulecia brakiem wątku romansowego, pojawiającym się w większości z nich. Opowieść o narratorkce-bohaterce, profesorce socjologii ukazana jest na szeroko nakreślonym tle dziejów ówczesnego college’u, przekształcanego w uniwersytet, w którym została zatrudniona w związku z powziętymi planami jego rozwoju. Osia fabuły jest wątek budowy nowego kampusu i tworzenia struktur uczelni, czemu towarzyszy debata wokół jej ostatecznego kształtu. W *Baśni amerykańskiej* pisarka zwróciła uwagę na różnice między pracownikami dawnego college’u a licznymi przybyszami z zewnątrz, zatrudnianymi na potrzeby tworzącego się uniwersytetu.

Utwór jest satyrą na amerykańskie środowisko akademickie. Dodajmy, że konwencja satyryczna jest typowa dla tej odmiany gatunkowej powieści. Iwańska w *Baśni amerykańskiej* ukazała zależność uniwersytetu od polityki i władzy. Dotyczyło to zaangażowania gubernatora stanu w budowę kampusu oraz wiązało się z narzuceniem uczelni osoby pełniącej stanowisko rektora. Odniesiony sukces miał być wykorzystany w planowanej kampanii prezydenckiej. Pisarka w krytyczny sposób przedstawiła mechanizmy powstawania nowych struktur uniwersyteckich, towarzyszącą temu rywalizację o władzę, stanowiska, o środki na finansowanie projektów badawczych, określając

je negatywnie nacechowanym neologizmem „sitwowanie” (Iwańska 1988, 46). Z kolei atmosferę niepokoju, lęku o przyszłość, nerwowości i rozdyktowania w środowisku akademickim nazwała „rozszaleniem” (Iwańska 1988, 43–44).

W *Baśni amerykańskiej* kilkakrotnie powraca wątek wizji nowego uniwersytetu. W jej kreśleniu kluczowe wydają się słowa, które można odnieść nie tylko do reform amerykańskich uczelni; są to przykładowo: *doskonałość*, *ewaluacja*, *sprawozdawczość*, *wydziałowe komitety* powołane w celu „ustalania współczynników produkcji akademickiej ze specjalnymi podkomitetami cytatologicznymi do badania cytat z dzieł profesorów” (Iwańska 1988, 51).

Dla wymowy ideowej utworu decydujące znaczenie ma postawa pierwszoplanowej postaci, niezwykle krytyczna wobec obserwowanych zjawisk i zachodzących zmian. Bohaterka powieści odnosi się z dystansem, przejawiającym się w ironii, do wielu aspektów przemian, pośpiesznego przystosowywania uniwersytetu do wymogów nowoczesnej rzeczywistości. Protestuje przeciwko niektórym projektom restrukturyzacji („czystki instytucjonalnej”), np.: likwidacji Programu Klasyki i Literatury Porównawczej, sposobowi, za którego pomocą dokonano reorganizacji Wydziału Rusycystyki, a także przeciwko programom naukowym przygotowywanym przede wszystkim z myślą o zdobyciu środków finansowych na badania. Główna bohaterka swój ambiwalentny stosunek do niektórych zmian modernizacyjnych w obrębie uczelni, które – zauważmy – jej zdaniem nie są dobrą drogą do podniesienia prestiżu, wyraża podczas rozmowy z rektorem Nowego Uniwersytetu. Oto fragment powieściowej relacji:

„Do stworzenia naprawdę dobrego uniwersytetu potrzebne jest to samo, co do założenia angielskiego trawnika: sto lat tradycji!”. To sławne powiedzenie pierwszego rektora Uniwersytetu Chicagowskiego wypisałam na tekturce i zaniósłam nowemu Rektorowi z Texasu. A on na to:

– Ciekawe, dobrze powiedziane, ale to przecież nieprawda. Myśl z minionej epoki. W dzisiejszym przyspieszeniu tradycję stwarza się w dwa, trzy lata. W Autoewaluacji Uniwersyteckiej, którą właśnie przeczytałem, zarejestrowanych jest aż dziesięć tradycji, a teraz jesteśmy w trakcie stwarzania jedenastej. Już mamy dla niej nazwę: Skrótowo TAUS, Tradycja Akademicko Uwarunkowanego Samoistnienia. Pod egidą naszych profesorów taka na przykład Szkoła Kryminologii powiąże się nie tylko z Wydziałem Stanowego Więziennictwa, ale również Komitetem Więźniów, Wydział Pedagogiczny, implementujący już od jakiegoś czasu postulaty pluralizmu kulturowego, otworzy wkrótce swoje seminaria dla wybranej

z całego stanu grupy Niedoaalfabetyzowanych i Powtórnych Analfabetów. Wyższa Szkoła Handlowa zorganizuje plany rekapitalizacji... (Iwańska 1988, 52)

Narratorka-bohaterka poddała krytyce zarówno wizję nowego uniwersytetu zaprezentowaną przez rektora, jak i opisujący ową restrukturyzację język, będący urzędniczym żargonem, pełnym frazesów, słów na wyrost, który nazywa „drętą mową”. Celem owego „zakwestionowania”, jak bohaterka określiła własną postawę, była chęć uświadomienia rektorowi, że „oświata to ludzie”:

– Państwa, rządy, urzędy, fabryki, uniwersytety – replikuje (...) – to przede wszystkim ludzie, konkretni, zróżnicowani, myślący i czujący ludzie. Myślą zbiorową ich karmimy, a więc nie myślą, lecz drętą mową od życia oderwaną, spreparowaną przez karierowiczów. – Za te nowe nazwy dla nikt-nie-wie-czego – awans akademicki. Za rozczytywanie tych nazw – dziekanat! (Iwańska 1988, 52).

Powieść Iwańskiej to proza środowiskowa, a więc opisująca hermetyczną społeczność akademicką, głównie pracowników Wydziału Socjologii⁴, na którym bohaterka utworu była zatrudniona, ale też jego studentów. Charakterystyczny dla narratorki krytycyzm dotyczy zatem nie tylko projektowanych ram instytucjonalnych uniwersytetu, ale także pracowników. Pojawiają się ich karykaturalne portrety, by przywołać chociażby akademickiego gracza i karierowicza Christofosa Prorocosa, stwarzającego tylko pozory uprawiania nauki. W prezentowanym środowisku uniwersyteckim są też osoby darzone sympatią, a niekiedy i współczuciem, m.in. dawni pracownicy uczelni, nieodnajdujący się w nowych warunkach.

O ile środowisko naukowców tworzą zindywidualizowane postaci, to studentów prozaiczka przedstawia jako zbiorowość. Aby oddać klimat schyłku lat 60. XX wieku panujący na amerykańskich uniwersytetach, Iwańska nie pominęła również tematu wojny wietnamskiej. W utworze został on nakreślony z perspektywy profesorki socjologii, obserwującej zachowania studentów, którzy próbują uchylić się od służby wojskowej.

Pisarka wprowadziła ponadto wątek rewolty studenckiej, do której doszło w 1968 roku i która miała różną dramaturgię w poszczególnych ośrodkach

⁴ Profesorowie socjologii stosunkowo rzadko byli bohaterami powieści kampusowych, choć zdarzały się wyjątki, jak np. w wydanej w 1975 r. powieści *Homo historicus* Malcolma Bradbury'ego.

akademickich w Stanach Zjednoczonych. Przy czym autorka *Baśni amerykańskiej* nie przedstawiła jej przebiegu w Northfield, co wynika z faktu, że w tym czasie bohaterka powieści wyjechała na badania terenowe do Meksyku. Prozaiczka skoncentrowała się na opisie skutków tych wydarzeń, odczuwalnych tak dla uczelni, jak i dla pierwszoplanowej postaci; ich fragmentaryczna rekonstrukcja obecna jest w opowieściach innych osób. Iwańska odnotowała również zmiany, które w tym okresie pojawiły się w modzie, stanowiącej istotny element kontrkultury lat 60. XX wieku, dodajmy: modzie, która szybko zdobyła popularność wśród studentów.

Opisywane w powieści przeobrażenia, mające miejsce w latach 60. ubiegłego stulecia, uwzględniają również wznagające się na uniwersytecie ruchy emancypacyjnych kobiet i Afroamerykanów. Mimo że autorką i bohaterką utworu jest kobieta, to jednak wątek emancypacji kobiet nie zyskuje tu szczególnej wagi. Został on wprowadzony w rozdziale pt. *Zaproszenie* i przedstawiony z typowym dla pierwszoplanowej postaci dystansem:

Dobrały się do mnie również uniwersyteckie kobiety z kielkującego wówczas Ruchu Wyzwolenia Kobiet – snuje opowieść narratorka (...) zaprosiły mnie na przedorganizacyjne przyjęcie.

Same kobiety na tym przyjęciu były (...) Ja jedna przyszłam w kostiumie tweedowym, a one i te wysokie, szczupłe, opalone muskularne, i tamte inne, okrągłe, i biało-różowe, poubierane były w suknie jedwabiste z dekolcami i falbankami, a sztucznych biżuterii na tych dekolcach i falbankach co niemiara (...).

O czym się tak nawzajem zapewniały, co deklarowały, trudno mi było zrozumieć. Kto wie zresztą może bym się zorientowała, czy chodziło im jak i innym Nowym o szybkie zakotwiczenie, czy może o emancypację, czy o lesbijską miłość, czy o pieniądze i władzę. Może bym się zorientowała, gdybym została dłużej, ale wyobcowana w tym kostiumie tweedowym, speszona i śpiąca, opuściłam przyjęcie po grzecznych trzech godzinach i nigdy już żadnego zaproszenia na zebranie organizacyjne nie otrzymałam (Iwańska 1988, 25).

Przytoczony fragment więcej mówi o bohaterce *Baśni amerykańskiej*, określającej się jako „wyobcowana”, niż o Ruchu Wyzwolenia Kobiet. Iwańska stworzyła portret emigrantki, która mimo sukcesu zawodowego (przypomnijmy, że w Northfield otrzymała stałe zatrudnienie i tytuł profesora), świadomie przyjęła status outsiderki, obcej. Podkreśla więc: „tenure niczego w moim życiu nie zmieniła: Northfield nie przestał być dla mnie miejscem

postoiu, miejscem na jakiś czas tylko wybranym” (Iwańska 1988, 32). Obranie takiej strategii życiowej przez bohaterkę wiązało się z planowanym powrotem do Europy. Poczucie kulturowej przynależności do tego kontynentu manifestowała również poprzez dobór tematyki prowadzonych zajęć, w których trakcie podejmowała wątki środkowoeuropejskie, także polskie, np. zestawiając zjawiska kontrkultury w USA z wydarzeniami Marca '68 i Praskiej Wiosny.

Dla postaci kreowanych przez Iwańską Stany Zjednoczone nigdy nie były krajem upragnionym. Bohaterowie jej powieści nie ulegali też zauroczeniu amerykańską kulturą, wobec której – podobnie jak sama pisarka⁵ – mieli krytyczny stosunek⁶. W refleksji głównej bohaterki *Baśni amerykańskiej* pojawia się niezwykle istotny wątek, dotyczący braku akceptacji dla cywilizacji zdobywców, której znakiem jest Nowy Camus w Northfield – powstający błyskawicznie przy zastosowaniu najnowszych technologii, jednak kosztem dewastacji ogromnych obszarów przyrody i przy niemalych nakładach społecznych. Narratorce obcy jest kult nowoczesności, techniki oraz ignorowanie tradycji. Dystans do opisywanej rzeczywistości manifestowany jest w powieści również poprzez nawiązania do amerykańskich postaci i tekstów kultury, należących (co prawda) do różnych obiegu, niemniej propagujących wzorce oraz postawy dalekie od tych związanych z dynamicznym rozwojem i przedsiębiorczością jednostki. Pierwszym jest filozofia transcendentalisty Henriego D. Thoreau, który popierał obywatelskie nieposłuszeństwo jako formę walki z władzą oraz głosił poszanowanie środowiska naturalnego, a drugim – Charlie Brown, bohater popularnego komiksu *Fistaszki* Charlesa Schulza, będący zaprzeczeniem „człowieka sukcesu” (por. Iwańska 1988, 38).

Stany Zjednoczone, odsłaniając przed emigrantką z Polski nieakceptowane przez nią oblicze, były źródłem ambiwalentnych uczuć, wynikających ze świadomości, iż w jakiejś mierze sama w tym wszystkim, czyli „Wielkiej Zmianie”, uczestniczy, podejmując pracę na powstającym uniwersytecie.

Kim jestem? – rozważa narratorka. – Chyba jednak najeżdżcą, bo przecież nie wybrałabym Northfieldu, gdyby nie ta obiecana ekspansja. Wybrałam, a jednak wolę tę malomiasteczkowość nie moją, prowincjonal-

⁵ Danuta Hiż w pośmiertnym wspomnieniu Iwańskiej pisze: „Alicja nigdy nie polubiła Stanów Zjednoczonych i natychmiast po emeryturze wróciła do Polski... londyńskiej, bo warszawska nie była wtedy jej Polską. A w Londynie zanurzyła się z entuzjazmem w wygnaćce prace polonijne...” (Hiż 1997, 126).

⁶ O doświadczeniach migracyjnych, problemach tożsamości czy stosunku do Innego w prozie Iwańskiej pisały m.in.: Bożena Karwowska (2013, 170–172, 178–180) i Anna Wal (2007, 178–199).

ność obdrapaną. Z przyzwyczajenia sprzymierzam się z tym, co słabe i skazane, przeciwko temu, co dynamiczne i silne, ale to żadnego sensu przecież nie ma (Iwańska 1988, 12).

W utworze Iwańskiej dostrzegalna jest intencja demitologizująca zakorzenie w świadomości Polaków uproszczony obraz Stanów Zjednoczonych. Bohaterka *Baśni amerykańskiej*, utrzymująca mocne więzi z krajem, musiała zmierzyć się z ugruntowanym wśród Polaków mitem Ameryki, jaki np. przebijają z listów otrzymywanych od rodziny.

Zabieg demitologizacyjny kryje się również w ironicznym tytule powieści. „Bo baśnie, jak dobrze wiadomo, nie dla wszystkich i nie zawsze są piękne... bywają również straszne” – zauważa bohaterka utworu (Iwańska 1988, 49). Przypomnijmy, że pierwszoplanowa postać, podobnie jak autorka, jest socjologiem, więc cechuje ją wyostrzone spojrzenie i profesjonalizm w ocenie szerokiego zakresu zjawisk społecznych. Właśnie to wyczulone spojrzenie sprawiło, że nie sposób było oszczędzić także środowiska akademickiego, do którego sama należała.

Literatura

- Dorosz B., 1994, *Iwańska Alicja*, w: Czachowska J., Szalagan A., red., *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 3, Warszawa.
- Fruzińska J., 2019, *Starożytni akademicy, czyli „Trzej mędrcy” Andrzeja Buszy*, w: Kisiel M., Pasterki J., red., *Kontynenty*, t. 1, *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy*, Katowice – Rzeszów.
- Gruszevska-Blaim L., red., 2018, *Literaturoznawca literatem, czyli rzecz o akademii i kreatywnym pisaniu*, Gdańsk.
- Hiż D., 1997, *Wspomnienie o Alicji Iwańskiej*, „Kultura” [Paryż], nr 4.
- Iwańska A., 1952, *Dwa uniwersytety*, „Kultura” [Paryż], nr 5.
- Iwańska A., 1985, *Unwersalność wyższej uczelni (inauguracyjny wykład – PUNO 26.10.1985)*, „Przegląd Powszechny” [Londyn], nr 12.
- Iwańska A., 1988, *Baśń amerykańska*, Londyn.
- Iwańska A., 1993, *Potyoczki i przymierz. Pamiętnik 1918–1985*, Warszawa.
- Jadowska A.D., 2006, *O Alicji Iwańskiej*, „Przegląd Polski” (dodatek „Nowego Dziennika”), nr z 3 listopada.
- Jadowska A.D., 2008, *Małżeństwo eksperymentalne Alicji Iwańskiej i Jana Gralenskigo*, w: Muszyński W., Sikora E., red., *Miłość, wierność i uczciwość na rozstajach współczesności. Kształt rodziny współczesnej*, Toruń.
- Jadowska A.D., 2010/2011, *Tłumaczka świata – Alicji Iwańskiej żywot niepokorny*, „Latarnia Morska”, nr 2/1, <http://latarnia-morska.eu/en/pisarze-nieobecni-ksiki-zapomniane/754-o-alicji-iwaskiej> [dostęp: 29.09.2019].

- Karwowska B., 2013, *Druza pleć na wygnaniu. Doświadczenie migracyjne w opowieści powojennych pisarek polskich*, Kraków.
- Karwowska B., 2016, *Co czytają emigrantki. Alicja Iwańska czyta Amerykę*, w: tejże, *Kobieta – Historia – Literatura*, Warszawa.
- Kraskowska E., 1993, *Powieść uniwersytecka*, „Arkusz”, nr 15.
- Kraskowska E., 2008, *Dlaczego lubimy czytać powieści uniwersyteckie, a nie lubimy ich pisać?*, „Pogranicza”, nr 2.
- Kubica G., 2014, *Alicja Iwańska: jej refleksyjna antropologia i etnograficzna proza*, w: Kubica G., Majbroda K., red., *Obserwatorki z wyobraźnią. Etnograficzne i socjologiczne pisarstwo kobiet*, Wrocław.
- Kubica G., 2015, *Ucieczki z tłumaczonego świata. Proza etnograficzna Alicji Iwańskiej*, w: Dorosz B., red., *Od New Orleans do Mississauga. Polscy pisarze w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie po II wojnie światowej*, Warszawa.
- „Litteraria Copernicana”, 2010, nr 1, *Kampus. Pisarstwo literaturoznawców*.
- Nowicki W., 2006, *Campus novel*, w: Gazda G., Tyneccka-Makowska S., red., *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków.
- Showalter E., 2015, *Wydziałowe wieże. Powieść akademicka i jej źródła (cierpień)*, przeł. Askutja J. i in., Poznań.
- Sidowska K., 2015, *Polska powieść uniwersytecka*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 4.
- Skubaczewska-Pniewska A., 2018, *Czy istnieje polska powieść uniwersytecka?*, w: Gruszevska-Blaim L., red., *Literaturoznawca literatem, czyli rzecz o akademii i kreatywnym pisaniu*, Gdańsk.
- Tomicki R., 1997, *Prof. dr Alicja Iwańska (1918–1996)*, „Etnografia Polska”, t. XLI, z. 1–2.
- Wal A., 2007, *Doświadczenie emigracji w prozie Alicji Iwańskiej*, w: Andres Z., Pasterski J., Wal A., red., *Proza polska na obczyźnie. Problemy – Dyskursy – Uzupełnienia*, t. 2, Rzeszów.
- Wyka M., 2015, *Przypadki powieści kampusowej*, Wyka M., red., „Nowa Dekada Krakowska”, nr 1/2.

Anna Wal – dr hab., prof. UR, Instytut Polonistyki i Dziennikarstwa, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów, Polska.

Literaturoznawczyni w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI Wieku Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego. Główny obszar jej zainteresowań naukowych stanowi literatura polska XX wieku. Autorka książek *Twórczość w cieniu memory. O prozie Adolfa Rudnickiego* (2002) oraz *Wierna życiu i literaturze. O pisarstwie Herminii Naglerowej* (2014).

Kontakt: anwall@o2.pl



MIKOŁAJ PACZKOWSKI

<https://orcid.org/0000-0002-0723-7786>Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Poznań

Ku nieznannej nieba stronie...
O książkowych relacjach z uczestnictwa Polaków
w balonowych zawodach Gordona Bennetta

*Towards an unknown part of the sky...*Books reporting on Polish participation in the
Gordon Bennett Cup ballooning race

Abstract: The paper describes two books containing accounts on participation in the International Gordon Bennett Cup ballooning race: *“Kościuszków” nad Ameryką* [*“Kościuszków” above America*] by Zbigniew Burzyński (1934) and *Balonem “LOPP” nad Morze Białe* [*Above the White Sea in the “LOPP” balloon*] by Stanisław Brenk (1937). The Polish achievements in the competition had a significant impact on the interest in ballooning in the interwar period. The texts discussed in the paper are visibly inspired by reportage and travel novels. The books had a propaganda nature: intended for the young reader, they highlighted the attractiveness of the army and the importance of the Polish army in the world.

Key words: balloon, Gordon Bennett Cup, interwar period

Balony wzbudzały zainteresowanie właściwie od samego początku swojego istnienia. Już od końca XVIII wieku baloniarstwo stało się modną atrakcją przyciągającą tysiące, spragnionych niezwykłych wrażeń, obserwatorów. Jego rozwój aktywnie wspierali zamożni przedstawiciele arystokracji, wykorzystując popularność lotów do promocji własnego nazwiska. Nowym wynalazkiem szybko zainteresowali się również dziennikarze, upatrując w nim źródła dla wielu sensacyjnych artykułów (Dobrowolski 2014, 216). Informacje o pionierskich innowacjach w strukturze balonów, rekordowych (najwyższych bądź najdalszych) lotach czy nieszczęśliwych wypadkach zapełniały szpalty europejskiej i amerykańskiej prasy. Fascynacja ta nie może jednak

dziwić, biorąc pod uwagę, że – jak stwierdza Wojciech Kaliszewski – wcześniej podróże w przestworzach wydawały się „czystą fantazją, łączącą się z utopijnymi wizjami podróży w przestrzeni międzyplanetarnej” (Kaliszewski 2010, 517). Poszukiwano wreszcie możliwości praktycznego wykorzystania statków powietrznych. Już w 1774 roku powołano we Francji specjalną komisję, której celem było ustalenie przydatności balonów w działaniach militarnych. W tym samym roku utworzona została pierwsza w historii kompania balonowa (Matuszak 2003, 202).

Nowa moda bardzo szybko dotarła także do Polski. Pierwsza próba lotu balonem w naszym kraju odbyła się w Krakowie już na początku 1774 roku. Z kolei w roku 1789 w Warszawie wzleciał balon wodorowy pilotowany przez ówczesną gwiazdę lotnictwa, Francuza Jeana-Pierre’a Blancharda (Dobrowolski 2014, 217–218). Wydarzenie to stało się inspiracją dla poetów – opisano je choćby w słynnym wierszu *Balon* Adama Naruszewicza.

Po zakończeniu pierwszej wojny światowej i odzyskaniu przez Polskę niepodległości na niebie pojawiły się już samoloty, jednak wojsko nadal wykorzystywało aerostaty. Nie może więc dziwić fakt, że losy sportu balonowego w tym okresie są nieodzownie połączone z armią. To właśnie tam narodził się, wsparty przez warszawski oddział Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwważowej (LOPP), pomysł zorganizowania rodzimych mistrzostw w tej dyscyplinie. Krajowe Zawody Balonów Wolnych o Puchar im. płk. Aleksandra Wańkowicza odbyły się po raz pierwszy w 1925 roku i od tego czasu rozgrywane były regularnie aż do wybuchu drugiej wojny światowej. Urządzane były również odrębne, wojskowe konkursy balonowe, stanowiące eliminacje do startu w edycji krajowej (Matuszelański 2015, 65–66). Pojawiały się wreszcie, wzbudzające szerokie zainteresowanie prasy i publiczności, „challenges”, takie jak chęć pobicia światowego rekordu najdłuższego (pod względem czasu i odległości) odbytego dotychczas lotu czy próba wzbicia się balonem do stratosfery (Burzyński 1934, 34).

Niewątpliwie jednak największą popularność baloniarstwu przyniosły sukcesy, które Polacy regularnie odnosili w Międzynarodowych Zawodach Balonowych o Puchar im. Gordona Bennetta. Trofeum to, ufundowane przez Jamesa Gordona Bennetta – dziennikarza i wydawcę, założyciela dziennika „New York Herald” – przyznawane było w wyścigach samochodowych, żeglarskich oraz balonowych. Te ostatnie szybko zyskały status zawodów prestiżowych (którym cieszą się do czasów współczesnych), a do walki o puchar stopniowo włączało się coraz więcej reprezentacji narodowych. Polska drużyna po raz pierwszy wystartowała w 1932 roku, a już podczas kolejnej

edycji zawodów, rozegranej w Chicago, porucznik Franciszek Hynek oraz porucznik Zbigniew Burzyński odnieśli zwycięstwo. Do wybuchu drugiej wojny światowej rodzimi aeronauci zwyciężali jeszcze trzykrotnie (w 1934, 1935, 1938), a trzeci sukces z rządu w roku 1935 sprawił, że polska reprezentacja otrzymała Puchar im. Gordona Bennetta na własność (Kozak, Możumski i Szczepański 2008, 30–31).

Dwa uczestnictwa Polaków w tym turnieju doczekały się książkowych relacji, napisanych przez samych zawodników. Po wspomnianym już zwycięstwie w Chicago w roku 1933 porucznik Zbigniew Burzyński opisał doświadczenia swoje oraz kapitana Franciszka Hynka w wydanej rok później publikacji *„Kościuszkę” nad Ameryką* (Burzyński 1934). Trzy lata później ukazała się książka *Balonem „LOPP” nad Morze Białe* porucznika Stanisława Brenka, który wraz z kapitanem Antonim Januszem zajął drugie miejsce (zwyciężyła drużyna belgijska) w XXIV edycji turnieju, rozegranej w Warszawie w 1936 roku (Brenk 1937). Warto przyrzeć się, jak w obu tych tekstach opisywany jest sport balonowy, a także wskazać, jakie funkcje (przede wszystkim propagandowe) mogły one pełnić w dwudziestoleciu międzywojennym.

Spoglądając na wymienione publikacje z perspektywy genologicznej, należy zaznaczyć, iż mieszczą się one w przestrzeni międzygatunkowej. Z jednej strony bowiem bezpośrednie uczestnictwo autorów w opisywanych wydarzeniach, szczegółowe relacjonowanie przebiegu zawodów czy nasycenie faktami pozwalają doszukiwać się w nich cech reportażu. Trop ten nasuwają również zamieszczone w tekstach liczne fotografie, mapy prezentujące odbyte loty czy tabele zestawiające wyniki wszystkich uczestników mistrzostw. Z drugiej zaś strony wskazać można także na inne źródło inspiracji, z którego prawdopodobnie czerpali lotnicy, przygotowując do druku swoje wspomnienia. Jest nim literatura podróżnicza, a ściślej powieść przygodowa. W obu książkach mamy do czynienia z podobnym schematem fabularnym: aeronauci opuszczają miejsce startu, w czasie lotu tracą kontakt radiowy i nie są w stanie ustalić swojego położenia. Wreszcie rozbijają się gdzieś na odludziu, aby po kilkudniowej wędrówce spotkać człowieka. Szczególnie ostatnie elementy tego schematu, opisujące losy sportowców po zakończeniu lotu, nasycone są literacką przygodowością. Już same tytuły rozdziałów przedstawiających te wydarzenia – *Sami w puszczy* (Burzyński 1934, 92), *Robinsonada w puszczy* (Brenk 1937, 57) – naprowadzają czytelnika na określony sposób lektury.

W publikacji Zbigniewa Burzyńskiego *„Kościuszkę” nad Ameryką* lotnicy po starcie w Chicago i kilkudziesięciu godzinach podróży dolatują aż nad tery-

torium Kanady. W czasie lotu, aby zmniejszyć obciążenie balonu i tym samym utrzymać się dłużej w powietrzu, wyrzucają radiostację, przez co nie mogą nawiązać kontaktu z bazą lotniczą. Łądując pośrodku puszczy, nie są w stanie ustalić swojego położenia, początkowo nie dostrzegają też żadnych śladów obecności człowieka. Opisana sytuacja buduje napięcie i jednocześnie nasuwa bezpośrednie skojarzenia z tradycją powieści przygodowej. Stale podkreślane jest również zagrożenie związane z przedzieraniem się przez amerykańską puszcę. Mężczyźni kilkakrotnie spostrzegają na swojej drodze ślady dzikich zwierząt, mają problem z przemieszczaniem się w gęstym, bagnistym lesie, są nieustannie atakowani przez napastliwe owady. Autor zwraca uwagę na nikle zapasy żywności, jakie sportowcy mieli ze sobą (kilka pomarańczy oraz pudelko rodzynek). Wreszcie dopada ich także tajemnicza choroba, objawiająca się silnym zaczerwienieniem klatki piersiowej. Jedyną nadzieję stanowi dla podróżników dźwięk pociągu przejeżdżającego gdzieś w oddali. Po pięciu dniach wędrówki, wyczerpani, odnajdują w końcu stację kolejową. Punktem kulminacyjnym jest jednak spotkanie z ludźmi, którzy początkowo nie odpowiadają na pytania zadawane po angielsku, francusku i niemiecku:

Pytałem coraz prędzej, gdyż jak piorun przeleciała mi przez głowę rozpaczliwa myśl, że nie porozumiemy się wcale z tymi ludźmi i że nie zrozumiawszy nas, zapuszczą silnik i odjadą, zostawiając nas głodnych przy torze (Burzyński 1934, 104).

Ostatecznie aeronautom udaje się dojść do porozumienia z mężczyznami i trafiają do położonego nieopodal kanadyjskiego miasteczka, gdzie wzbudzają ogromne zainteresowanie wśród mieszkańców. Tam wreszcie dowiadują się o zwycięstwie i zdobyciu Pucharu im. Gordona Bennetta.

Interesujące, że w bardzo podobny sposób swoje losy podczas walki w XXIV mistrzostwach opisał Stanisław Brenk. Aeronauci, po dotarciu nad tereny ówczesnego Związku Sowieckiego, zahaczają o drzewa, spadają i rozbijają balon pośrodku puszczy. Również oni, ze względu na uszkodzenie radia, nie są w stanie wezwać pomocy czy choćby ustalić własnego położenia. Decydują się więc na próbę samodzielnego wydostania z lasu, określonego jako „północna dżungla” (Brenk 1937, 61), i odnalezienia ludzkiej osady. Wędrówka, nazwana przez autora „robinsonadą”, także utrudniona jest ze względu na gęste zarośla i podmokły grunt. Mężczyznom dokuczają panujące zimno, nieustannie przemoczone ubrania oraz głód, gdyż nie mają wy-

starczających zapasów żywności. Idąc, dostrzegają tropy zwierząt, wśród których rozpoznają ślady niedźwiedzia; w nocy orientują się, że drapieżniki znajdują się w pobliżu. Lotnicy bezskutecznie próbują łowić ryby czy polować na ptaki. O tym, że sytuacja, w której znalazła się polska drużyna, była niebezpieczna, autor pisze wprost: „Po nocach i podczas marszu myśli nasze mimo woli krążyły koło tematu niezbyt wesołego – dookoła śmierci, której widmo nieraz zaglądało nam w oczy” (Brenk 1937, 81). W końcu udaje im się dotrzeć do niewielkiej osady, gdzie otrzymują pomoc. Kolejny rozdział *Balonem „LOPP” nad Morze Białe*, analogicznie jak w książce Zbigniewa Burzyńskiego, poświęcony jest ponownej wyprawie do puszczy w celu odnalezienia pozostawionego tam balonu i sprzętu lotniczego. Książki łączy więc podobny sposób splatania charakterystycznej dla reportażu sprawozdawczości z elementami znanymi z literatury fikcjonalnej.

Obaj autorzy sporo uwagi poświęcili na promowanie samej idei baloniarstwa. Publikacja Stanisława Brenka dedykowana jest „młodym entuzjastom lotnictwa” (Brenk 1937, 5), co sugeruje, iż tego typu teksty kierowane były przede wszystkim do młodego czytelnika, w którym miały rozbudzić zainteresowanie tą dyscypliną sportową. Omawiana wcześniej przygodowość z pewnością mogła zwiększać zainteresowanie młodych ludzi wydarzeniami opisanymi w książkach. Znaczną część obu publikacji poświęcono również przedstawieniu samej idei, historii oraz zasad mistrzostw o Puchar im. Gordona Bennetta. Szczegółowo zaprezentowano sposób działania aerostatów, a także przygotowania do udziału w rywalizacji: kompletowanie sprzętu, loty próbne, kontrolowanie sprawności aparatury czy poprawne rozkładanie balonów przed samym startem. Wszystko to przedstawione zostało prostym, przystępnym językiem.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego baloniarstwo traciło już jednak sporo atrakcyjności na rzecz wynalazku, który stał się ówczesnie jednym z najważniejszych symboli nowoczesności – mowa rzecz jasna o samolocie. Jak podkreśla Małgorzata Chrobak, rozwój lotnictwa z jednej strony stanowił idealną odpowiedź na marzenie futurystów o potężnej, powszechnie dostępnej dynamice, z drugiej natomiast pozwalał spojrzeć na „powierzchnię ziemi w jej zgeometryzowanym pięknie” z nowej, znacznie rozleglejszej perspektywy, której nie byli w stanie wyobrazić sobie osiemnastowieczni pionierzy lotów balonowych (Chrobak 2014, 57). O tym, że aeroplany oddziaływać mogą na zmysły znacznie silniej, przekonani byli prawdopodobnie także autorzy omawianych tutaj książek. Zbigniew Burzyński sam zestawiał oba sposoby podróżowania, eksponując przy tym nieprze-

widzialność lotu balonem: „To nie tak, jak samolotem, z lotniska na lotnisko, obsadzone przez międzynarodowe, wielojęzyczne, cywilizowane, zorganizowane grupy urzędników” (Burzyński 1934, 9).

Aeronauci starali się podkreślać cechy jednoznacznie wyróżniające uprawiany przez nich sport. Silnie eksponowali więc wspomnianą niesterowność statków powietrznych. Podróżujący nim, w przeciwieństwie do pasażerów samolotu, zmuszony jest podporządkować się warunkom atmosferycznym, a tym samym nigdy nie może być pewien, dokąd doleci i kogo tam spotka. W książce „*Kościszko*” nad Ameryką lot balonem porównany zostaje do żeglugi po oceanie, która ma aż trzy wymiary (Burzyński 1934, 9). Taki sposób przemieszczania się w oczywisty sposób wiązał się z niebezpieczeństwem. Stanisław Brenk, streszczając pokrótce dotychczasowy przebieg międzynarodowych zawodów, wymienia liczne przypadki tragicznych zdarzeń, w których efekcie często dochodziło do uszczerbku na zdrowiu lub utraty życia zawodników (Brenk 1937, 11–12). Nie miało to na celu przestraszenie czy zniechęcenie czytelników – wręcz przeciwnie: tego typu opisy rozbudzały przekonanie o niesamowitości i szczególnej atrakcyjności baloniarstwa. Lot aerostatem wyzwalał poczucie nieskrępowanej niczym wolności oraz dreszczyk emocji. Takich przeżyć nie da się osiągnąć, podróżując w jakikolwiek inny sposób. Podkreślano wreszcie poetycki aspekt lotu balonem, który odbywa się wyłącznie z wykorzystaniem sił natury:

To właśnie wspaniale i czyste zespolenie z przyrodą jest idealnym spełnieniem marzeń Ikarą.

Jeżeli ująć to abstrakcyjnie, jeżeli patrzeć na powyższe przeżycia pod kątem harmonii Wszechświata – to metoda ujarzmienia przyrody siłnikiem, aczkolwiek jak dotąd jedynie praktyczna i prowadząca do celu, jest jednak gwałtowna i dlatego poniekąd poniżająca, „obrażająca” piękno i ciszę natury (Burzyński 1934, 8).

Aerostat jest tu więc urządzeniem, które łączy ze sobą inżynierski geniusz człowieka oraz potęgę przyrody. Krytyczne uwagi na temat rozwoju technologicznego nie powinny jednak dziwić. Książka Burzyńskiego ukazała się w latach 30. XX wieku, kiedy w opinii publicznej coraz wyraźniej dochodziły do głosu tendencje antycywilizacyjne, krytykujące ślepe dążenie do nieustannego postępu i propagujące powrót do nieskażonego działalnością człowieka świata natury.

W obu tekstach szczególnie widoczny jest ich polityczno-propagandowy charakter. Wydaje się, iż baloniarstwo było dyscypliną, która idealnie nada-

wała się do promowania określonych wartości czy ideologii. Zaznaczyć trzeba, że w międzywojniu już samo zachęcanie do sportu (czy w ogóle aktywności fizycznej) miało charakter polityczny. Wiązało się to z chęcią poprawy stanu fizycznego obywateli oraz promowania wizerunku „obywatela-żołnierza” (Śmieja 2011, 30). Kształtował się nowoczesny charakter wydarzeń sportowych, postrzeganych jako imprezy gromadzące tłumy widzów. Stopniowo powstawały również grupy wiernych kibiców, związanych z konkretną drużyną czy konkurencją (Mazurkiewicz 2016, 78).

Wyścigi balonów cieszyły się ogromną popularnością, przyciągały rzesze ludzi spragnionych niecodziennego widoku nieba zapełnionego tymi olbrzymimi aerostatami. Obaj autorzy opisują tłumy zgromadzone na polu startu, dopingujące swoich faworytów. Zbigniew Burzyński, wspominając wcześniejszą edycję konkursu, rozegraną w Bazylei, szczegółowo przedstawił sposoby, w jakie organizatorzy informowali o tym wydarzeniu:

Rzucające się w oczy plakaty w taksówkach, tramwajach, pociągach, za szybami wystawowemi, podniecały ciekawość przechodnia i turysty.

Pałac mógł kupić papierosy Gordon Bennetta, podróżujący wysyłał widokówki Gordon Bennetta, filatelista miał sposobność nabycia znaczków poczty lotniczej, stemplowanych cenną pieczęcią Gordon Bennetta. Specjalny balon pocztowy odleciał z Bazylei 26-go września (Burzyński 1934, 27).

Mistrzostwa były więc szeroko reklamowane i bez wątpienia stanowiły wydarzenie o międzynarodowej randze, przyciągające licznych widzów dopingujących swoje drużyny narodowe bądź zainteresowanych niecodziennym widowiskiem. Z kolei Stanisław Brenk, prócz podkreślenia entuzjazmu, jaki wśród publiczności wzbudziło pojawienie się na niebie polskiego balonu, zaznaczył także, że wraz ze współtowarzyszem lotu rozdawali przed startem ostatnie autografy (Brenk 1937, 31). Pokazuje to, że lotnicy cieszyli się wówczas ogromną popularnością.

Jak już wcześniej zaznaczono, baloniarstwo było ściśle powiązane z armią; większość uczestników opisywanych wydarzeń stanowili żołnierze. Zawody balonowe promowały więc wojsko, krzewiły wizerunek żołnierza-sportowca wśród cywilów. Nie bez znaczenia był także wspomniany już fakt adresowania książki głównie do młodego czytelnika. To właśnie do młodzieży w szczególności kierowana była propaganda militarna II Rzeczypospolitej. Starano się budować pozytywny wizerunek armii i uświadamiać obywa-

telsko. Dążono również do zwiększenia uczestnictwa w przysposobieniu obronnym (Kaszuba 2003, 15–16). Praca „*Kościuszek*” nad *Ameryką* została opublikowana przez Wydawnictwo Aeroklubu RP, natomiast książka Stanisława Brenka ukazała się nakładem Zarządu Głównego Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej. Jak zaznacza Paweł Piotrowski, działalność LOPP w znacznej mierze skupiała się na propagowaniu wiedzy o obronności oraz szeroko rozumianym lotnictwie (Piotrowski 2015, 226).

Dodatkowo mistrzostwa takie jak zawody o Puchar im. Gordona Bennetta miały charakter międzynarodowy, dawały więc możliwość bezpośredniej rywalizacji nie tylko sportowców, ale także państw. Zwycięstwo polskiej drużyny traktowane było jako przejaw potęgi II Rzeczypospolitej. Rywalizacja ta dotyczyła zresztą nie tylko zdolności samych uczestników, ale również myśli technologicznej, dlatego nie dziwi fakt, że w obu książkach podkreślane jest znaczenie polskiego sprzętu, na którym udało się odnieść zwycięstwo. W pierwszym rozdziale publikacji Stanisława Brenka, streszczającym dotychczasową historię zawodów o Puchar im. Gordona Bennetta, autor wyraźnie zaznacza, że osiągnięcie narodowej reprezentacji jest ściśle powiązane z jakością rodzimego ekwipunku i stanowi sukces Polski jako państwa:

I znowu triumfują barwy polskie. „*Kościuszek*” tym razem pilotowany przez Hynka i Pomaskiego zajmuje znów pierwsze miejsce. Przypadek? O nie! Teraz już nieprzychylnie głosy zagranicy muszą umilknąć i uznać niezaprzeczone zdolności nawigacyjne polskich pilotów oraz pierwszorzędą jakość polskiego sprzętu balonowego (Brenk 1937, 10).

Książkowe relacje z uczestnictwa w Międzynarodowych Zawodach Balonowych o Puchar im. Gordona Bennetta wyrastały bezpośrednio z fascynacji, jaką aerostaty wzbudzały od początku swojego istnienia. Fascynację tę autorzy starali się rozbudzić szczególnie u młodego czytelnika poprzez połączenie reporterskiej skrupulatności z atmosferą niesamowitości i awanturności, znamiennej dla prozy przygodowej. Ich celem było nie tylko zachęcenie odbiorcy do pogłębienia wiedzy związanej z lotami balonowymi. Wykorzystali oni bowiem potencjał tematu do propagowania określonego obrazu polskiej armii. Triumf rodzimej drużyny na arenie międzynarodowej miał wzmacniać kreowany powszechnie obraz II Rzeczypospolitej jako państwa liczącego się w globalnej polityce oraz rozwiniętego technologicznie. Sportowa rywalizacja zyskiwała więc wymiar polityczny.

Literatura

- Brenk S., 1937, *Balonem „LOPP” nad Morze Białe*, Warszawa.
- Burzyński Z., 1934, *„Kościuszków” nad Ameryką*, Warszawa.
- Chrobak M., 2014, *Proza o tematyce lotniczej dla młodzieży w dwudziestoleciu międzywojennym. Rekonstrucje*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiarum Pertinentia”, t. XII.
- Dobrowolski P.T., 2014, *Latająca Europa – balony w XVIII w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, nr 2.
- Kaliszewski W., 2010, *Balony nad Puławami: osiemnastowieczne rytuały wypraw ponad chmury w poetyckim opisie*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, nr 16.
- Kaszuba E., 2003, *System propagandy państwowej II Rzeczypospolitej (1926–1939)*, „Dzieje Najnowsze”, nr 35/3.
- Kozak Z., Moszumański Z., Szczepański J., 2008, *Podpułkownik Franciszek Hynek (1897–1958)*, Pruszków.
- Matuszak T., 2003, *Balon i jego zastosowanie w latach 1783–1918*, „Piotrowskie Zeszyty Historyczne”, nr 5.
- Matuszelański M., 2015, *Sport balonowy w Polsce w okresie międzywojennym. Zarys problematyki*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Kultura Fizyczna”, t. XIV, nr 1.
- Mazurkiewicz M., 2016, *Motyny sportowe w polskiej sztuce międzywojennej – rekonstrucje*, „Literatura i Kultura Popularna”, nr 22.
- Piotrowski P., 2015, *Liga Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej na Mazowszu w latach 1928–1939*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego”, nr 7.
- Śmicja W., 2011, *Od ideologii ciała do cielesności zideologizowanej. Sport i literatura w latach 1918–1939*, „Teksty Drugie”, nr 4.


Mikołaj Paczkowski – mgr, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań, Polska.

Absolwent filologii polskiej i kulturoznawstwa, obecnie doktorant na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół historii literatury i kultury artystycznej XX wieku (ze szczególnym uwzględnieniem dwudziestolecia międzywojennego), komparatyki literackiej i kulturowej oraz kontekstów antropologicznych w literaturoznawstwie.

Kontakt: paczkowski.mikolaj@gmail.com



MICHAŁ KŁOSIŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-5169-5338>Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

Technologie nostalgii. Analiza retrotopii w grze *World of Warships*

Technologies of nostalgia. Analysis of retrotopia in *World of Warships*

Abstract: The paper presents an analysis of the ORP Błyskawica ship in *World of Warships*. The study concerns the retrotopian and mythological image of the replica of a real warship created in the game. The analysis and interpretation touch upon both the model of acquiring ships within the framework of playbour and the very idea of faithfully reproducing a historical artefact. The reflection concerns, therefore, virtual technology employed in the service of nostalgia and of dreams, and as a tool for constructing myths about the glorious past in which military technologies developed. For this purpose, the text introduces a new research category, namely a quasi-historical item.

Key words: Gaming studies, retrotopia, video games, *World of Warships*

Błyskawica – obiekt quasi-historyczny

Błyskawica to przede wszystkim zjawisko meteorologiczne. W polszczyźnie określa się je wyrazem o szczególnym brzmieniu, który dzięki zwarto-wybuchowemu [b], po którym następuje półsamogłoska [ɥ], samogłoska [y] oraz dwie spółgłoski bezdźwięczne, tj. [s] i [k], wyraża – poprzez instrumentację głoskową – szybkość wpisaną w źródłosłów *błysk*. Ten oslepiający obserwowanego fenomen oddajemy zatem, w zgodzie z utraconą wizją, poprzez synestezję. ORP Błyskawica to również nazwa jednego z najsłynniejszych polskich niszczycieli z okresu drugiej wojny światowej, który funkcjonuje współcześnie jako muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni. Błyskawica to w końcu także nazwa quasi-historycznego wirtualnego obiektu w grze *World*

of *Warships*, który twórcy wprowadzili do wydawanej od 2015 roku przez Wargaming.net wieloosobowej gry akcji. W produkcji białoruskiego studia gracze rywalizują ze sobą, posługując się okrętami wojennymi, które stanowią bardzo dokładne cyfrowe reprodukcje statków z okresu od końca XIX wieku do połowy XX stulecia, przydzielonych do czterech kategorii: niszczyciele, krążowniki, pancerniki oraz lotniskowce (wkrótce wprowadzone zostaną również łodzie podwodne). Gra ma charakter drużynowy, rozgrywana jest w dwudziestominutowych rundach na losowo wybieranych planszach przeciwko sztucznej inteligencji lub innym graczom. Po każdej bitwie uczestnicy otrzymują punkty doświadczenia oraz podstawową walutę gry, które umożliwiają odblokowanie oraz zakup okrętów umieszczonych w drzewach technologicznych, przypisanych do konkretnych narodowości. W grze chodzi zatem zarówno o rywalizację, jak i konstruowanie własnego wirtualnego muzeum. Nazywam wirtualną Błyskawicę obiektem quasi-histerycznym, aby wskazać, że w grze mamy do czynienia ze splataniem się fikcji oraz historii w trybie, który Paul Ricoeur opisał w trzecim tomie *Czasu i opowieści*:

Jeśli jest prawdą, że jedną z funkcji fikcji splecionej z historią jest retrospektywne uwalnianie pewnych nieureczywistnionych możliwości przeszłości historycznej, sama fikcja może *post factum* spełniać ową uwalniającą funkcję właśnie dzięki swemu quasi-histerycznemu charakterowi. *Quasi-przeszłość* fikcji staje się w ten sposób detektorem *możliwości ukrytych w rzeczywistej przeszłości* (Ricoeur 2008, 277).

Gra *World of Warships* stanowi w tym sensie wirtualny poligon, na którym fikcyjnie realizują się możliwe i nieureczywistnione scenariusze przeszłości. Badania groznawcze nad historią charakteryzują tego typu narracje jako historie kontrfaktyczne (Apperley 2013, 189) lub cyfrowo-ludyczne rekonstrukcje (Chapman 2016, 174). Błyskawica będzie zatem w grze obiektem quasi-histerycznym, ponieważ pozwala retrospektywnie uwalniać pewną historyczno-fikcyjną potencjalność, której świadectwem nie jest okręt zacumowany w Gdyni. Również w trybie quasi-histerycznym Błyskawica stanowi przykład szeregu strategii ekonomicznych wykorzystywanych przez developerów z białoruskiego studia, które służą wytwarzaniu wartości w grze dostępnej za darmo w modelu „free to play”.

Brzmienie słowa *błyskawica* spaja zatem symboliczną wieloznaczność fenomenowi meteorologicznego – historyczny artefakt stanowiący element archiwum, świadectwa i pamięci oraz jego wirtualną reprezentację. Aby nadać w pełni hermeneutyczny (Kochanowicz 2013; Kłosiński 2018) charakter ni-

niejszej analizie, konieczne jest zatem zrozumienie trzech błyskawic, co oświetli ich związek w ramach interpretacji wirtualnego obiektu quasi-histerycznego. Ów obiekt jest nośnikiem wiedzy na temat przeszłości, świata oraz ludzkiego doświadczenia, dlatego stanowi zewnętrzną protezę pamięciową, czyli retencję trzeciego stopnia (Stiegler 2015, 112). Posługując się pojęciem retencji, będę dążył do zderzenia tradycji hermeneutycznej, którą przyjmuję za Ricoeurem, z postfenomenologiczną filozofią Bernarda Stieglera. Obaj myśliciele rozwijają bowiem projekt fenomenologii pamięci Edmunda Husserla, dla którego retencja jest podstawowym fenomenem mne-micznym (Ricoeur 2012, 48–51, 143–152): chodzi bowiem o ludzką zdolność przechowywania wiedzy oraz doświadczeń zarówno w tym, co nazwać możemy wspomnieniem pierwotnym lub pamięcią krótkotrwałą (retencja pierwszego stopnia), jak i w tym, co jest wspomnieniem wtórnym lub pamięcią długotrwałą (retencja drugiego stopnia). Stiegler rozszerza ten projekt o retencję trzeciego stopnia, czyli eksterioryzację pamięci w postaci pisma, obrazów, danych itd. Ricoeurowskie rozumienie reprezentacji jako zastąpienia pozwala natomiast badać obiekty quasi-histeryczne – retencję trzeciego stopnia – w perspektywie jego hermeneutyki pomyślanej jako ontologia egzystencjalna w celu poszerzenia naszego rozumienia relacji pomiędzy fikcją i historią. Za teoretykami gier wideo, takimi jak: James Ash (Ash 2012a, 2012b, 2013), Patrick Crogan (Crogan 2014, 2018) i Ben Egliston (Egliston 2017), ujmując mechaniki gry, obiekty i światy wirtualne w kategoriach retencji trzeciego stopnia, co stanowi otwarcie dla nowej hermeneutyki, która za swój przedmiot obiera kreowane na potrzeby gier złożone systemy zarządzania afektami graczy, czyli ekonomie afektywne (Ash 2012a, 6). Punktem wyjścia tego splotu hermeneutyki i postfenomenologii chciałbym uczynić interpretację konkretnego obiektu quasi-histerycznego, którym jest właśnie ORP Błyskawica.

Obiekt i gramatyzacja

Zgodnie z szablonem opisu okrętów wykorzystywanym w grze Błyskawicę określa w interfejsie krótki tekst o charakterze informacyjnym:

Rozpoczął służbę: 1937. Okręty w serii: 2. Najpotężniejszy niszczyciel swoich czasów w Europie. Okręt znacznie przewyższał niszczyciele służące w innych krajach pod względem szybkości i siły artylerii. W chwili oddania do użytku miał również najsilniejsze uzbrojenie przeciwlotnicze

na świecie. Obecnie Błyskawica jest najstarszym na świecie zachowanym niszczycielem i służy jako statek-muzeum w Gdyni (*World of Warships* 2020).

W przytoczonym opisie wyraźne jest dążenie do uchwycenia cech unikalnych, które mają dać podstawową wiedzę o okręcie, konstruowaną na podstawie danych faktograficznych. Narracja o takim charakterze spleta się tutaj ze specyficznym kodem, który wytwarza mit Błyskawicy i czyni z niej przedmiot ekonomii afektywnej. W trzech z czterech zdań charakteryzujących okręt wykorzystano retoryczną amplifikację, którą oddają: przymiotniki w stopniu najwyższym, tj. *najpotężniejszy*, *najsilniejszy*, oraz zwrot *znacznie przemyśleźszal*, podkreślające zdecydowaną przewagę obiektu nad rywalami. Te określenia nabierają dodatkowego znaczenia dzięki umiejscowieniu ich w odpowiednim – również nastawionym na amplifikację i hiperbolę – kontekście. Odniesieniem jest tu bowiem: *swój czas*, *Europa* oraz *świat*, co potęguje wyobrażenie o sile okrętu i zajmowanej przez niego pozycji. Opis Błyskawicy pełni zatem ważną funkcję mitologizującą, ponieważ czyni z narracji faktograficznej „skradziony język” (Barthes 2008, 264). Język charakteryzujący obiekt historyczny zostaje tutaj – według schematu mitu Rolanda Barthes’a – sprowadzony do języka-przedmiotu, do *signifiant* dla metajęzyka, który dopisuje do niego nowe *signifié* (Barthes 2008, 246). W ten sposób język historii sprowadzony zostaje do języka ekonomii afektywnej. Co więcej, mitologizacja Błyskawicy obrazuje przejście z retencji trzeciej, jaką stanowi pismo, do retencji trzeciej numerycznej – algorytmicznego kodu gry. Zwróćmy uwagę na to, że uwypuklone zostały jedynie te cechy okrętu, które odnajdują swoją algorytmiczną referencję w systemie *World of Warships*: prędkość, siła artylerii, obrona przeciwlotnicza. Opis skrupulatnie omija natomiast właściwą narrację historiograficzną, co powoduje, że Błyskawica zyskuje w grze nową teleologię. Mitologizacja przekształca zatem obiekt historyczny właściwy archiwum, którym jest Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni, i wpisuje go w nowe, cyfrowe archiwum zarządzane za pomocą definiujących wirtualne obiekty statystyk. W ten sposób gra stwarza dla Błyskawicy wirtualne archiwum, w którym ustanawia się nowe relacje pomiędzy obiektami quasi-historycznymi, co służy wytworzeniu ekonomii retencji oraz ekonomii afektywnej. Mitologizacja Błyskawicy ujawnia zatem gramatyzację, którą Stiegler charakteryzuje w następujący sposób:

Gramatyzacja stanowi historię eksterioryzacji pamięci we wszystkich jej formach: nerwowej i mózgowej, cielesnej i mięśniowej pamięci, biogene-

rycznej pamięci. Wraz z eksterioryzacją technologiczną pamięć może stać się obiektem socjopolitycznej i biopolitycznej kontroli poprzez inwestycje ekonomiczne organizacji społecznych, które za ich pomocą *reorganizują układy psychiczne* (Stiegler 2010, 33–34).

Za pomocą tego procesu twórcy przechwytyją język historii i przepisują go algorytmicznie na nowy metajęzyk gry z jego prerogatywami do kontrolowania wszelkich typów pamięci i jej psychicznego reorganizowania. Jak twierdzi Ash, analizując systemy designu afektywnego w grach wideo, afekt nie ulega jednakże prostej gramatyzacji (Ash 2012a, 11). Badacz wskazuje na to, że gry wideo same nie wzbudzają afektów, ale bazują na wzmacnianiu, kanalizowaniu i dostrajaniu się do afektywnego potencjału właściwego graczowi: „Ponieważ gry są konstytutywnie otwarte na nieokreśloność, nie mogą po prostu stwarzać czy transmitować afektu; modulują zatem afekt w obrębie specyficznego pasma” (Ash 2012a, 13). W przypadku *Błyskawicy* te zabiegi widoczne są w konstruowaniu wyobrażenia, spłotu retencji trzeciego stopnia (językowej i numerycznej), których celem jest wytworzenie w graczku określonych projektów związanych z posiadaniem quasi-obiektem historycznym. *Błyskawica* to zatem już nie tylko okręt wojenny, to także obietnica przewagi nad rywalami, to również wyobrażenie o potędze, którą wyrażają statystyki. W ten sposób *Wargaming.net* produkuje fantazmatyczną przestrzeń działań gracza, który projektuje na okręt swoje oczekiwania, możliwości, pragnienia i plany, przez co wytwarza organologiczny i ekologiczny spłot z przedmiotem w grze. W tym miejscu widoczna staje się fascynująca zależność pomiędzy ową reprezentacją okrętu oraz zaangażowanym w nią byciem-w-świecie. *Błyskawica* wiąże wyobrażenia, działania, retencje i protensje (projekty, plany) w ramach wirtualnego świata *World of Warships*, w którym funkcjonuje jako reprezentacja zastępująca rzeczywisty obiekt historyczny. Ricoeur ujmuje ten paradoks, pisząc o reprezentacji jako „obecnym obrazie rzeczy nieobecnej”:

Nieobecność rozdawałaby się zatem na nieobecność, której dotyczy obecny obraz, oraz nieobecność minionych rzeczy jako przeszłych względem ich „było”. W tym sensie uprzedniość oznaczałaby rzeczywistość, lecz rzeczywistość przeszłości. W tym momencie epistemologia historii graniczy z ontologią bycia-w-świecie. Ów porządek egzystencji ulokowany pod znakiem przeszłości jako nie istniejący już, lecz taki, który był, będę nazywał kondycją historyczną. A asertoryczna zapalczliwość reprezentacji, którą operuje historyk, jako zastąpienia [*représentance*] prze-

szłości jest usankcjonowana właśnie przez pozytywność „było” zamierzoną przez negatywność „już nie jest”. Tu, trzeba przyznać, epistemologia operacji historiograficznej dociera do wewnętrznej granicy i zahacza o granice ontologii bytu historycznego (Ricoeur 2012, 376).

Poznanie historyczne i kondycja historyczna polegają według Ricoeura na zastąpieniu przeszłości przez sankcjonującą ją reprezentację. Zwróćmy uwagę, że splot retencji trzeciego stopnia w przypadku quasi-obiektu historycznego przybiera formę Baudrillardowskiej symulacji: Błyskawica w rękach gracza, wzajemnie z nim spleciona w ramach ekonomii afektywnej, retencji i protensji, jest w grze bardziej rzeczywista od okrętu muzealnego. Co więcej, owa organologia dotycząca relacji graczy z wirtualnym okrętem czyni zeń narzędzie w znacznie głębszym sensie niż zacumowany w Gdyni okręt-muzeum. Jak tłumaczy Ash, obiekty wirtualne produkują afektywną materialność oraz czasoprzestrzenność, kiedy ich używamy i je obserwujemy. Piśze on:

Przez *afektywną materialność* rozumiem to, że obrazy wpływają na całe ciało, na wielu biologicznych, egzystencjalnych i sensorycznych poziomach, które nie są zdeterminowane przez moment ich produkowania. Biologicznie obraz uderza skórę i ma fizjologicznie dające się udowodnić efekty, takie jak zwiększone tętno czy wstawanie włosów na szyi; egzystencjalnie obrazy zawsze odnoszą do światów ludzkiego znaczenia i kształtują je; a obrazy sensoryczne na wiele sposobów zmieniają i konstruują relacje pomiędzy różnymi zdolnościami zmysłowymi takimi jak dotyk i wzrok, czy węch i dotyk (Ash 2009, 2106).

W tym sensie Błyskawica produkuje już nie tylko mitologię systemu czy ekonomię afektywną, ale również nową przestrzeń fikcjonalizacji dyskursu historycznego (Ricoeur 2012, 351–352), działania oraz rozkoszy. Okręt w grze stanowi retencję trzeciego stopnia o charakterze czasoprzestrzennym, interaktywny obraz, który dosłownie dotykamy i odczuwamy wzrokiem oraz kontrolujemy całym naszym ciałem. Jego afektywna materialność dotyka nas biologicznie, zmysłowo, cieleśnie. Błyskawica to zatem agresywna sylwetka stalowego kadłuba, najeżona działami platforma wojenna, którą immersyjnie (Kubiński 2016, 50–52; Kłosiński 2018, 95–134) odczuwam, kiedy w grze czekam na obrót jej dział w pozycję do strzału; to profil pozwalający w pełnej prędkości omijać pociski przeciwnika. Błyskawica to okręt podłączony do mojego ciała i ciało podłączone do okrętu, to narzędzie pociągające moją

cielesność i zmysłowość, dlatego wraz z nim poruszam się w pełnym skreśle, omijając nieprzyjacielskie torpedy, i odczuwam dreszcz niepewności, kiedy mój okręt wykryją samoloty zwiadowcze lub krążowniki przeciwnika. Co więcej, artyści Wargaming.net pokryli kadłub statku rdzą, a na pokładzie próżno szukać członków załogi, których nieobecność – związana faktycznie z wymogami wiekowymi norm PEGI – czyni z Błyskawicy okręt widmo. Matowe szyby okrętu dodatkowo potęgują wrażenie pustki, a jej otwarte wieże z działami pozostają nieobsadzone zarówno w porcie, jak i podczas bitwy, poruszane jedynie zgodnie z wolą podłączonego do okrętu ducha i ciała grającego. W tym sensie relikty przeszłości, puste kadłuby, rdzewiejące obiekty quasi-historyczne ożywają jedynie za sprawą nawiedzającej je witalności.

Retrotopijna nostalgia

Można więc mówić o nostalgicznym (Bauman 2018, 9–11) charakterze omawianych retencji, spełniającym się w marzeniu o wskrzeszeniu historii i uczynieniu jej dostępną pod postacią obiektów quasi-historycznych. Ostatecznie, problem stanowi zatem nie zamysł odtworzenia okrętów, ale próba scalenia teraźniejszości z historyczną przeszłością jako symulakrum, innymi słowy: pragnienie wykorzystania obiektu historycznego jako fetyszu. Fredric Jameson następująco pisał o tym fenomenie: „(...) oto jesteśmy skazani na poszukiwanie Historii w tworzonych przez nas popkulturowych obrazach i symulakrach tej historii, która sama w sobie pozostaje na zawsze nieosiągalna” (Jameson 2011, 25). Błyskawica stanowi zatem retencję o charakterze nostalgicznym, co uświadamia nam, że marzenia o potędze, chwale i zajmowanej pozycji kanalizowane są za jej pomocą w przeszłość retrotopijnie. Jak pisze Zygmunt Bauman:

Z ruchu podwójnej negacji utopii rozumianej w tradycji More’a – odrzucenia jej, a następnie wskrzeszenia – dziś rodzą się „retrotopie”: wizje osadzone w utraconej/skradzonej/porzuconej, ale nieumarłej przeszłości, zamiast przywiązania do tego, co dopiero ma się narodzić, a więc do przyszłości jeszcze niezaistniałej (Bauman 2018, 13).

Pod postacią Błyskawicy, jak i innych obiektów quasi-historycznych w grze wskrzeszony zostaje alternatywny, lepszy świat przeszłości, która na

mocy splotu fikcji z historią przedstawia się jako przestrzeń możliwości realizacji protensji i fantazmatów. Retrotopia *World of Warships* spełnia się również poprzez intertekstualny czy – jak należałoby powiedzieć za Heilmannem (2014), Densonem i Jahn-Sudmannem (2013) – para- lub interludyczny wymiar rozgrywki, polegającej na seryjności tytułów lub wątków. Badacze definiują również intraludyczną seryjność, która stanowi zestaw operacji, jakie gracz może wykonać (Heilmann 2014, 36; Denson, Jahn-Sudmann 2013, 11), co sprowadza się do czerpania przyjemności z powtarzalnych, seryjnych akcji, jak np. strzelanie do statków przeciwnika, zabijanie hord obcych etc. Intraludyczność zakłada zatem autoteliczność gry (zabawy) wynikającą z konieczności seryjnego powtarzania tych samych operacji. Natomiast echem interludycznym w grze jest odwzorowanie planszy „Ocean”, które odpowiada klasycznej siatce z gry w okręty: poziom wyznaczają litery od A do J, pion – cyfry od 1 do 10. Za pomocą tego zabiegu o charakterze transmedialnym produkcja Wargaming.net może wywoływać uczucie nostalgii za klasyczną, dziecięcą formą ludyczną, która w ramach ukazywanego zapożyczenia stanowi kolejny element podlegający mitologizacji i przekształceniu. Nieprzypadkowo projekcja nostalgii odbywa się w ramach quasi-historycznego klimatu pierwszej i drugiej wojny światowej na morzu. Zasadniczy problem stanowi tutaj bowiem retrotopijne wyobrażenie o wyzwaniu rzucanym przeciwnikowi w bezpośrednim boju. Źródłem tęsknoty w tym przypadku jest już nie tylko estetyka, ale również etyka projektowana na konflikt zbrojny, w którym uczestniczą jedynie okręty stosujące broń konwencjonalną. Gracze nie kontrolują przecież nowoczesnych okrętów wojennych, nie prowadzą wojny za pomocą dronów i zautomatyzowanego systemu raketowego. Przeniesienie konfliktu w realia sprzed epoki raketowej ma zatem wymiar o wiele głębszy, niż można sądzić na pierwszy rzut oka. Retrotopijna projekcja jest możliwa właśnie dlatego, że z gry usunięto większość elementów automatycznych (pozostają nimi działa przeciwlotnicze i artyleria pomocnicza), a wszelkie tego typu rozwiązania są przez graczy i streamerów krytykowane jako zaburzające rozgrywkę, immersję i poczucie sprawczości. O sile owej krytyki oraz jej znaczeniu dla rozwoju gry świadczy fakt, że developerzy odpowiedzieli na zarzut dotyczący automatyzacji w oficjalnym nagraniu o charakterze FAQ (Wargaming.net 2018).

Wróćmy jednak do wirtualnej Błyskawicy, która zajmuje w systemie semiotycznym gry specjalne miejsce. Jest to bowiem okręt premium, który można nabyć jedynie, kupując go w sklepie Wargaming.net lub za specjalną walutę – węgiel, w przeciwieństwie do zwyczajnych statków, umiejscowio-

nych na drabinie technologicznej i odblokowywanych za zarabiane w grze wirtualne waluty: punkty doświadczenia, wolne punkty doświadczenia oraz kredyty. Poprzez umiejscowienie w tej specyficznej pozycji Błyskawica zyskuje teleologię właściwą innym okrętom premium – ze względu na przysługujący im permanentny bonus do uzyskiwanych po bitwie nagród stanowią one najlepsze narzędzia do zarabiania wirtualnych walut. W tym sensie Błyskawica, podobnie jak inne obiekty quasi-historyczne, stanowi – w ujęciu Sebastiana Möringa oraz Olli Leino – przykład narzędzia wytwarzającego zarówno graczy autentycznych, czyli takich, którzy realizują siebie za pomocą gry, jak i nieautentycznych, czyli takich, którzy pracują dla samej gry. Przywołani badacze piszą:

Gracz autentyczny, będąc wolny negatywnie – to znaczy, wolny od ograniczeń, takich jak produktywność związana z zabawą jako częścią czasu wolnego – pragnie zmienić świat w celu samorealizacji. Różni się zatem od liberalnego pracownika, który przekształca świat w imię zewnętrznej nagrody – to znaczy, płacy jaką otrzyma za swoją pracę. (...) Gracz nieautentyczny jest, technicznie ujmując, wolny od ograniczeń codziennego życia po prostu dlatego, że jest graczem, ale ich miejsce ograniczeń zajmują ograniczenia nakładane nań przez grę, gdy tylko stara się uzyskać zewnętrzną gratyfikację. Wysokie noty i odznaki za osiągnięcia stanowią zarobki wypłacane w zamian za pracę nieautentycznego gracza, który zdaje się pracować dla gry (Möring, Leino 2016, 149–150).

Podział graczy na autentycznych i nieautentycznych ze względu na teleologię ich pracy w grze odpowiada w dużej mierze problematyce relacji pomiędzy *otium* i *negotium* w *For a new critique of political economy* Stieglera, gdzie *otium* określa czas wolny dla indywiduacji i transindywiduacji, czas pożądania, natomiast *negotium* reprezentuje czas ekonomicznej wymiany, stosunku pracy, zaspokajania potrzeb (Stiegler 2010, 52–53, 65). Nie jestem jednak całkiem przekonany co do słuszności tego zestawienia, bo dychotomia wprowadzona przez Möringa i Leino wciąż zakłada, że poprzez grę dochodzi do kreatywnego gestu zmiany przez gracza własnego świata, natomiast w *World of Warships* czasowy wektor nostalgii i retrotopii wskazuje raczej na eskapizm. Błyskawica jest zatem obiektem quasi-historycznym zaprzęgniętym do pracy w służbie liberalno-romantycznej retrotopii, w której gracze dzięki swojej pracozabawie (ang. *playbor*) (Kuklich 2005) spełniają marzenia, realizują protensje i uczestniczą w ożywianej wciąż nieumarłej wizji liberalizmu. W tym sensie *World of Warships* poprzez retencję trzeciego stopnia

stwarza retrotopię liberalną, w której pracobawa związana jest z nadzieją uzyskania lepszego okrętu, statusu, wreszcie, transformacji siebie z gracza słabego w specjalistę. Gra pozwala w ramach owej projekcji w przeszłość kapitalizować własne umiejętności, realizować wzorzec *self-made mana*, przedsiębiorcy inwestującego swój czas w kolejne projekty, atlety ćwiczącego swoje ciało w agonicznym starciu z rywalami czy taktyka opracowującego plan bitwy. Cały ten proces odbywa się niestety za sprawą mitologizacji obiektów quasi-historycznych, która dokonuje redukcji okrętów i graczy w ramach algorytmicznego systemu gry, reprezentującego ich od tej pory pod postacią zarchiwizowanych danych w statystycznym modelu skuteczności gracza i okrętu.

Literatura

- Apperley T., 2013, *Modding the Historicans' Code: Historical Verisimilitude and the Counterfactual Imagination*, in: Kapell M.W., Elliott A.B.R., eds., *Playing with the Past. Digital Games and the Simulation of History*, New York & London.
- Ash J., 2009, *Emerging spatialities of the screen: video games and the reconfiguration of spatial awareness*, "Environment and Planning A", vol. 41.
- Ash J., 2012a, *Attention, Videogames and the Retentional Economies of Affective Amplification*, "Theory, Culture & Society", vol. 29, no. 6.
- Ash J., 2012b, *Technology, technicity, and emerging practices of temporal sensitivity in videogames*, "Environment and Planning A", vol. 44.
- Ash J., 2013, *Technologies of Captivation: Videogames and the Attunement of Affect*, "Body and Society", vol. 19, no. 1.
- Barthes R., 2008, *Mitologie*, przeł. Dziadek A., Warszawa.
- Bauman Z., 2018, *Retrotopia. Jak rządzą nami przeszłość*, przeł. Lebek K., Warszawa.
- Chapman A., 2016, *Digital games as history. How videogames represent the past and offer access to historical practice*, New York & London.
- Crogan P., 2014, *The Conditions of Production of Video Games: The Nature and Stakes of Creative Freedom in Stiegler's Philosophy of Technicity*, "Philosophy of Computer Gamers", no. 8, <http://eprints.uwe.ac.uk/30835/> [dostęp: 13.02.2020].
- Crogan P., 2018, *Indie Dreams: Video Games, Creative Economy, and the Hyperindustrial Epoch*, "Games and Culture", no. 10.
- Denson S., Jahn-Sudmann A., 2013, *Digital Seriality: On the Serial Aesthetics and Practice of Digital Games*, "Eludamos: Journal of Computer Game Culture", vol. 7, no. 1.
- Egliston B., 2017, *Building Skill in Videogames: A Play of Bodies, Controllers and Game-Guides*, "M/C Journal", vol. 20, no. 2, <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/1218> [dostęp: 13.02.2020].
- Heilmann T.A., 2014, *"Tap, tap, flap, flap." Ludic Seriality, Digitality, and the Finger*, "Eludamos: Journal of Computer Game Culture", vol. 8, no. 1.

- Jameson F., 2011, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. Plaza M., Kraków.
- Kłosiński M., 2018, *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*, Warszawa.
- Kochanowicz R., 2013, „Cybernetyczne doświadczenia” – fabularyzowane gry komputerowe w perspektywie hermeneutyki, „Homo Ludens”, nr 1.
- Kubiński P., 2016, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków.
- Kucklich J., 2005, *Precarious Playbour: Modders and the Digital Games Industry*, “The Fibreculture Journal”, no. 5, <http://five.fibreculturejournal.org/fcj-025-precious-playbour-modders-and-the-digital-games-industry/> [dostęp: 13.02.2020].
- Möring S., Leino O., 2016, *Beyond games as political education – neo-liberalism in the contemporary computer game form*, “Journal of Gaming & Virtual Worlds”, vol. 8, no. 2.
- Muzeum Marynarki Wojennej, <http://www.muzeummw.pl/?orp-blyskawica-227> [dostęp: 13.02.2020].
- Ricoeur P., 2008, *Czas i opowieść*, t. 3, *Czas opowiadany*, przeł. Zbrzeźniak U., Kraków.
- Ricoeur P., 2012, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Margański J., Kraków.
- Stiegler B., 2010, *For a new critique of Political economy*, trans. Ross D., Cambridge.
- Stiegler B., 2015, *La société automatique 1. L’Avenir du travail*, Fayard.
- Wargaming.net, 2018, *Waterline: Episode 4. CV Rework FAQ*, <https://www.youtube.com/watch?v=D6e-qpq1Zt8> [dostęp: 13.02.2020].
- World of Warships*, 2020, Wargaming.net, patch 0.9.1 [PC].

Michał Kłosiński – dr hab., Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Profesor uczelni na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Członek *Utopian Studies Society* oraz *The Society for Utopian Studies*, uczestnik *Paris Program in Critical Theory*. Ostatnio opublikował: *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja – immersja – utopia* (2018). W 2019 otrzymał stypendium MNiSW dla wybitnych młodych naukowców. Obszar jego zainteresowań stanowią studia nad utopiami, groznawstwo, teoria oraz filozofia literatury.

Kontakt: michal.klosinski@us.edu.pl

PRZEGLĄDY



AGNIESZKA TAMBOR

 <https://orcid.org/0000-0003-1536-8986>Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

Półka filmowa 2019

Film shelf 2019

Abstract: The paper presents the most important and the most interesting Polish films of 2019. The text covers titles such as: *Corpus Christi*, *Icarus*, *The Legend of Mietek Kosz*, *(Nie)znajomi*, *Mr Jones*, *Politics*, *Their Lucky Stars*, *Spoor*, and *Playing Hard*. The author presents particular films from a point of view interesting for foreigners – people learning Polish as a foreign language and interested in Polish culture.

Key words: film, Polish films, 2019, cinema


Rok 2019 to kolejny udany – przynajmniej frekwencyjnie – czas dla polskiego kina. Ponownie znaleźliśmy się w piątce najlepszych filmów nominowanych do Oscara w kategorii najlepszy film nieanglojęzyczny (obecnie: najlepszy film zagraniczny). Jeszcze lepiej pod tym względem (choć niekoniecznie gdy idzie o jakość produkcji) wygląda początek roku 2020. Niestety – jak twierdzą producenci – dla jakości polskiego kina wraz z początkiem roku 2020 większość sieci kinowych zdecydowała się na drastyczną obniżkę cen biletów.

Jeśli tak radykalna obniżka cen biletów się utrzyma, (...) to powinna zmusić polskich producentów do zmniejszenia budżetów filmów średnio o 35%. To oznacza również gwałtowny spadek honorariów o taki sam procent. Już widzę chętnych do tego, żeby pracować za mniej niż 2/3 dotychczasowego wynagrodzenia... Fakty są jednak takie, że w tej sytuacji nawet produkowanie najbardziej komercyjnego kina stanie się nieopłacalne. Czy Polacy się z tego ucieszą? Na pewno kino amerykańskie będzie miało się świetnie¹.

¹ <https://sporwkinie.blogspot.com/2020/03/kina-obnizaja-ceny-biletow-produkcja.html?fbclid=IwAR2UxIHAY5Y8xYL8DxL4cSjBFimp4tp-8kl7scgfUmxee-cxZ1GB5WTqnTM> [dostęp: 12.03.2020].



AGNIESZKA TAMBOR

 <https://orcid.org/0000-0003-1536-8986>Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

Film shelf 2019

Film shelf 2019

Abstract: The paper presents the most important and the most interesting Polish films of 2019. The text covers titles such as: *Corpus Christi*, *Icarus* *The Legend of Mietek Kosz*, *(Nie)znajomi*, *Mr Jones*, *Politics*, *Their Lucky Stars*, *Spoor*, and *Playing Hard*. The author presents particular films from a point of view interesting for foreigners – people learning Polish as a foreign language and interested in Polish culture.

Key words: film, Polish films, 2019, cinema

The year 2019 was another successful period for Polish cinema, at least in terms of attendance figures. Once again, a Polish film was among the five Academy Award nominees for Best Foreign Language Film (currently: Best International Feature Film). The start of 2020 looks even better in this respect (although not necessarily when it comes to the quality of the films). Unfortunately for the quality of Polish cinema, according to producers, most cinema chains decided to drastically reduce ticket prices at the start of 2020.

If such a radical ticket price reduction continues to be applied (...) it should force Polish producers to cut their film budgets by 35% on average. It also means a sharp drop in remuneration, by the same percentage. I'm sure people are already lining up to work for less than two-thirds of their previous pay... The fact is, however, that in this situation even producing the most commercial movies will become unprofitable. Will Poles be happy about it? American cinema will definitely be doing great.¹

¹ <https://sporwkinie.blogspot.com/2020/03/kina-obnizaja-ceny-biletow-produkcja.html?fbclid=IwAR2UxlHAY5Y8xYL8DxL4cSjBFimp4tp-8kl7scgfUmxee-cxZ1GB5WTqnTM> [dostęp: 12.03.2020].

Przeliczając tę obniżkę bardziej wyraźnie dla widza – jeśli cena biletu spada o połowę, to aby wszystko utrzymało się na dotychczasowym poziomie, widzów na filmie musiałyby być dwa razy więcej. W przypadku najbardziej komercyjnych produkcji oznaczałoby to konieczność zwiększenia oglądalności filmów z 2 milionów na 4 miliony... Wszyscy zdajemy sobie sprawę, że taka granica jest właściwie nieosiągalna (w ostatnich latach jedynie filmowi *Kler* udało się zgromadzić pięciomilionową publiczność). Matematyka, która wygląda zatem niezłe z perspektywy widzów, niezbyt obiecujące efekty zapowiada w przyszłości (i to zapewne nieodległej) producentom oraz dystrybutorom.

Boże Ciało

Zdecydowanie najgłośniejszym (i najlepszym) filmem tego roku jest polski kandydat do Oscara, czyli *Boże Ciało* Jana Komasy. Film, niestety, przegrał walkę o tę prestiżową nagrodę z południowokoreańskim obrazem *Parasite*², nie umniejsza to jednak w żaden sposób jego wartości. Historia chłopca z poprawczaka, który marzy o zostaniu księdzem, a w rezultacie – w wyniku „nieporozumienia” – posługę kapłańską zaczyna pełnić, może wydawać się na pierwszy rzut oka dość kontrowersyjna. Taki – mniej lub bardziej krytyczny – sposób przedstawiania tematów „religijnych” często nie jest dobrze odbierany w wielu krajach. Polacy do religii mają stosunek specyficzny – jest ona jednym z najczęściej (obok polityki) poruszanych tematów na rodzinnych i towarzyskich spotkaniach. Jednak seans filmu Komasy szybko rozwiewa wątpliwości. *Boże Ciało* to tak naprawdę przekaz o młodości, odwadze, umiejętności wybaczenia i miłości. Nietrudno sobie wyobrazić, iż tragiczna historia, która jest tłem losów głównego bohatera, mogłaby być prawdziwa. Społeczność miejscowości, do której trafia bohater, jest podzielona, pełna nieskrywanej i skrywanej nienawiści i wzajemnych pretensji. Młody człowiek, podając się za księdza, robi wszystko, aby mieszkańcy miasteczka pogodzili się z przeszłością i ze sobą. Jednocześnie odkrywa przed widzami smutną prawdę o małomiasteczkowej mentalności, w której utrzymanie pozorów za wszelką cenę jest ważniejsze od potrzebnego pomocy sąsiada.

² Film Joon-ho Bonga otrzymał 4 statuetki, w tym za: najlepszy film międzynarodowy i najlepszy film roku.

To make the meaning of this reduction clearer to cinemagoers: if a ticket costs half as much now, twice as many people would have to attend screenings to make everything stay at the current level. In the case of the biggest blockbusters, this would mean that their audience would have to increase from 2 million to 4 million... We all realise that this threshold is virtually unattainable, as in recent years, only *Kler (Clergy)* has managed to draw an audience of 5 million. The math, therefore, looks nice from the perspective of the audience, but the effects for the future (probably not very distant future, in fact) do not look terribly promising for the producers and distributors.

Corpus Christi

The most talked-about (and best) film of the year was by far the Polish Academy Award candidate, i.e. Jan Komasa's *Boże Ciało (Corpus Christi)*. Unfortunately, the film lost the battle for this prestigious award to South Korean *Parasite*², but this does not in any way diminish its value. The story of a boy from a young offenders' institution who dreams of becoming a priest and, as a result of a "misunderstanding", starts to minister as one, may seem quite controversial at first glance. This – more or less critical – way of presenting "religious" topics is often not received very positively in many countries. Poles have a particular attitude towards religion – this is one of the most frequently discussed topics (apart from politics) at meetings among family and friends. However, Komasa's film quickly dispels the doubts. *Corpus Christi* actually delivers a message about youth, courage, the ability to forgive, and love. It is not difficult to imagine that the tragic events serving as the background for the main protagonist's story could have been true. The community the protagonist starts his work in is divided, its members are full of both concealed and open hatred and mutual resentment. The young man pretending to be a priest does everything he can to make the town's inhabitants come to terms with the past and with themselves. At the same time, he reveals to the audience a sad truth about small-town mentality, according to which keeping up appearances at all costs is more important than a neighbour in need of help.

² Bong Joon-ho's film won 4 Oscars, including for Best International Feature Film and Best Picture.

Nie jest to film o kościele i duchownym – fałszywym czy prawdziwym, ale film o nas. W *Bożym Ciele* na pierwszy plan wychodzą najgorsze przywary polskiego społeczeństwa – łatwość w osądzaniu, społeczny ostracyzm oraz ciche przyzwolenie na patologię. To także obraz, który mówi o tym, jak wiele kwestii w naszym życiu uzależnionych jest od naszych własnych decyzji i dlaczego dawanie „drugiej szansy” nie powinno być *passé*.³

Jednym z najsilniejszych punktów filmu jest z całą pewnością obsada aktorska. Bartosz Bielenia odkrywa przed widzami zupełnie nowe światy – tej postaci nie można było zagrać lepiej, gorzej ani inaczej. Bielenia nie gra – on po prostu jest. Gdyby tylko Amerykańska Akademia Filmowa była ciałem, delikatnie mówiąc, mniej skostniałym, Bielenia mógłby się doczekać nominacji do Oscara za najlepszą rolę męską. Z kolei aktorka, która wybija się w obrazie Komasy ponad przeciętność, to Aleksandra Konieczna.

Gospodyni księdza to stop wszystkich milczących księżyich gospodyń, księżyich matek, w ogóle gospodyń i matek. Zaciskają zęby, sznurują usta, ale wiele widzą, zbyt wiele widzą. Istnieją bardzo mocno, tylko mało kto potrafi je zauważyć⁴.

Ikar. Legenda Mietka Kosza

Najnowszy film Macieja Pieprzycy *Ikar. Legenda Mietka Kosza* to niezwykle ciekawa opowieść o Mieczysławie Koszu – legendzie polskiej szkoły jazzu. Ta formacja muzyczna, której powstanie datuje się na połowę lat 50. XX w. znana stała się przede wszystkim dzięki takim twórcom, jak: Krzysztof Komeda, Michał Urbaniak, Tomasz Stańko czy Jan „Ptaszyn” Wróblewski.

Dziś trudno zrozumieć fenomen Mieczysława Kosza. W pamięci starszych miłośników jazzu i osób zawodowo związanych z tą muzyką pozostaje postacią niemal mityczną. Wywodzący się z głębokiej prowincji, obciążony niepełnosprawnością artysta⁵ potrafił rozwinąć oryginalny język muzyczny w czasach, gdy kontakt z głównym nurtem światowego

³ <https://www.granice.pl/publicystyka/boze-cialo-recenzja-filmu/1372/1> [dostęp: 11.02.2020].

⁴ <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/oscary-2020-boze-cialo-z-jedna-nominacja-recenzja-filmu-jana-komasy/xlvkqb9> [dostęp: 11.02.2020].

⁵ Mieczysław Kosz w wieku 12 lat stracił wzrok.

This film is not about the church or about a false or real priest, it's about us. In *Corpus Christi*, the worst vices of the Polish society come to the fore – being overly judgmental, social ostracism and tacit consent to pathologies. The film also tells us how many aspects in our lives depend on our own decisions and why giving someone a “second chance” should not be regarded as an obsolete notion.⁸

One of the strongest assets of the film is definitely the cast. Bartosz Bielenia allows the audience to discover completely new worlds – his character could not have been played better, worse or in a different way. Bielenia doesn't play. He is simply there. If only the Motion Picture Academy were a less fossilized body, to put it mildly, Bielenia could have been nominated for an Academy Award for Best Actor. Aleksandra Konieczna, in turn, is the actress who definitely stands out in Komasa's film.

The priest's housekeeper combines the traits of all silent housekeepers and mothers of priests, but also housekeepers and mothers in general. They clench their teeth and purse their lips, but they see a lot, they see too much. They exist very strongly, but only few are capable of noticing them.⁹

Icarus. The Legend of Mietek Kosz

The latest film by Maciej Pieprzyca, *Ikar. Legenda Mietka Kosza (Icarus. The Legend of Mietek Kosz)* tells the extremely interesting story of Mieczysław Kosz – a legend of what is referred to as the Polish school of jazz. This musical current dating back to the mid-1950s became known mainly thanks to such artists as: Krzysztof Komeda, Michał Urbaniak, Tomasz Stańko and Jan “Ptaszyn” Wróblewski.

Today, it is difficult to understand the phenomenon of Mieczysław Kosz. He remains an almost mythical figure in the memory of older jazz lovers and people professionally connected with this music. The disabled artist, who came from an area far from major urban centres¹⁰, was nevertheless capable

³ <https://www.granice.pl/publicystyka/boze-cialo-recenzja-filmu/1372/1> [accessed on: 11 February 2020].

⁴ <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/oscary-2020-boze-cialo-z-jedna-nominacja-recenzja-filmu-jana-komasy/xlvkqb9> [accessed on: 11 February 2020].

⁵ Mieczysław Kosz lost his sight at the age of 12.

jazzu był w Polsce bardzo ograniczony. Jego gra odbiła się echem także w Europie. Był zapraszany na koncerty nawet na tak prestiżowych imprezach, jak festiwal w Montreux (...). A przecież za jego życia ukazała się tylko jedna autorska płyta długogrająca! Jego pianistykę można jeszcze usłyszeć na składance *New Faces in Polish Jazz*, a także jako akompaniament na krążku wokalistki Marianny Wróblewskiej. I to wszystko! W dzisiejszych czasach, gdy dorobek fonograficzny jest podstawą istnienia artysty w świadomości mediów i słuchaczy, to nie do pomyślenia. Jednak wtedy, na przełomie lat 60. i 70., kiedy Kosz rozpoczynał karierę, było inaczej⁶.

Kosz zapomniany przez szerszą publiczność był absolutnym objawieniem polskiej jazzowej sceny muzycznej. Jego legendę przywołuje w swoim filmie Maciej Pieprzyca i robi to doskonale. Film jest przeżyciem wizualnym, ale przede wszystkim muzycznym, i to, co warto podkreślić, nie tylko dla osób, które kochają jazz. Utwory muzyka charakteryzują się wpływami klasycznymi⁷, a także folkowymi. Niestety, życie wielkich artystów naznaczone jest często piętnem nieszczęścia – tak też jest i w tym przypadku. Kosz popadł w alkoholizm, a pogłębiające się poczucie samotności i dojmującego smutku⁸ spowodowało, iż w maju 1973 roku wypadł (lub wyskoczył) przez okno. Nie do końca wiadomo, czy był to krok świadomy, czy spowodowany zbyt dużą ilością alkoholu. Śmierć w wieku 29 lat i wspomniany już niewielki w gruncie rzeczy dorobek muzyczny spowodowały, iż postać Kosza szybko odeszła w zapomnienie. Pozostaje jednak nadzieja, iż film Pieprzycy i niezwykła kreacja rewelacyjnego Dawida Ogrodnika⁹ dadzą mu nowe wspaniałe życie.

(Nie)znajomi

Kilka zaprzyjaźnionych par spotyka się pewnego ciepłego wieczoru na kolarce. Każdego dręczą inne kłopoty, każdy ma inny pomysł na ich rozwiązanie. Sympatyczne towarzystwo, pyszne jedzenie i zbliżające się zaćmienie księżyca

⁶ <https://hi-fi.com.pl/sylwetki-muzyczne-lista/1090-mieczys%C5%82aw-kosz-%C5%BCy-cie-jest-dramatyczn%C4%85-przygod%C4%85.html> [dostęp: 15.02.2020].

⁷ Kosz uwielbiał muzykę Bacha, Beethovena, Chopina i Liszta.

⁸ Sam Kosz mówił, że „tylko smutek jest piękny”.

⁹ Ogrodnik staje się w polskim kinie specjalistą od ról „trudnych”. Wystarczy przypomnieć jego występy w filmach *Chee się żyć* (p. „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 1) czy *Ostatnia rodzina* (p. „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 1).

of developing an original musical language at a time when contact with international mainstream jazz was very limited in Poland. His performances were much talked about elsewhere in Europe too. He was invited to play concerts during prestigious events such as the Montreux Jazz Festival (...). And yet, only one original LP of his music was released during his lifetime! His piano playing can be heard on the *New Faces in Polish Jazz* compilation, and also as accompaniment on the album recorded by singer Marianna Wróblewska. And that's all! Nowadays, when recordings are the basis for an artist wishing to make media and listeners aware of them, this would be unthinkable. However, in the late 1960s and early 1970s, when Kosz was starting his career, things were different.⁶

Forgotten by a wider audience, Kosz was an absolute revelation of the Polish jazz scene. Maciej Pieprzyca recalls his legend in his film, and does it in a perfect way. The film is a visual experience, but above all a musical one, and not only for jazz lovers, which is worth emphasising. The pieces written by the musician are characterised by classical⁷ as well as folk music influences. Unfortunately, the lives of great artists are often marked by the stigma of misery, and this is also the case here. Kosz became an alcoholic, and the growing sense of loneliness and overwhelming sadness⁸ eventually made him fall out (or jump out) of a window in May 1973. It is not entirely clear whether this was a conscious step, or whether he had had too much alcohol. His death at the age of 29 and the already mentioned modest musical output led to Kosz becoming quickly forgotten. However, there is still hope that Pieprzyca's film and the extraordinary performance of the sensational David Ogrodnik⁹ will give this figure a new, wonderful life.

(Nie)znajomi

A few couples of friends meet one warm evening for dinner. Everyone is troubled by different problems, and everyone has different ideas as to

⁶ <https://hi-fi.com.pl/sylwetki-muzyczne-lista/1090-mieczys%C5%82aw-kosz-%C5%BCy-cie-jest-dramatyczn%C4%85-przygod%C4%85.html> [accessed on: 15 February 2020].

⁷ Kosz loved the music of Bach, Beethoven, Chopin and Liszt.

⁸ He used to say that "only sorrow is beautiful".

⁹ Ogrodnik has come to specialise in "difficult" performances in Polish cinema. It is sufficient to recall here the characters he played in *Chee się się żyć* (*Life Feels Good*) (see "Postscriptum Polonistyczne" 2014, no. 1) and *Ostatnia rodzina* (*The Last Family*) (see "Postscriptum Polonistyczne" 2017, no. 1).

mają pomóc rozluźnić się i zapomnieć o troskach codzienności. W rzeczywistości jest to jednak początek próby sił, testu na szczerość, wierność, oddanie i cierpliwość. Ktoś proponuje grę: do zakończenia wieczoru wszystkie wiadomości, maile i rozmowy staną się publiczne, przy stole nie będzie tajemnic. Czy taka igraszka z prywatnością może skończyć się dobrze?¹⁰

Przytoczone słowa nie dotyczą wcale filmu *(Nie)znajomi* – jest to opis włoskiego filmu *Dobrze się kłamię w miłym towarzystwie*, na podstawie którego została nakręcona polska produkcja. Nasz remake odpowiada oryginałowi właściwie w każdym calu – stąd możliwość podmiany opisów, a nawet fragmentów recenzji obu filmów. Co ciekawe, włoski pomysł na scenariusz okazał się na tyle nośny, iż na taki krok jak Polacy zdecydowali się twórcy pochodzący z kilku krajów, m.in. z Francji, Hiszpanii i Turcji. Należy zatem zadać sobie pytanie: Czy świetny włoski film stracił w rodzimej wersji na wartości?

Na szczęście nie – z całą pewnością jest to zasługa polskiej obsady. Tomasz Kot, Maja Ostaszewska, Łukasz Simlat, Michał Żurawski, Wojciech Żołądkiewicz, Kasia Smutniak¹¹ i Aleksandra Domańska dają niezwykle popis umiejętności aktorskich. Scenariusz, podobnie zresztą jak np. *Rzęź* Romana Polańskiego, cały ciężar osadza właśnie na grze aktorskiej. Jedno pomieszczenie, brak jakichkolwiek efektów specjalnych i scenariusz oparty wyłącznie na rozmowach nie pozostawia pola na żadne błędy. Polscy aktorzy wypadają wyśmienicie – każdy z nich ma w filmie swoje pięć minut, podczas których popisują się aktorskim kunsztem, jak gitarzysta grający solo na najważniejszym w życiu koncercie. To te momenty nadają filmowi specyficznie polskiego uroku i nieco odróżniają go od włoskiego pierwowzoru¹².

Koniec końców *(Nie)znajomi* to ta sama, pozbawiona niechcianego moralizatorstwa, ale stawiająca solidny fundament pod zadawanie pytań, pełna przenikliwych spostrzeżeń opowieść o *regular everyday normal guys*, egoistach i hipokrytach, usprawiedliwiających oszustwa dążeniem do własnego spokoju i szczęścia. Teatr, na którego scenie zabawa i śmiechy zmieniają się w oskarżenia i placz¹³.

¹⁰ <https://www.filmowa.net/content/1659.html?view=event> [dostęp: 15.02.2020].

¹¹ Polska modelka mieszkająca od wielu lat we Włoszech pojawia się zarówno w oryginale, jak i w polskiej wersji filmu.

¹² W filmie znaleźć można także kilka zmian scenariuszowych, których nie opisuję, aby nie popsuć seansu. Ponadto będą one miały znaczenie wyłącznie dla osób, które obejrzały lub obejrzą oba filmy.

¹³ <https://naekranie.pl/recenzje/nie-znajomi-recenzja-filmu> [dostęp: 15.02.2020].

how to solve them. Nice company, delicious food and the approaching lunar eclipse are supposed to help one unwind and forget about everyday worries. In reality, however, this is only the start of a test of strength, a test of honesty, fidelity, devotion and patience. Someone suggests they play a game: until the evening ends, all text messages, e-mails and calls will become public, and there will be no secrets around the table. Can playing with privacy in this way end well?¹⁰

The words quoted here are not about the film *(Nie)znajomi* – this is actually a synopsis of the Italian film *Perfetti sconosciuti* (*Perfect Strangers*), which the Polish production is based on. The Polish remake repeats the original nearly fully – hence the possibility of using synopses and even fragments of reviews of the two films interchangeably. Interestingly, the Italian idea for the script played out so well that remakes were made in several other countries too, including France, Spain, and Turkey. The question one should ask is therefore: did the great Italian film lose any of its quality in the Polish version?

Fortunately, this is not the case – and the credit for this definitely goes to the Polish cast. Tomasz Kot, Maja Ostaszewska, Łukasz Simlat, Michał Żurawski, Wojciech Żołądkiewicz, Kasia Smutniak¹¹ and Aleksandra Domańska give a great display of their acting skills. The script, just like for instance that of Roman Polanski's *Carnage*, places the whole emphasis on the cast's performances. One room, no special effects and a screenplay based exclusively on dialogue leaves no room for any mistakes. The Polish actors did a great job – each has their own five minutes in the film, during which they show off their acting skills like a guitarist playing a solo during the most important concert of their life. These are the moments that give the film its distinctly Polish charm and make it slightly different from the Italian original¹².

All things considered, *(Nie)znajomi* is the same story, deprived of undesirable moralising, but providing a solid foundation for questions to be asked, full of penetrating insights about *regular everyday normal guys*, egoists and hypocrites, justifying their cheating with the desire to achieve peace of mind and happiness for themselves. It's a theatrical stage where fun and laughs turn into accusations and crying¹³.

¹⁰ <https://www.filmowa.net/content/1659.html?view=event> [accessed on: 15 February 2020].

¹¹ The Polish model living in Italy for many years appears in both versions.

¹² There are also a few script changes in the film, which I am not going to describe to avoid spoilers. They will also matter only to those who either have watched or intend to watch both films.

¹³ <https://naekranie.pl/recenzje/nie-znajomi-recenzja-filmu> [accessed on: 15 February 2020].

Niezależnie od tego, którą wersję (a może obie?) wybierze widz, seans nie będzie czasem zmarnowanym. Wręcz przeciwnie, na pewno każdego skłoni do pewnych przemyśleń i szybkiego rzutu okiem w pamięć własnego telefonu komórkowego. A pytanie, na które szczerze odpowiedzieć powinien każdy po zakończeniu filmu, brzmi: Czy ty zagralbyś w tę grę?

Obywatel Jones

Kiedy piszę o nowym filmie Agnieszki Holland, właściwie nie jest on już nowy. Premiera najnowszego obrazu reżyserki pt. *Szarlatan* odbyła się bowiem podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie w 2020 roku. Zanim jednak historia czeskiego uzdrowiciela Jana Mikoláška¹⁴ trafi do kin, warto przyjrzeć się filmowi *Obywatel Jones*. To historia dziennikarza, który wskutek wywiadu z Adolfem Hitlerem zyskuje swoje pięć minut sławy i postanawia napisać artykuł o modernizacji Związku Radzieckiego. W tym celu udaje się w podróż do Moskwy i tam chce przeprowadzić wywiad z Józefem Stalinem. Nic nie idzie jednak po jego myśli, w efekcie czego trafia na Ukrainę, na której szaleje „Holodomor” (czyli wielki głód¹⁵). Od tego momentu tytułowy Gareth Jones staje się jednym z niewielu obcokrajowców, którzy zobaczyli na własne oczy tę potworną zbrodnię i którzy zdecydowali się opowiedzieć o niej światu. Jego niewygodne dla wielu osób artykuły relacjonujące wydarzenia na Ukrainie nie spotkały się wcale z przyjaznym odbiorem. Jednym z jego najzagorzalszych krytyków stał się Walter Duranty – korespondent „New York Timesa” w Moskwie. Na szczęście było też wielu takich, którzy uwierzyli – m.in. George Orwell, który zainspirowany opowieściami Jonesa, napisał jedną z najważniejszych książek XX w. *Fobwark zwierzęcy*.

Obywatel Jones nie jest z całą pewnością najlepszym filmem Agnieszki Holland. Pomysł na film był bardzo ciekawy i film mógłby być hitem,

¹⁴ „Akcja filmu rozgrywa się w drugiej połowie XX w. W tym czasie nazwisko Mikoláška znano prawie w całej Europie. Jego pacjentem był m.in. angielski król Jerzy VI i Antonín Zápotocký – premier Czechosłowacji w latach 1948–1953, a od 1953 r. – prezydent. Mikolášek uratował jego kończynę przed amputacją, co dało mu niebywałą polityczną ochronę. Ta niestety skończyła się wraz ze śmiercią Zápotockýego – wówczas zorganizowano proces, który pozbawił go majątku i praw obywatelskich” (<https://www.onet.pl/film/onetfilm/szarlatan-zwiastun-nowego-filmu-agnieszki-holland/130z2cd,681c1dfa> [dostęp: 17.02.2020]).

¹⁵ Na temat tej „zapomnianej” zbrodni XX w. powstało wiele utworów, m.in. wstrząsająca książka Anne Applebaum pt. *Czerwony głód*.

Regardless of the version chosen (possibly both), the film is not a waste of time. On the contrary, it is bound to make everyone reflect on certain things and take a quick look at the things stored in their mobile phone's memory. The question that everyone should give an honest answer to after the screening is: Would you play this game?

Mr Jones

At the time I am writing about Agnieszka Holland's new film, it's actually no longer that new. In fact, the director's latest film *Charlatan* premiered during the Berlin International Film Festival in 2020. However, before the story of Czech healer Jan Mikolášek¹⁴ is released in cinemas, it is worth taking a look at *Mr Jones*. The film tells the story of a journalist who gained his five minutes of fame as a result of an interview with Adolf Hitler and who decides to write an article about the modernisation of the Soviet Union. He consequently goes to Moscow, where he wants to interview Joseph Stalin. However, things go pear-shaped and he ends up in Ukraine, where the Holodomor (the great famine¹⁵) is raging. Thus, Gareth Jones, i.e. the eponymous Mr Jones, becomes one of the few foreigners who have actually seen the terrible crime with their own eyes and who have decided to tell the world about it. His articles reporting on the events in Ukraine, inconvenient for many people, did not meet with a friendly reception at all. One of his most fierce critics was Walter Duranty – *New York Times* correspondent in Moscow. Fortunately, there were also many who believed – among others, George Orwell, who, inspired by Mr Jones' stories, wrote one of the most important books of the 20th century: *Animal Farm*.

Mr Jones certainly isn't Agnieszka Holland's best film. The idea was very interesting and it could have been a hit,

¹⁴ “The film is set in the second half of the 20th century. At that time, Mikolášek's name was known almost all over Europe. His patients included King George VI of England and Antonín Zápotocký – Prime Minister of Czechoslovakia in the years 1948–53, and from 1953 the country's president. Mikolášek saved his limb from amputation, thus obtaining incredible political protection. Unfortunately, this ended when Zápotocký died – he was sued and deprived of his property and civic rights” (<https://www.onet.pl/film/onetfilm/szarlatan-zwiastun-nowego-filmu-agnieszki-holland/130z2cd,681c1dfa> [accessed on: 17 February 2020]).

¹⁵ Many works have been written about this “forgotten” 20th century crime, including the shocking book by Anne Applebaum, *Red Famine*.

żeby to jednak osiągnąć, trzeba bardziej skoncentrować się na bohaterach. Polska reżyserka przedstawia Jonesa jak typowego naiwnego Brytyjczyka, który po odkryciu prawdy poświęci wszystko na jej ujawnienie. To postać zagrana niezwykle płasko i jednostajnie. Mało tu człowieka z krwi i kości, mało emocji, brak czegoś, co mogłoby porwać tłumy. A w porównaniu z nim Ada i Duranty jeszcze mocniej przypominają podróbki ludzi wycięte w kartonie. Problemem nie jest to, że Gareth Jones to zwykły człowiek, a nie superbohater. Agnieszka Holland po prostu nie mówi o nim niczego ciekawego¹⁶.

Wstrząsające obrazy umierających z głodu ukraińskich wsi są więc, niestety, nieco przyćmione tą właśnie naiwnością i jednowymiarowością postaci głównego bohatera. Brakuje też z całą pewnością przemyślenia (choćby np. w scenach klótni z Durantym albo w procesie pisania artykułów) informacji o przyczynach „Hołodomoru”, o którym – wbrew pozorom – niewielu ludzi wie cokolwiek. Patrząc na film z perspektywy takiej właśnie osoby, można się obawiać, iż okaże się on mniej niż zajmujący.

Całe szczęście

W przypadku polskich komedii romantycznych trudno mówić o walce o palmę pierwszeństwa w konkursie na najlepszy film. Mowa jest tu raczej o konkurencji na najmniej żenujący scenariusz i jego możliwe jak najmniej drętwe odegranie. Jak wypada w tym zestawieniu „najnowszy film twórców *Listów do M. 3* i *Podatku od miłości*”? Na tle tegorocznej konkurencji – przyzwyczajenie. Fakt, że ściganie się z filmami takimi, jak *Miszmasz, czyli kogel-mogel 3* czy *Jak posłubić milionera* nie stawiało poprzeczki zbyt wysoko.

Całe szczęście to historia muzyka orkiestry symfonicznej, który poznaje celebrytkę, w związku z czym jego życie zmienia się diametralnie. Główny bohater i jego syn błyskawicznie „oddają się w jej ręce”, a co dalej, to już łatwo się domyślić. Nie tak łatwo, bo „nieoczekiwany” zwrot akcji na pewno zaskoczy każdego widza. Początkowe sceny przywodzą na myśl hit *Notting Hill* z Julią Roberts i Hugh Grantem – Piotr Adamczyk nie najgorzej naśladuje nieporadnego księgarza, na tym, niestety, pozytywne inspiracje się kończą.

¹⁶ <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2019/10/25/obywatel-jones-recenzja-agnieszka-holland-film/> [dostęp: 15.02.2020].

but in order to achieve this, more focus should have been placed on the characters. The Polish director portrays Mr Jones as a typical naive British man who sacrifices everything to reveal the truth to others after he discovers it. The character is played in a flat and monotonous way. There is not much of a flesh-and-blood character here, not much emotion, and nothing that a large audience could find compelling. Compared to him, Ada and Duranty are even more two-dimensional and artificial. The problem is not that Gareth Jones is an ordinary man rather than a superhero. Agnieszka Holland simply does not say anything interesting about him.¹⁶

The shocking pictures of Ukrainian villages dying of hunger are therefore, unfortunately, somewhat overshadowed by this naïveté and one-dimensionality of the main protagonist. What is most certainly lacking is also the fact that little information is smuggled about the causes of the Holodomor (for instance in the scenes of the argument with Duranty or those showing the process of writing the articles), as actually, contrary to what might seem, not many people know much about it. One can be afraid that the film, watched from the point of view of such a person, might turn out to be less than compelling.

Their Lucky Stars

In the case of Polish rom-coms, it would be difficult to talk about any candidates for best picture. What they could usually hope for at most would be an award for the least embarrassing script and the least dull performance. How does the “latest film from the creators of *Listy do M.* (*Letters to Santa*) and *Podatek od miłości* (*Taxing Love*)” do on this list? Compared to this year’s rivals – it’s not bad. Having said that, competing against films such as *Mieszmasz, czyli kogel-mogel 3* and *Jak poślubić milionera* means that the bar was not raised terribly high.

Cafe szczęście (*Their Lucky Stars*) is the story of a symphony orchestra musician who meets a celebrity, and as a result his life changes dramatically. The main protagonist and his son instantly become “all hers”, and one can easily guess what happens next. Well, not so easy after all, because the “unexpected” twist of the plot will definitely come as a surprise to everyone watching the film. The initial scenes bring to mind the blockbuster *Notting Hill* with Julia Roberts and Hugh Grant – Piotr Adamczyk does quite a good rendition of the clumsy bookseller, but unfortunately the positive inspirations end here.

¹⁶ <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2019/10/25/obywatel-jones-recenzja-agnieszka-holland-film/> [accessed on: 15 February 2020].

Trudno znaleźć gdziekolwiek pozytywną recenzję filmu *Cale szczęście*. Autorzy recenzji czy opisów krytykują każdy aspekt filmu. Nie wszystkie zarzuty jednak, jak się wydaje, są w pełni zawinione. Takim aspektem byłoby na przykład zarzucanie najnowszej produkcji Tomasza Koneckiego braku oryginalności. Konia z rzędem temu, kto wskaże oryginalną komedię romantyczną – cechą charakterystyczną tego gatunku (jak się wydaje bardziej nawet niż innych) jest trwanie. Trudno powiedzieć, czy wynika to z lenistwa twórców, czy z samej formuły gatunku, który najwyraźniej pozostawia mniej pola do kreatywności niż dramat czy nawet horror. Nie aż tak krytyczne są głosy widzów, którzy za pozytyw uznają m.in. grę dwunastoletniego Maksymiliana Balcerowskiego. Znajdując zatem średnią tych ocen, jeśli trzeba byłoby wybrać najlepszy premierowy film 2019 roku, reprezentujący gatunek komedii romantycznej, to wybór mógłby paść na *Cale szczęście*.

Polityka

Patryk Vega i Wojciech Smarzowski to specjaliści od pokazywania Polski w krzywym zwierciadle. Obaj robią to dość bezpardonowo, różnią się jednak nieco w swoich wizjach poziomem (choćby tym artystycznym). *Polityka*, która weszła na ekrany kin w 2019 r., reklamowana była jako film, który zdemaskuje polską scenę polityczną itd. Jak to zwykle bywa w przypadku takich produkcji, szumne obietnice pozostają raczej niespełnione. Tak też jest z *Polityką*. To raczej zestaw gagów (bardzo zanurzonych zresztą w aktualnych wydarzeniach politycznych, których za dwa, trzy lata nikt nie będzie w stanie rozszyfrować) niż film, który domagałby się logicznie poprowadzonego scenariusza. „Chociaż mówi się, że najlepsze scenariusze pisze życie, to właśnie scenariusz jest najsłabszą stroną *Polityki*”¹⁷. Poszczególne części filmu to skecze kabaretowe bez większego polotu i jakiegokolwiek wkładu własnego twórców tej produkcji. W efekcie widzowie dostali zatem zwiaśtun, w którym pokazano wszystkie „śmieszne” sceny i film, który nie jest ani zabawny, ani kontrowersyjny.

Reżyser połączył kilka przestarzałych memów udostępnianych na grupkach propolskich z kawałami znanymi z przedostatniej strony magazynu-

¹⁷ <https://plus.gloswielpolski.pl/polityka-recenzja-filmu-patryka-vegi-ktory-mial-wywrocic-scene-polityczna-ale-nie-ma-czym/ar/c13-14398621> [dostęp: 15.02.2020].

It's hard to find a positive review of the film anywhere. The authors of reviews and descriptions criticise every aspect of the picture. However, not all the accusations seem to be entirely deserved. For instance, faulting Tomasz Konecki's latest production for lack of originality. It seems to verge on the impossible to find an original romantic comedy – a characteristic feature of this genre (even more so than of other genres, it seems), is its persistent nature. It is difficult to say whether this is due to the laziness of the creators or to the very formula of the genre, which apparently leaves less room for creativity than drama, or even horror. Audiences have been less critical, expressing positive opinions about the performance of twelve-year-old Maksymilian Balcerowski, for instance. Consequently, if one were to find the best rom-com that premiered in 2019 on the basis of an average rating bearing in mind the above, it could well be *Their Lucky Stars*.

Politics

Patryk Vega and Wojciech Smarzowski specialise in showing Poland from a satirist's point of view. Each of them does it quite ruthlessly, but they differ slightly in terms of the level of their vision (for instance the artistic quality). *Polityka (Politics)*, released in cinemas in 2019, was advertised as a film that would expose the Polish political scene, etc. As it usually happens in the case of such productions, high-sounding promises tend to remain unfulfilled. The same goes for *Politics*. It is more a collection of gags (strongly immersed in current political events, by the way, so no one will be able to decipher them two or three years from now) than a film that would demand a logically structured script. "Although life is said to write the best stories, the weakest point of *Politics* is precisely the story, i.e. the screenplay"¹⁷. The individual parts of the film are rather unimaginative skits without any original contribution on the part of the authors. As a result, audiences could watch a trailer showing all the "funny" scenes, and a film that is neither funny nor controversial.

The director combined several outdated memes shared on pro-Polish groups' pages with jokes of the kind found on final pages of housekeeping advice magazines. The film includes every outdated meme you've

¹⁷ <https://plus.gloswielpolski.pl/polityka-recenzja-filmu-patryka-vegi-ktory-mial-wywrocic-scene-polityczna-ale-nie-ma-czym/ar/c13-14398621> [accessed on: 15 February 2020].

nów pokroju „Pani Domu”. W filmie pada każdy przestarzały mem, który kiedyś wyskoczył Wam na tablicy, bo udostępnił go ktoś z Waszej bliższej lub dalszej rodziny.¹⁸

Jeśli ktoś chciałby obejrzyć ciut śmieszniejszą satyrę polityczną, zdecydowanie więcej uwagi winien poświęcić serialowi *Ucho prezesa*, stworzonemu przez Roberta Górskiego z Kabaretu Moralnego Niepokoju. Serial, choć równie jak *Polityka* efemeryczny, jeśli chodzi o opowiadane historie, trzyma jednak zdecydowanie lepszy poziom dowcipu i gry aktorskiej. Filmy Vegi kręcone są szybko, bez zwracania większej uwagi na detale – chodzi w nich głównie o to, aby doraźnie wyśmiać, wskazać i napiętnować pewne problemy i patologie. Gdyby Patryk Vega chciał zapisać się złotymi zgłoskami w historii polskiego kina, nie byłaby to z całą pewnością dobra droga. Jednak zakładając, że jego celem jest raczej zarobienie dużych i szybkich pieniędzy, nie ma większego sensu ocenianie poziomu artystycznego jego kolejnych produkcji.

Zabawa, zabawa

Kinga Dębska to polska reżyserka, która w dwóch filmach – *Moje córki krony* i *Zabawa, zabawa* – udowodniła, że ma niezłą rękę do dramatów obyczajowych. Jej najnowszy film to historia kilku kobiet, które mają problemy z alkoholem.

Sposób, w jaki Dębska przygląda się bohaterkom, (...) czyni z niej jedną z najwrażliwszych polskich autorek. Nie ma tu ani efektownego ironizowania, ani połajanki z moralnej stratosfery. Reżyserka nie przegina też w drugą stronę i nie czyni z alkoholiczek ofiar wielowiekowej tradycji. Zadawała się empatią, dla której znalazła ekwiwalent w filmowym języku.¹⁹

Zabawa, zabawa jest dość wstrząsającym obrazem tego, dokąd może człowieka doprowadzić nadużywanie alkoholu. Silnym punktem produkcji są z całą pewnością aktorki (a w tym przypadku przede wszystkim aktorki) od-

¹⁸ <https://www.filmawka.pl/polityka-recenzja/> [dostęp: 16.02.2020].

¹⁹ <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Zabawa+zabawa-22083> [dostęp: 16.02.2020].

ever seen pop up on your wall, when a close or distant family member shared it.¹⁸

Anyone wishing to watch a slightly funnier political satire should definitely devote more attention to the series *Ucho prezesa* (*The Chairman's Ear*), created by Robert Górski from the sketch comedy group Kabaret Moralnego Niepokoju. The series, although ephemeral just like *Politics* in terms of the stories told, is definitely more witty, and the acting is much better too. Vega's films are shot quickly, without much attention to detail – the point is mainly to make ad hoc fun of certain problems and pathologies, point a finger at them and stigmatise them. If Patryk Vega wanted to go down gloriously in the history of Polish cinema, this was certainly not the right direction to follow. However, assuming that his aim is rather to make big money quickly, it makes little sense to judge the artistic level of his productions.

Playing Hard

Kinga Dębska is a Polish director whose two films – *Moje córki krony* (*These Daughters of Mine*) and *Zabawa, zabawa* (*Playing Hard*) – prove that she is good at making social dramas. Her latest film tells the story of several women who have alcohol problems.

The way Dębska looks at her protagonists (...) makes her one of the most sensitive Polish auteurs. There's no spectacular irony here, or reprimands coming from the moral stratosphere. The director does not overdo it in the opposite direction either, and does not make the alcoholics victims of a centuries-old tradition. She is satisfied with empathy, for which she found an equivalent in film language.¹⁹

Playing Hard is quite a shocking picture of where alcohol abuse may lead. The cast's performances are definitely an advantage of the film (especially when it comes to the actresses playing the main protagonists). Dorota Kólak, Agata Kulesza and Maria Dębska did a particularly good job with their

¹⁸ <https://www.filmawka.pl/polityka-recenzja/> [accessed on: 16 February 2020].

¹⁹ <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Zabawa+zabawa-22083> [accessed on: 16 February 2020].

tworzący główne role. Wyjątkowe brawa należą się Dorocie Kolak, Agacie Kuleszy i Marii Dębskiej, które w niezwykle sposób portretują wykształcone kobiety sukcesu²⁰ z bagażem życiowym w postaci ukrywanego, przed całym światem i sobą, ogromnego problemu.

Zadna nie zdaje sobie sprawy ze swojego problemu i reaguje gwałtownie na jakiegokolwiek próby zwrócenia uwagi czy ratunku. To w tym miejscu *Zabawa*, *zabawa* staje się filmem autentycznym, bo nie da się wyczuć w poruszeniu kwestii odrobiny fałszu. Da się uwierzyć w to, jak każda postać radzi lub też nie radzi sobie z uzależnieniem i jak to się w trakcie filmu rozwija. Czy trzeba spaść na dno, by uratować się od tego? A do tego pokazane jest też współuzależnienie bliskich, którzy nie mogą nic zrobić, by pomóc. Trio aktorek błyszczy, sprawiając, że każdy wątek ma swoją tożsamość, unikalność i emocje. W każdym czuć, jakbyśmy po prostu oglądali coś z życia wziętego. Pomaga w tym spokojna, obserwująca sytuację kamera, która nigdy nie idzie w tanie efekciarstwo w kwestii alkoholizmu czy przesadne skakanie z historii na historię²¹.

*Pokot*²²

Z pewnością filmem wartym przywołania w tegorocznym zestawieniu jest *Pokot* Agnieszki Holland. Mimo iż film został nakręcony w 2017 roku, Literacka Nagroda Nobla dla Olgi Tokarczuk przywróciła go z powrotem na ekrany wielu (nie tylko polskich) telewizorów i komputerów. Agnieszka Holland należy z całą pewnością do oscarowych weteranów²³. W roku 2017 reżyserka ponownie miała szansę na nominację, jednak tym razem jej najnowszy film *Pokot* przegrał walkę z obrazami ze Szwecji, Danii, Iranu, Australii i Niemiec.

Wokół kandydatury *Pokotu* zrobiło się (...) głośno w wyniku petycji, którą do ministra kultury i dziedzictwa narodowego Piotra Glińskiego wy-

²⁰ Jedna to lekarka z wielkimi sukcesami na koncie, druga to pani prokurator, a trzecia to ambitna studentka.

²¹ <https://naekranie.pl/recenzje/zabawa-zabawa-recenzja-filmu-3517538> [dostęp: 16.02.2020].

²² Prezentowany opis jest nieco zmodyfikowaną wersją fragmentu artykułu *Półka filmowa sezonu 2017* opublikowanego w numerze 1. „Postscriptum Polonistycznym” z 2018 roku.

²³ Trzy nominacje do tej prestiżowej nagrody za filmy: *Gorzkie żniwa* (1986), *Europa, Europa* (1992) i *W ciemności* (2012).

extraordinary portrayal of educated and successful women²⁰ carrying the burden of a huge problem which they hid from the whole world and from themselves.

None of them realises their problem and they react aggressively to any attempt to draw attention to it or to save them. This is where *Playing Hard* becomes true, because not a bit of falsehood can be felt in the way in which it addresses the issue. The way in which each of the characters copes or fails to cope with addiction, and how they develop during the film, are really credible. Does one have to fall to the very bottom to save oneself? The film also shows the co-dependency of one's nearest and dearest, who can do nothing to help. The trio of actresses shine, giving every theme addressed its own identity, uniqueness and emotions. It all seems taken directly from real life. The camera watches the situation calmly and never resorts to cheap tricks in terms of depicting alcoholism or leaping from story to story in an exaggerated way.²¹

*Spoor*²²

Agnieszka Holland's *Pokot* (*Spoor*) is definitely worth including in the review of the year. Although the film was made in 2017, the Nobel Prize for Literature for Olga Tokarczuk brought it back onto the screens of many TVs and computers, not only in Poland. Agnieszka Holland is definitely an Academy Award regular²³. In 2017, the director had a chance to be nominated again, but this time her latest film, *Spoor*, lost the rivalry against pictures from Sweden, Denmark, Iran, Australia and Germany.

The submission of *Spoor* as a candidate became much amplified (...) as a result of the petition sent to the Minister of Culture and National Heritage Piotr Gliński by members of the Bishop Kajetan Soltyk Association

²⁰ One of them is a highly successful doctor, another one a public prosecutor, and the third one an ambitious student.

²¹ <https://naekranie.pl/recenzje/zabawa-zabawa-recenzja-filmu-3517538> [accessed on: 16 February 2020].

²² The description presented here is a slightly modified version of an excerpt from the article *2017 season film shelf* published in issue no. 1 of "Postscriptum Polonistyczne" in 2018.

²³ Three nominations for this prestigious award for the films *Angry Harvest* (1986), *Europa*, *Europa* (1992) and *In Darkness* (2012).

stosowali członkowie Stowarzyszenia im. Biskupa Kajetana Soltyka oraz Klubu Magna Polonia Ziemia Kłodzka. Domagali się oni wycofania filmu Agnieszki Holland z walki o nominację, ponieważ uważają, że jest on antykatolicki i antypolski²⁴.

Być może zatem jednym z powodów, dla których Polacy musieli tym razem obejść się smakiem, stały się właśnie kontrowersje, jakie film wzbudzał w kraju. Większość osób, oczywiście, odrzucała zarzuty stawiane w petycji, uznając je za absurdalne, nie zmienia to jednak faktu, że odbiły się one dość szerokim echem w Polsce i na pewno nie pozostały niezauważone poza jej granicami. O czym zatem jest *Pokot*, że udało mu się tak zbulwersować część polskich widzów? Jest to adaptacja powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk. Film i książka opowiadają historię mieszkającej na prowincji kobiety. Główna bohaterka, Janina Duszejko, po odkrytej we wsi serii morderstw na kłusownikach i myśliwych, rozpoczyna swoje własne śledztwo.

Chciałabym, żeby to myślistwo tu mocno zabrzmiało, ale to historia starszej kobiety, która toczy walkę z patriarchalnym światem. Myślistwo jest metaforą władzy, zawsze tak było. To jest klucz do rozumienia mechanizmów, z którymi i dziś mamy do czynienia²⁵

– tak historię charakteryzuje jej autorka, Olga Tokarczuk.

Bardzo trudno jest opisać *Pokot* i dość trudno jest wyrazić jednoznaczną opinię na jego temat. Z całą pewnością wielkim atutem filmu są aktorzy – Agnieszka Mandat, Jakub Gierszał, Andrzej Grabowski i inni, a to już na pewno wystarczający powód, aby poświęcić czas dziełu Agnieszki Holland.

Filmografia

Boże Ciało, reż.: Jan Komasa, scen.: Mateusz Pacewicz, zdj.: Piotr Sobociński jr., wyst.: Bartosz Bielenia, Aleksandra Konieczna, Eliza Rycembel, Tomasz Ziętek, Łukasz Simlat.
Ikar. Legenda Mietka Kosza, reż.: Maciej Pieprzyca, scen.: Maciej Pieprzyca, zdj.: Witold Płóciennik, muz.: Leszek Możdżer, wyst.: Dawid Ogrodnik, Jowita Budnik, Wiktoria Gorodeckaja, Maja Komorowska, Justyna Wasilewska, Piotr Adamczyk.

²⁴ <http://film.onet.pl/wiadomosci/oscary-2018-najlepszy-film-nieanglojezyczny-walka-o-nominacje/kr3hnh> [dostęp: 18.01.2018].

²⁵ [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pokot_\(film\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pokot_(film)) [dostęp: 18.01.2018].

and the Magna Polonia Klodzko Land Club. They demanded that Agnieszka Holland's film be withdrawn from the rivalry for the nomination because they believed it to be anti-Catholic and anti-Polish.²⁴

Perhaps, therefore, Poles went away empty-handed this time precisely due to the controversies triggered by the film in Poland. Most people, of course, rejected the accusations put forward in the petition, considering them absurd, but this does not change the fact that they echoed quite widely in Poland and certainly did not go unnoticed abroad. What is *Spoor* about then, since it managed to outrage some Polish audiences so strongly? It is an adaptation of the novel *Drive Your Plow over the Bones of the Dead* by Olga Tokarczuk. The film and the book tell the story of a woman living outside major urban areas. The main protagonist, Janina Duszejko, starts her own investigation after a series of murders of poachers and hunters discovered in the village.

I wanted this hunting theme to be strong here, but it's a story of an elderly woman fighting against the patriarchal world. Hunting is a metaphor for power, it has always been like this. It's the key to understanding the mechanisms that we still deal with today,²⁵

– this how the author, Olga Tokarczuk, describes the story.

It is very hard to describe *Spoor* and it is quite difficult to express an unambiguous opinion about it. The cast: Agnieszka Mandat, Jakub Gierszał, Andrzej Grabowski and others are definitely a great asset of the film, and this is already a perfectly legitimate reason to devote time to Agnieszka Holland's work.

Film references

Boże Ciało (Corpus Christi), director: Jan Komasa, writer: Mateusz Pacewicz, cinematography: Piotr Sobociński jr., starring: Bartosz Bielenia, Aleksandra Konieczna, Eliza Rycembel, Tomasz Ziętek, Łukasz Simlat.

Icarus. Legenda Mietka Kosza (Icarus. The Legend of Mietek Kosz), director: Maciej Pieprzycza, writer: Maciej Pieprzycza, cinematography: Witold Plóciennik, music: Leszek Możdżer, starring: Dawid Ogrodnik, Jowita Budnik, Wiktoria Gorodeckaja, Maja Komarowska, Justyna Wasilewska, Piotr Adamczyk.

²⁴ <http://film.onet.pl/wiadomosci/oscarsy-2018-najlepszy-film-nieanglojezyczny-walka-o-nominacje/kr3hnh> [accessed on: 18 January 2018].

²⁵ [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pokot_\(film\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pokot_(film)) [accessed on: 18 January 2018].

(Nie)znajomi, reż.: Tadeusz Śliwa, scen.: Katarzyna Sarnowska, Tadeusz Śliwa, zdj.: Michał Dąbał, wyst.: Tomasz Kot, Maja Ostaszewska, Łukasz Simlat, Michał Żurawski, Wojciech Żołądkiewicz, Kasia Smutniak, Aleksandra Domańska.

Obywatel Jones, reż.: Agnieszka Holland, scen.: Andrea Chalupa, zdj.: Tomasz Naumiuk, wyst.: James Norton, Vanessa Kirby, Peter Sarsgaard, Joseph Mawle, Krzysztof Pieczyński.

Polityka, reż.: Patryk Vega, scen.: Olaf Olszewski, zdj.: Norbert Modrzejewski, wyst.: Andrzej Grabowski, Zbigniew Zamachowski, Maciej Stuhr, Daniel Olbrychski, Janusz Chabior.

Cale szczęście, reż.: Tomasz Konecki, scen.: Marcin Baczyński, Mariusz Kuczewski, zdj.: Tomasz Madejski, wyst.: Roma Gąsiorowska, Piotr Adamczyk, Maksymilian Balcerowski, Joanna Liszowska.

Pokot, reż.: Agnieszka Holland, Kasia Adamik, scen.: Olga Tokarczuk, Agnieszka Holland, zdj.: Jolanta Dylewska, Rafał Paradowski, wyst.: Agnieszka Mandat, Wiktor Zborowski, Jakub Gierszał, Andrzej Grabowski.

Zabawa, zabawa, reż.: Kinga Dębska, scen.: Kinga Dębska, Mika Dunin, zdj.: Andrzej Wojciechowski, wyst.: Dorota Kolak, Agata Kulesza, Maria Dębska, Marcin Dorociński, Barbara Kurzaj, Mirosław Baka.

Netografia

<https://hi-fi.com.pl/sylwetki-muzyczne-lista/1090-mieczys%C5%82aw-kosz-%C5%BCycie-jest-dramatyczn%C4%85-przygod%C4%85.html> [dostęp: 15.02.2020].

<https://kultura.onet.pl/film/recenzje/oscary-2020-boze-cialo-z-jedna-nominacja-recenzja-filmu-jana-komasy/xlvkqb9> [dostęp: 11.02.2020].

<https://naekranie.pl/recenzje/nie-znajomi-recenzja-filmu> [dostęp: 15.02.2020].

<https://naekranie.pl/recenzje/zabawa-zabawa-recenzja-filmu-3517538> [dostęp: 16.02.2020].

<https://www.filmawka.pl/polityka-recenzja/> [dostęp: 16.02.2020].

<https://www.filmowa.net/content/1659.html?view=event> [dostęp: 15.02.2020].

<https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Zabawa+zabawa-22083> [dostęp: 16.02.2020].

<https://www.granice.pl/publicystyka/boze-cialo-recenzja-filmu/1372/1> [dostęp: 11.02.2020].

<https://www.onet.pl/film/onetfilm/szarlatan-zwiastun-nowego-filmu-agnieszki-holland/130z2cd,681c1dfa> [dostęp: 17.02.2020].

<https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2019/10/25/obywatel-jones-recenzja-agnieszka-holland-film/> [dostęp: 15.02.2020].

<https://sporwkinie.blogspot.com/2020/03/kina-obnizaja-ceny-biletow-produkcja.html?fbclid=IwAR2UxIHAY5Y8xYL8DxL4cSjBFimp4tp-8kl7scgUumxee-cxZ1GB5WTqnTM> [dostęp: 12.03.2020].

- (*Nieznajomi*, director: Tadeusz Śliwa, writer: Katarzyna Sarnowska, Tadeusz Śliwa, cinematography: Michał Dąbal, starring: Tomasz Kot, Maja Ostaszewska, Łukasz Simlat, Michał Żurawski, Wojciech Żołądkiewicz, Kasia Smutniak, Aleksandra Domańska.
- Obywatel Jones (Mr Jones)*, director: Agnieszka Holland, writer: Andrea Chalupa, cinematography: Tomasz Naumiuk, starring: James Norton, Vanessa Kirby, Peter Sarsgaard, Joseph Mawle, Krzysztof Pieczyński.
- Polityka (Politics)*, director: Patryk Vega, writer: Olaf Olszewski, cinematography: Norbert Modrzejewski, starring: Andrzej Grabowski, Zbigniew Zamachowski, Maciej Stuhr, Daniel Olbrychski, Janusz Chabior.
- Cale szczęście (Their Lucky Stars)*, director: Tomasz Konecki, writers: Marcin Baczyński, Mariusz Kuczewski, cinematography: Tomasz Madejski, starring: Roma Gąsiorowska, Piotr Adamczyk, Maksymilian Balcerowski, Joanna Liszowska.
- Pokot (Spoor)*, director: Agnieszka Holland, Kasia Adamik, writers: Olga Tokarczuk, Agnieszka Holland, cinematography: Jolanta Dylewska, Rafal Paradowski, starring: Agnieszka Mandat, Wiktor Zborowski, Jakub Gierszał, Andrzej Grabowski.
- Zabawa, zabawa (Playing Hard)*, director: Kinga Dębska, writers: Kinga Dębska, Mika Dunin, cinematography: Andrzej Wojciechowski, starring: Dorota Kolak, Agata Kulesza, Maria Dębska, Marcin Dorociński, Barbara Kurzaj, Mirosław Baka.

Online references

- <https://hi-fi.com.pl/sylwetki-muzyczne-lista/1090-mieczys%C5%82aw-kosz-%C5%BCycie-jest-dramatyczn%C4%85-przygod%C4%85.html> [accessed on: 15 February 2020].
- <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/oscary-2020-boze-cialo-z-jedna-nominacja-recenzja-filmu-jana-komasy/xlvkqb9> [accessed on: 11 February 2020].
- <https://naekranie.pl/recenzje/nie-znajomi-recenzja-filmu> [accessed on: 15 February 2020].
- <https://naekranie.pl/recenzje/zabawa-zabawa-recenzja-filmu-3517538> [accessed on: 16 February 2020].
- <https://www.filmawka.pl/polityka-recenzja/> [accessed on: 16 February 2020].
- <https://www.filmowa.net/content/1659.html?view=event> [accessed on: 15 February 2020].
- <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Zabawa+zabawa-22083> [accessed on: 16 February 2020].
- <https://www.granice.pl/publicystyka/boze-cialo-recenzja-filmu/1372/1> [accessed on: 11 February 2020].
- <https://www.onet.pl/film/onetfilm/szarlatan-zwiastun-nowego-filmu-agnieszki-holland/130z2cd,681c1dfa> [accessed on: 17 February 2020].
- <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2019/10/25/obywatel-jones-recenzja-agnieszka-holland-film/> [accessed on: 15 February 2020].
- <https://sporwkinie.blogspot.com/2020/03/kina-obnizaja-ceny-biletow-produkcja.html?fbclid=IwAR2UxlHAY5Y8xYL8DxL4cSjBFimp4tp-8kl7scgfUmxee-cxZ1GB5WTqnTM> [accessed on: 12 March 2020].

Agnieszka Tambor – dr, Instytut Nauk o Sztuce, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska. Adiunkt w Instytucie Nauk o Sztuce Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Była współtwórczynią i jest obecnie zastępcą dyrektora kierunku międzynarodowe studia polskie (na poziomie licencjackim oraz magisterskim). Od wielu lat współpracuje ze Szkołą Języka i Kultury Polskiej. Wykłada na Podyplomowych Studiach Kwalifikacyjnych Nauczania Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego (edycje w Katowicach, Rzymie, Berlinie i Dublinie). Przez wiele lat kierowała egzaminami wstępnymi z języka polskiego dla osób chcących studiować na Uniwersytecie Śląskim. Prowadziła także warsztaty dla nauczycieli za granicą m.in. w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Kazachstanie i Chinach. Pracowała przy dwóch multimedialnych projektach do nauki języka polskiego: *Europodians* oraz *Slavic Network*. Jest autorką wielu artykułów i książek związanych z nauczaniem kultury polskiej i języka polskiego m.in.: *Nowa Polska Półka Filmowa. 100 filmów, które każdy cudzoziemiec zobaczyć powinien*, *Polska Półka Filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego*, *(Nie)codzienny polski. Teksty i konteksty* oraz *Licz na Banacha* (podręcznik do nauczania słownictwa specjalistycznego z zakresu nauk ścisłych). Prowadzi blog i kanał filmowy *Polska Półka Filmowa*:

<https://www.youtube.com/channel/UCeXplj05NyRVcWKg85wOiTw>,

www.facebook.com/Polska-Półka-Filmowa-100108104897142

Kontakt: tamboragnieszka@gmail.com

Agnieszka Tambor, PhD, Institute of Art Studies, Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland. Assistant professor at the Institute of Art Studies of the University of Silesia in Katowice.

One of the creators and currently deputy director of the international Polish studies degree course (undergraduate and graduate level). She has worked with the School of Polish Language and Culture for many years. She teaches Postgraduate Qualification Studies for Teachers of Polish Culture and Polish as a Foreign Language (editions held in Katowice, Rome, Berlin and Dublin). For many years, she has been in charge of Polish language entrance examinations for prospective students of the University of Silesia. She has also conducted workshops for teachers abroad in the USA, Canada, Kazakhstan and China, among other countries. She has worked on two multimedia projects for Polish language learners: *Europodians* and *Slavic Network*. She is the author of many articles and books related to Polish culture and language teaching: *Nowa Polska Półka Filmowa. 100 filmów, które każdy cudzoziemiec zobaczyć powinien*, *Polska Półka Filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego*, *(Nie)codzienny polski. Teksty i konteksty* and *Licz na Banacha* (textbook for teachers of specialised scientific terminology). She runs a blog and a film channel entitled *Polska Półka Filmowa*:


<https://www.youtube.com/channel/UCeXplj05NyRVcWKg85wOiTw>,

<https://www.facebook.com/Polska-Półka-Filmowa-100108104897142>

Contact: tamboragnieszka@gmail.com



AGNIESZKA NĘCKA

 <https://orcid.org/0000-0002-0874-0295>Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

Półka literacka 2019

Bookshelf 2019

Abstract: The essay presents an overview of the most important and most interesting prose and poetry publications that appeared on the Polish publishing market in 2019. The past year belonged mainly to artists perfectly rooted in the readers' awareness. Particularly appreciated were especially works with underlying autobiographical themes, revisiting the often difficult past to try to sort out the "here and now", socially engaged books, and books that remind us about shortcomings of the communication code. The authors of the recommended books included: Justyna Bargielska, Konrad Góra, Ewa Kuryluk, Mikołaj Łoziński, Krystyna Miłobędzka, Wojciech Nowicki, Jakub Pszoniak, Dominika Słowik, and Paweł Sołtys.

Key words: literary hits of 2019, review, contemporary Polish prose and poetry

Początek roku wiąże się zazwyczaj z dokonywaniem różnego rodzaju podsumowań. Warto także pokusić się o syntezę w odniesieniu do rodzimego rynku wydawniczego. Rok 2019 był dla literatury polskiej rokiem sprzyjającym; obfitował w wiele ciekawych publikacji, choć trudno byłoby mówić o jakimś spektakularnym sukcesie wydawniczym czy zaskakującym literackim objawieniu. Najważniejszym sukcesem – co do tego nie ma najmniejszych wątpliwości – stało się uhonorowanie Olgi Tokarczuk Nagrodą Nobla. Niemniej miniony rok – podobnie jak poprzedni – należał przede wszystkim do twórców doskonale zakorzenionych w świadomości czytelnicy. Kolejne swoje książki wydali między innymi: Ewa Kuryluk (*Feluni*), Wojciech Nowicki (*Cieśniny*), Mikołaj Łoziński (*Stramer*), Dominika Słowik (*Zimowla*), Paweł Sołtys (*Nieradość*), Jakub Żulczyk (*Czarne słońce*), Hanna Kowalewska (*Okna z widokiem na Weronę*), Hubert Klimko-Dobrzaniecki (*Złodziejże bzu*), Jacek Dehnel (*Ale z naszymi umarłymi*), Bogusław Kierc (*Rytmy*



AGNIESZKA NĘCKA

 <https://orcid.org/0000-0002-0874-0295>

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

Bookshelf 2019

Bookshelf 2019

Abstract: The essay presents an overview of the most important and most interesting prose and poetry publications that appeared on the Polish publishing market in 2019. The past year belonged mainly to artists perfectly rooted in the readers' awareness. Particularly appreciated were especially works with underlying autobiographical themes, revisiting the often difficult past to try to sort out the "here and now", socially engaged books, and books that remind us about shortcomings of the communication code. The authors of the recommended books included: Justyna Bargielska, Konrad Góra, Ewa Kuryluk, Mikołaj Łoziński, Krystyna Miłobędzka, Wojciech Nowicki, Jakub Pszoniak, Dominika Słowik, and Paweł Soltys.

Key words: literary hits of 2019, review, contemporary Polish prose and poetry

The beginning of the year usually involves drawing up various types of year-in-review lists. Our Polish publishing market also deserves a synthetic review. The year 2019 was a favourable one for Polish literature; it abounded in many interesting publications, although it would be difficult to speak of any spectacular publishing success or a surprising literary revelation. The most important success was undoubtedly the awarding of the Nobel Prize to Olga Tokarczuk. Nevertheless, the past year, just like the previous one, belonged mainly to artists perfectly rooted in the readers' awareness. Here are some of the authors who published new books: Ewa Kuryluk (*Feluni*), Wojciech Nowicki (*Cieśniny*), Mikołaj Łoziński (*Stramer*), Dominika Słowik (*Zimowla*), Paweł Soltys (*Nieradość*), Jakub Żulczyk (*Czarne słońce*), Hanna Kowalewska (*Okna z widokiem na Weronę*), Hubert Klimko-Dobrzaniecki (*Złodziejże bzu*), Jacek Dehnel (*Ale z naszymi umarłymi*), Bogusław Kierc (*Rytmy albo wierszę state*), Urszula Koziół (*Znikopis*), Jerzy Kronhold (*Pali się, moja*

albo wiersze stałe), Urszula Koziol (*Znikopis*), Jerzy Kronhold (*Pali się, moja pannieko*), Ewa Lipska (*Miłość w trybie awaryjnym*), Piotr Matywiecki (*Wszyscy inni*), Krystyna Miłobędzka (*Spis z natury*), Adam Zagajewski (*Prawdźliwe życie jest gdzieś indziej*), Marcin Świetlicki (*Ale o co ci chodzi?*), Darek Foks (*Ludzie kultury*), Maciej Melecki (*Bezgrunt*) czy Karol Maliszewski (*Piosenka o przymierzaniu*), a także Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki (*Dwie główne rzeki*), Konrad Góra (*Kalendarz majów*), Justyna Bargielska (*Dziecko z darów*) oraz Szczepan Kopyt (*Na giełdach nadprodukcji pikują akcje przetrwania*)¹. Jak co roku pojawili się również debiutanci, wśród których szczególnie uznanie zyskali: Paula Gotzschlich (*Bezdech*), Kasper Pfeifer (*Adblock*), Jakub Pszoniak (*Chyba na pewno*) oraz Monika Lubińska (*Nareszcie możemy się zjadać*).

Pobieżny choćby przegląd wymienionych książek skłania do następującej konstatacji: w 2019 roku doceniano zwłaszcza te pozycje, które podszyte zostały autobiografizmem, które powracają do nierzadko trudnej przeszłości, by próbować układać nasze „tu i teraz”, które są zaangażowane społecznie i które przypominają o niedoskonałościach kodu komunikacyjnego. Poniżej krótkie omówienie kilku zaledwie tytułów, które w odczuciu wielu komentatorów współczesnego życia literackiego zasługują na wyróżnienie.

Ewa Kuryluk: *Feluni*. Wydawnictwo Literackie

Na marginesie pisarstwa Ewy Kuryluk Anna Marchewka zanotowała:

Już w tej debiutanckiej, ukończonej w 1988 roku powieści [chodzi o *Wiek 21* – A.N.] znaleźć można prawie wszystko, co dla jej późniejszej twórczości najbardziej rozpoznawalne: żywą pamięć kładącą się cieniem na życiu, dziedzictwo traumy, historie rodzinne, świat po rozpadzie, namiętnych i pragnących wolności ludzi na wygnaniu i bogactwo zagadek, tak biograficznych, jak literackich (Marchewka 2019).

Wokół tych tematów oscylują choćby *Goldi* (finał Nike 2005), *Frascati* (nominacja Nike 2010) oraz wydany w 2019 roku *Feluni* – kolejne części trylogii będącej pełną traum opowieścią o rodzinie Kuryluków: Karolu, który

¹ Szczegółowego podsumowania tego, co wydarzyło się na rynku poetyckim w 2019 roku, dokonał Jakub Skurtyś w szkicu pt. *Była rewolucyjna. Podsumowanie roku 2019 w poezji* (Skurtyś 2019a).

panienko), Ewa Lipska (*Miłość w trybie awaryjnym*), Piotr Matywiecki (*Wszystcy inni*), Krystyna Miłobędzka (*Spis z natury*), Adam Zagajewski (*Prawdziwe życie jest gdzie indziej*), Marcin Świetlicki (*Ale o co ci chodzi?*), Darek Foks (*Ludzie kultury*), Maciej Melecki (*Bezgrunt*) and Karol Maliszewski (*Piosenka o przymierzanin*), as well as Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki (*Dwie główne rzeki*), Konrad Góra (*Kalendarz majów*), Justyna Bargielska (*Dziecko z darów*) and Szczepan Kopyt (*Na giełdach nadprodukcji pikują akcje przetrwania*).¹ As every year, there were also some newcomers to the literary scene, and those who gained particular recognition were the following: Paula Gotszlich (*Bezdech*), Kasper Pfeifer (*Adblock*), Jakub Pszoniak (*Chyba na pewno*) and Monika Lubińska (*Nareszcie możemy się zjadać*).

Even a cursory review of the books listed leads to the following conclusion: in 2019, particularly appreciated were especially works with underlying autobiographical themes, revisiting the often difficult past to try to sort out the “here and now”, socially engaged books, and books that remind us about shortcomings of the communication code. Below, just a few of the titles are discussed which deserve recognition according to numerous commentators of the contemporary literary scene.

Ewa Kuryluk: *Feluni*.
Wydawnictwo Literackie

Here are some notes by Anna Marchewka on Ewa Kuryluk’s books:

Already in her debut novel, completed in 1988 [*Wiek 21* – A.N.], one can find almost all the most distinctive features of her later work: living memory casting a shadow over life, a heritage of trauma, family stories, a world that has undergone disintegration, passionate exiles who desire freedom, as well as an abundance of biographical and literary riddles (Marchewka 2019).

These are the central themes of books such as *Goldi* (2005 Nike Award finalist), *Frascati* (2010 Nike Award nomination) and *Feluni*, published in 2019 – forming a trilogy telling the traumatic story of the Kuryluk family: Karol, who was Minister of Culture in Cyrankiewicz’s government, ambassador in

¹ A detailed summary of what was going on in the poetry marketplace in 2019 was provided by Jakub Skurtys in his essay entitled *Bywa rewolucyjna. Podsumowanie roku 2019 w poezji* (Skurtys 2019a).

był ministrem kultury w rządzie Cyrankiewicza, ambasadorem w Wiedniu i dyrektorem PWN-u, jego żonie – Marii (Miriam Kohany), która cudem przeżywszy Zagładę, przegrała walkę z zalamaniem nerwowym, oraz ich synu – Piotrze, którego wrażliwość i artystyczna dusza zostały złamane w szpitalu psychiatrycznym. Bo też ostatnia sekwencja utworu koncentruje się właśnie na bracie malarki, który po niespodziewanej śmierci ojca w grudniu 1967 roku zapadł na schizofrenię.

Podobnie jak poprzednio, tak i tym razem tytuł książki nawiązuje do intymnego świata autorki – wszak *Feluni* to pieścizłotliwe przydomko brata Ewy Kuryluk, nadane mu przez matkę. Najpierw przebywał on w Tworkach, a potem w szpitalu w Branicach, związanym z akcją T4 – placówce przypominającej bardziej obóz niż klinikę. Brak odpowiedniego leczenia sprawił, że stan chłopaka pogarszał się, prowadząc do utraty nie tylko umiejętności mówienia, ale także kontroli nad czynnościami fizjologicznymi. Pisarka powraca do wspólnego dzieciństwa, do dręczących Piotra wspomnień, zdarzeń, które wciągały go w „czarną” rozpacz, wywołując afazję, popychając do prób samobójczych, a wreszcie przyczyniając się do jego śmierci. W rozmowie z Agnieszką Drotkiewicz Kuryluk wyznała: „Mój brat w szpitalu psychiatrycznym stał się kaleką i niemową, ale do śmierci wymawiał wyraźnie dwa słowa: *Auschwitz* i *Dachau*, hasła klęski moralnej i zbrodni nie do wyrażenia wprost w sztuce i literaturze” (Kuryluk 2019, on-line).

Feluni to zatem wstrząsająca opowieść o dramacie genialnego dziecka, które przegrywa walkę z chorobą, jego cierpieniu związanym z niewłaściwym leczeniem ran powstałych po próbie samospalenia, książka o czułości i siostrzanej miłości, która wiele potrafi znieść, o Polsce Ludowej, ciężarze traumy wojennej, przekazywanej z pokolenia na pokolenie, próbie budowania azylu i znojach artystki, która walczy o swój talent.

Wojciech Nowicki: *Cieśniny*. Czarne

Nadrzędnym tematem, wokół którego koncentrują się *Cieśniny* Wojciecha Nowickiego, jest dromomania – choroba polegająca na uleganiu potrzebie kompulsywnego przemieszczania się, nieustannego, bezcelowego bycia w ruchu, którą w XIX wieku leczono za pomocą bromu. Głównym bohaterem tej opowieści, zanurzonej w historii i łączącej fakty z konfabulacjami, staje

Vienna and director of the PWN publishing house, his wife – Maria (Miriam Kohany), who miraculously survived the Holocaust but lost the battle against her nervous breakdown, and their son – Piotr, whose sensitivity and artistic soul were broken in a mental health hospital. In fact, the very last sequence of the work focuses on the painter's brother, who succumbed to schizophrenia after the unexpected death of his father in December 1967.

As before, the title of the book refers to the author's intimate world – *Felumi* being the pet name given to Ewa Kuryluk's brother by their mother. Initially, he stayed at the mental hospital in Tworki, and then in Branice, a facility associated with Akcion T4, an institution resembling more a camp than a clinic. The lack of appropriate treatment made the boy's condition deteriorate, making him lose not only the ability to speak, but also control over his physiological functions. The writer revisits their childhood together, the memories tormenting Piotr, the events that drove him to dark despair, causing his aphasia, pushing him to suicide attempts, and finally contributing to his death. Ewa Kuryluk, interviewed by Agnieszka Drotkiewicz, confessed: "In the mental hospital, my brother became crippled and mute, but until his death he managed to pronounce two words distinctly, namely *Auschwitz* and *Dachau*, signifying moral defeat and crime impossible to express directly in art and literature" (Kuryluk 2019, online).

Felumi is consequently a shocking story about the drama of a brilliant child that loses the fight against the disease and suffers due to inappropriate treatment of the wounds caused by a self-immolation attempt, a book about tenderness and sisterly love that can endure a lot, about the Polish People's Republic, the burden of war trauma passed on from generation to generation, an attempt to build a refuge and the hardships of an artist fighting for her talent.

Wojciech Nowicki: *Cieśniny*.
Czarne

The central theme of Wojciech Nowicki's *Cieśniny* is dromomania – a condition consisting in succumbing to the compulsive urge to travel, to constantly be on the move without a specific purpose, treated with bromine in the 19th century. The main protagonist of this story, immersed in history and combining fact with confabulation, is Albert Dadas – a real-life character whose case was used to describe the condition for the first time and whose

się Albert Dadas – postać realna, w której przypadku po raz pierwszy opisano to schorzenie i która uwiiodła Nowickiego swoim tragizmem. Jak konstatuje autor *Salek* w rozmowie z Pauliną Małochleb:

Cale jego życie to pasmo nieszczęść, nosiło go strasznie. Robił siedemdziesiąt kilometrów dziennie. Nie wiedział, dokąd dąży, sam się temu dziwił, gdy doszedł do jakiegoś miejsca. Wędrował bez pieniędzy i dokumentów, za każdym razem w ten sam sposób. Jednocześnie nie dziwiło go to, że tak idzie, nie czuł się pokrzywdzony przez los, mimo że często spotykały go dramatyczne przygody, wiele razy wydawało się, że dalej już nie zawędruje, że to już koniec, nie ma powrotu. W marszu, w podróży był szczęśliwy (Nowicki 2019, on-line).

Podobnych przypadków ludzi owładniętych manią wędrowania było o wiele więcej; wśród bohaterów *Cieśniny* pojawia się między innymi (odbrązowiony) Adam Mickiewicz i jego żona Celina. Nowicki przypadłość tę określa mianem „ponurowatości”, próbując odwzorować psychikę cierpiących na nią osób i pokazując, w jaki sposób próbowały one radzić sobie z melancholijną rozpaczą, depresją i konsekwencjami choroby. Jedyne ratunkiem zazwyczaj okazywała się podróż, będąca swego rodzaju „wentylem bezpieczeństwa”, przynosząca wewnętrzne ukojenie i – przynajmniej chwilową – poprawę samopoczucia.

Trudo nie zgodzić się z opinią Pauliny Małochleb, która uważa, że

Cieśniny to świetna, mocna, bardzo mroczna powieść o zmaganiu się z ciałem, próbach uzyskania racjonalności, klarowności umysłu i o tym, co się dzieje, gdy człowiek nie jest w stanie tego stanu osiągnąć. Ale też o potrzebie zdrowia i stabilizacji. Ich osiągnięcie nie jest jednak możliwe – i tego braku, pragnienia doświadczają zarówno konkretne postaci historyczne, jak i całe wspólnoty. A Nowicki każe swojemu bohaterowi błąkać się po zakamarkach historii, odkopywać zapomniane historie okrucieństwa, tulactwa i samotności (Małochleb 2019).

Mikołaj Łoziński: *Stramer*.
Wydawnictwo Literackie

Aż osiem lat trzeba było czekać na kolejną książkę Mikołaja Łozińskiego (nagrodzona Paszportem „Polityki” *Książka* ukazała się w 2011 roku), by się przekonać, że było warto. Pisarzowi udało się spełnić oczekiwania nawet

tragic story drew Nowicki. Here is what the author of *Salki* said, interviewed by Paulina Małochleb:

His whole life is a sequence of misfortunes, he really had itchy feet. He'd do seventy kilometres a day. He didn't know where he was going, he was actually surprised when he arrived at a place. He would wander around without money or documents, each time in the same way. At the same time, he wasn't surprised that he was doing that, he didn't feel wronged by fate, even though he often had dramatic adventures, and it seemed many times that he wouldn't be able to go any further, that it was the end, that there was no return. He was happy when he was on the march, when he was travelling (Nowicki 2019, online).

There were many other, similar cases of people possessed by the mania of wandering; the protagonists of *Cieśniny* also include Adam Mickiewicz (de-mythologized here) and his wife Celina. Nowicki describes the condition as “gloominess”, trying to map the psyche of those suffering from it and showing how they tried to cope with their melancholic despair, depression and the consequences of the disease. The only salvation usually turned out to be travelling, providing a certain kind of “safety valve”, bringing inner peace of mind and improving one's mood, at least temporarily.

It is hard to disagree with Paulina Małochleb's opinion that

Cieśniny is an excellent, powerful and very dark novel about struggling with one's body, attempts to achieve rationality and clarity of mind, and about what happens when one is unable to achieve this state. It is also, on the other hand, about the need for health and stability. However, these are impossible to achieve – and this absence and longing is something experienced both by concrete historical figures and by entire communities. Nowicki makes his protagonist roam the remote corners of history, dig up forgotten stories of cruelty, wandering and loneliness (Małochleb 2019).

Mikołaj Łoziński: *Stramer*.
Wydawnictwo Literackie

It took as many as eight years to see another book by Mikołaj Łoziński, as his previous novel *Książka*, given the Polityka weekly magazine's Passport Award had been published in 2011, but it was well worth the wait. The writ-

tych czytelników, którzy lubią grymasić. *Stramer* to bowiem starannie przemyślana, dopracowana pod każdym względem poruszająca opowieść o mających sześcioro dorastających dzieci Nathanie i Ryfce Stramerach, żyjących na początku XX wieku. Akcja powieści rozgrywa się w Tarnowie. Rodzina Stramerów, klepiąc biedę, mieszka w jednopokojowym mieszkaniu z kuchnią, znajdującym się na parterze kamienicy usytuowanej przy ul. Eliasza Goldhammera (główniej ulicy w dzielnicy żydowskiej). Nathan, który niegdyś pracował jako tragarz w USA, wrócił do Tarnowa z miłości, by rozkręcić tu własny interes. Jego starania okazują się bezowocne i gdyby nie pomoc brata, nie miałby nawet na czynsz. Dzieci z kolei, trzymając się razem, w tej trudnej sytuacji radzą sobie po swojemu: snują się po mieście, bawią się i rozrabiają, sprzedają papierosy i kradną pieczone kasztany. Na każde z nich czeka inny los. Rena zakochuje się z wzajemnością w żonatym mężczyźnie, Rudek studiuje filologię klasyczną, Hesio i Salek ulegają fascynacji ideą komunizmu, a Wela i Nusek marzą o byciu dorosłymi. Każde z nich ma własne plany na przyszłość, odmienne tęsknoty, każde z nich popelnia inne błędy. Sam autor w rozmowie z Emilią Padol wyznał:

Dla mnie *Stramer* to książka o rodzinnej miłości i bliskości, o związkach między rodzicami, między rodzeństwem. Ale też o szukaniu swojego miejsca w trudnych i ciekawych czasach, które ukształtowały przecież nie tylko moich bohaterów. I o tym, co zrozumiałem już po napisaniu powieści: że jesteśmy mądrzejsi od poprzednich pokoleń tylko o tyle, że wiemy, co się z nimi stało, a oni nie wiedzieli, nie znali swojej przyszłości. Tak jak my dziś nie znamy naszej (Łoziński 2019, on-line).

Stramer to także opowieść o pogoni za iluzjami oraz o niespełnieniu, o destrukcyjnym starciu marzeń z rzeczywistością i o trudnym borykaniu się z przeciwnościami.

Szkicowana tu historia jest wprawdzie fikcyjna, ale tytułowe nazwisko jest w istocie nazwiskiem dziadka Mikołaja Łozińskiego, które – jak wyjaśniał pisarz w przywołanym wywiadzie – „znaczy silny, krzepki. Zawsze mi się podobało. Zniknęło po drugiej wojnie światowej razem z prawie całym żydowskim światem. A tak wróci i zostanie przynajmniej w książce” (Łoziński 2019, on-line). Autor zadbał też o to, by snuta przez niego w *Stramerze* historia miała znamiona uniwersalne. Dzieje się tak choćby dlatego, że – jak słusznie zauważyła Justyna Sobolewska – „w tę powieść wpisane są losy wielu rodzin żydowskich i podziałów, jakie tworzyły się w tamtym czasie.

er managed to meet the expectations of even picky and fussy readers. In fact, *Stramer* is a carefully thought-out, elaborate and thoroughly moving story about Nathan Stramer and Ryfka Stramer, a married couple with six children, growing up in the early 20th century. The novel is set in the town of Tarnów. The poor Stramer family live in a single-bedroom flat, on the ground floor of a tenement house in Eliasza Goldhammera Street (the main street in the Jewish quarter). Nathan, who used to work as a porter in the USA, returned to Tarnów out of love, to start his own business here. His efforts prove futile, and if it weren't for his brother's help, he wouldn't even have enough money to pay rent. The children, on the other hand, stick together and cope with this difficult situation in their own way: they wander around the city, play and get into mischief, sell cigarettes and steal roasted chestnuts. A different fate awaits each of them. Rena falls in love with a married man, who reciprocates her feelings, Rudek studies Classics, Hesio and Salek are fascinated by the communist idea, while Wela and Nusek dream of being adults. Each of them has their own plans for the future and different longings, and each of them makes different mistakes. The author, interviewed by Emilia Padol, confessed:

For me, *Stramer* is a book about family love and closeness, about relationships between parents and between siblings. But it's also about trying to find one's place in difficult and interesting times, which shaped not only my protagonists, after all. It's also about what I realised after completing the novel: that we are wiser than the previous generations only to the extent in which we know what happened to them, as they did not know their future. Just like we don't know ours today (Łoziński 2019, online).

Stramer is also a story about the pursuit of illusions, about unfulfilment, about the destructive clash of dreams against reality and the difficult struggle with adversities.

Although the story outlined here is fictional, the name in the title is actually the surname of Mikołaj Łoziński's grandfather, which, as the writer explained in the aforementioned interview, "means strong or vigorous. I always liked it. It disappeared after the Second World War together with almost the entire Jewish world. In this way, it will return and stay, at least in the book." (Łoziński 2019, online). The author also made sure that the story he told in *Stramer* had some universal features. This is because, as Justyna Sobolewska rightly pointed out, "the fate of many Jewish families and the

Widać też, jak wplatają się tu poprzednie książki Łozińskiego, również debiutancka *Reisefieber*” (Sobolewska 2019).

Dominika Słowik: *Zimowla*.
Wydawnictwo Znak

„Za wciągającą, wielopoziomową i pełną zagadek opowieść o rodzinie, historii najnowszej i o Polsce – »kraju, w którym przeszłość to najlepszy kapitał na przyszłość«” – tak brzmiało uzasadnienie werdyktu jury przyznającego Paszport „Polityki” Dominice Słowik za *Zimowlę* (zob. *Dominika Słowik laureatką...* 2019). Bo też i akcja napisanej z fabularnym rozmachem powieści (książka liczy 600 stron), osadzona w Cukrówce w Dolinie Zmornickiej, rozgrywa się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Jej narratorka powraca do przeszłości, by zrekonstruować potransformacyjny małomiasteczkowy klimat. Jest to jednak rekonstrukcja dość specyficzna; w przypadku prozy Słowik mamy bowiem do czynienia ze swego rodzaju połączeniem realizmu i magiczności. W Cukrówce wszak dochodzi do serii dziw(acz)nych zjawisk: Magda – koleżanka narratorki lunatykuje nago i śpiewa na dachach domów pieśni w nieznanym języku, ojciec narratorki (po wejściu Polski do NATO) zostaje wróżem i zajmuje się astrologią oraz horoskopami, a z jeziora wyłowiony zostaje topielec.

Zimowla, będąc więc opowieścią wielowątkową i wieloaspektową, stanowi próbę zmierzenia się z opisem transformacji ustrojowej. W owym „przełomie” tkwi – jak przekonuje autorka *Atlasu: Doppelgänger* – „klucz do zrozumienia zjawisk, które wydarzają się dzisiaj. Nie zafiksowałam się na tym okresie z sentymentu, to ważny okres historyczny dla Polski, choć być może minęło jeszcze za mało czasu, aby pisać o nim bez trudu, z dystansu, bez emocji” (Słowik 2020, on-line). Zdaniem Słowik tożsamość ludzka zbudowana jest na wspomnieniach, a pamięć jest wybiórcza i kapryśna.

W odczuciu Olgi Wróbel *Zimowla* jest

mocną, gęstą, starannie splecioną z wielu wątków narracją, z której można wyciągać kolejne nitki wątku i osnowy, odkrywając nowe wzory, ale bez obaw o spójność całości. Dominika Słowik nie ograniczyła się do prostych dychotomii męskie – kobiece, wiara – nauka, realne – wyobrażone czy wreszcie PRL-owska nostalgia naprzeciw dzikiego kapitalizmu (Wróbel 2019).

divisions that formed at that time are embedded in this novel. One can also see how Łoziński's previous books are intertwined with this one, including his debut novel *Reisefieber*" (Sobolewska 2019).

Dominika Słowik: *Zimowla*.
Wydawnictwo Znak

“For a compelling, multi-layered story, containing many puzzles and mysteries, about the family, about recent history, and about Poland – ‘a country where the past is the best capital for the future’,” said the justification statement for the Polityka’s Passport award given to Dominika Słowik for *Zimowla* (see *Dominika Słowik laureatką...* 2019). In fact, the novel, written with great narrative momentum (it is 600 pages long), is set in Cukrówka in Zmornicka Valley in the 1990s. The narrator revisits her past to reconstruct the post-transformation small-town vibe. However, the reconstruction is rather particular, as Słowik’s novel combines realism with magic. A series of odd and bizarre events take place in Cukrówka: Magda, the narrator’s friend, sleepwalks naked and sings songs in an unknown language on the roofs of houses, the narrator’s father becomes a fortune-teller after Poland joins NATO, engaging in astrology and horoscopes, and a drowned man is found in the lake.

Zimowla, as a multi-layered and multi-faceted story, is an attempt at describing the political transformation. According to the author of *Atlas: Doppelgänger*, this “watershed” contains “the key to understand today’s phenomena. I did not become fixated on this period out of sentiment, it’s an important historical period for Poland, although perhaps not enough time has passed to write about it without difficulty, in a detached manner and without emotion” (Słowik 2020, online). According to Słowik, people’s identity is built on memories, and memory is selective and whimsical.

Olga Wróbel sees *Zimowla* as

a powerful, dense, carefully woven and multi-layered narrative, a fabric from which one can pull out thread after thread, discovering new patterns, but without having to worry about overall coherence. Dominika Słowik did not limit herself to simple dichotomies of male vs female, faith vs science, reality vs imagination, or, finally, nostalgia for the socialist past vs wild capitalism (Wróbel 2019).

To proza, która godząc rzeczywistość z mityzacją, przypomina to, co leży gdzieś na dnie naszej podświadomości i ugruntowane jest na nie zawsze od razu uchwytnych związkach przyczynowo-skutkowych.

Paweł Sołtys: *Nieradość*.
Czarne

Znany jako „Pablopavo” Paweł Sołtys wydał drugi zbiór opowiadań. *Nieradość* – bo taki tytuł nosi nowa publikacja autora *Mikrotyków* – zapowiadano jako jedną z najgłośniejszych premier 2019 roku. Wbrew pozorom nie mamy jednak do czynienia z kontynuacją wysoko ocenianego debiutu, za którego sprawą – przypomnijmy – pisarz został uhonorowany Nagrodą imienia Marka Nowakowskiego oraz Nagrodą Literacką Gdynia, był nominowany do Paszportów „Polityki” i znalazł się w gronie finalistów Nike. Tym razem na tom złożyło się dwadzieścia pięć opowiadań, które ogniskują się wokół kilku nadrzędnych kwestii: starości, choroby, odkrywania tajemnic. Tytułową „nieradość” można przede wszystkim interpretować jako stan ducha, będący swego rodzaju zawieszeniem między radością a smutkiem, euforią a nostalgią, a także – odwołując się do przysłowia „starość nie radość” – jako wiek starczy i związane z nim przypadłości. Bo też większość bohaterów *Nieradości* to starszankowie, którzy opowiadają różne historie z przeszłości. W konsekwencji zbiór ten jest bardzo nierównomierny i różnorodny. Obok szkiców z podróży czy ulicznych migawek znalazły się tu zapiski *quasi*-diarystyczne i drobiazgi, dzięki którym można – przynajmniej pozornie – ocalić emocje. Paweł Sołtys pisze bowiem niejako ku przestrodze, próbując zachęcić z jednej strony do tego, by dostrzegać dojmującą samotność ludzi starych, z drugiej zaś – by zatrzymać się choć na chwilę w codziennej gonitwie i poprzyglądać się otaczającej nas rzeczywistości oraz różnym sposobom opowiadania. W rozmowie z Dorotą Gacek autor stwierdza:

Wydaje mi się, że tak jak *Mikrotyki* były trochę upomnieniem się o niereprezentowaną w polskiej pop kulturze grupę ludzi niezamożnych, to podobnie mamy tu z ludźmi starymi. Jeśli oni są przedstawiani, to bardzo często anegdotycznie, jako babcia, która piecze ciasto czy dziadek, który łowi ryby. Nikogo nie interesuje, co oni naprawdę myślą i czują (Sołtys 2019, on-line).

This narrative reconciles reality with mythisation, reminding us of what lies somewhere at the bottom of our subconscious, and is founded on cause-and-effect relationships that are not always immediately perceptible.

Paweł Soltys: *Nieradość*.
Czarne

Paweł Soltys aka Pablopavo published his second collection of short stories. *Nieradość*, the latest publication by the author of *Mikrotyki*, was announced as one of the most sensational premieres of 2019. Contrary to what might seem, however, this is not a continuation of the highly-regarded debut, which brought the author the Marek Nowakowski Award, the Gdynia Literary Award and a nomination for Polityka's Passport, as well as made it to the final round of the Nike Award. This new volume contains twenty-five short stories that focus on several central aspects: old age, illness, and discovering secrets. The title, meaning literally "non-joy", can be interpreted above all as a state of mind suspended in a way between joy and sadness, between euphoria and nostalgia, and as reference to the Polish saying "starość nie radość", suggesting that old age is a heavy burden and brings many ailments with it. In fact, most of the characters of *Nieradość* are old people telling different stories from the past. Consequently, the collection is strongly uneven and diversified. Alongside travel sketches or street snapshots, there are some quasi-diary entries here as well as some bits and pieces that make it possible to save one's emotions, at least seemingly. Paweł Soltys actually writes this as a kind of a warning, trying to encourage the reader, on the one hand, to notice the poignant loneliness of old people, and on the other hand, to stop at least for a moment in the daily hustle and bustle and take a look at the reality around us, as well as at different ways of telling stories. The author said in an interview with Dorota Gacek:

It seems to me that just like *Mikrotyki* stood up in a way for the group of people of modest means, not represented in Polish popular culture, this book does a similar thing, but for old people. If they are presented at all, this very often happens on an anecdotal basis, the usual grandmother baking a cake or the grandfather who goes fishing. Nobody cares what they really think and feel (Soltys 2019, online).

Warto przytoczyć opinię Marcina Kube, który pisze:

Pisarz-muzyk jest fenomenalny nie tylko w opisie przemijającego ciała, ale i gdy pokazuje starość w wymiarze egzystencjalnym. Czasem łączy to w jednym zdaniu: „Wspomnienia nie odmłodzą mi ścięgien, nie zaczerpną na powrót włosów, choć jakoś utrzymują mnie tamtego we mnie dzisiejszym. A w nich obu jeszcze dziecko, podrostek, facet w średnim wieku. Tak myśli. Sześciu, siedmiu facetów w facecie, który wysiada z autobusu i krzywi się, bo kolana skrzypią” (Kube 2019).

Justyna Bargielska: *Dziecko z darów*.
Wydawnictwo Wolno

Kolejne tomy Justyny Bargielskiej wzbudzają duże zainteresowanie czytelników, dzielących się na wielbicieli i przeciwników jej pisarstwa. Tym razem nie jest inaczej. *Dziecko z darów* stanowi kontynuację tego, co znamy z poprzednich zbiorów autorki. Głównym tematem stają się dzieci – ich wyobrażenia, inwencja twórcza, delikatność, niezależność. Bargielska pisze o codzienności, która nieustannie się zmienia, o macierzyństwie, które jest niejednorodne (bo wymagające i nie zawsze chciane, ale za to wiele ofiarowujące), i o miłości, która nie jest wieczna. Wśród słów kluczy znajdują się *utrata* i *rozpad*. Autorka *Dwóch fiatów* przywołuje zdarzenia z przeszłości, przygląda się drobiazgom i wsłuchuje w sny. „Martwię się przyszłością./ Przyszłość jest jak robocza wersja esemesa do kogoś,/ kto w międzyczasie umiera: masz dużo czasu/ na szlifowanie tekstu, tylko po co” (Bargielska 2019, 53). Widać tu postawę niepewności, znamiennej zresztą nie tylko dla wierszy zgromadzonych w tomie *Dziecko z darów*.

Wiersze składające się na ten zbiór to teksty życiu wydarte, a więc intymne, (auto)ironiczne i bezkompromisowe. Bywają też wewnętrznie sprzeczne, a ich puenty odsyłają do „wcześniejszych zamarkowanych sensów” (Orska 2019). Jak pisze Agata Passent,

to wiersze wspaniale pokręcone. Zwykle pierwsze dwa wersy są zapraszająco proste, jak miniaturowe opowiadania, a potem językowa pralka poetki wykręca je w szalonym tempie myśli, skojarzeń i mieszance odcieni nastrojów. Wiersze są „przystępne” w sensie takim, że nie potrzebujemy wracać do analizy *Fenomenologii ducha* Hegla czy znaczącego towarzyskim (sic)

It is worth quoting Marcin Kube's opinion:

The writer/musician is phenomenal not only in his descriptions of the transient body, but also when he shows old age in the existential dimension. Sometimes, he combines it all in one phrase: "Memories won't rejuvenate my tendons, they won't make my hair black again, although they do keep the past me in today's me in a way. In both of them, there's also the child, the adolescent, and the middle-aged guy. This is what he thinks. Six or seven guys in that guy who gets off the bus and winces because his knee-joints creak." (Kube 2019).

Justyna Bargielska: *Dziecko z darów*.
Wydawnictwo Wolno

Justyna Bargielska's novels always arouse great interest among readers, divided into admirers and opponents of her writing. The same goes for her latest book. *Dziecko z darów* continues the topics the author addressed in her previous works. It focuses on the topic of children – their imagination, creative invention, fragility, and independence. Bargielska writes about everyday life, which keeps changing constantly, about motherhood, which is heterogeneous (because it is demanding and not always desirable, but also offers much), and about love that is not eternal. Key words here include *loss* and *disintegration*. The author of *Dwa fiaty* recalls events from the past, examines various small things and listens carefully to her dreams. "I'm worried about the future./ The future is like a draft version of an SMS to somebody/ dying in the meantime: you have lots of time / to refine the text, but what's the point" (Bargielska 2019, 53). One can see the attitude of uncertainty here, typical by the way not only of the poems collected in *Dziecko z darów*.

The poems in this collection are texts snatched from life, which makes them intimate, (self-)ironic and uncompromising. They also tend to be internally contradictory, and their punchlines refer to "previously suggested meanings" (Orska 2019). As Agata Passent wrote,

these are some wonderfully twisted poems. The first two lines are usually invitingly simple, like miniature stories, but then the poet's linguistic washing machine tumbles them, rushing at a crazy pace of thoughts and associations, with a mix of different moods. The poems are "accessible" in the sense that we do not need to return to analysing Hegel's *Phenome-*

układów w kręgach dawnego „Brulionu”, by się nimi zachwycać, ale wymagają medytacji (Passent 2020).

Konrad Góra: *Kalendarz majów*.
Biuro Literackie

O Konradzie Górze można powiedzieć, że jest swego rodzaju poetą osobnym. Jego kolejne tomy wyraźnie opowiadają się za politycznym zaangażowaniem i zazwyczaj nie przechodzą niezauważone. Przez wielu komentatorów współczesnego życia literackiego poeta ten jest bowiem uznawany za jednego z najciekawszych reprezentantów „roczników siedemdziesiątych”. Potwierdza to także najnowsza książka Góry. Na *Kalendarz majów* – bo o tej publikacji mowa – złożyły się dwadzieścia dwa epigramatyczne utwory, które podporządkowane zostały doskonale znanej czytelnikom dykcji autora. Podobnie jak poprzednio, tak i w tym tomie uwagę przykuwają paralelizmy, inwersje, elipsy, przerzutnie, dzięki którym poeta jeszcze mocniej chce zaakcentować koślawość i niedoskonałość języka. Sporo tu archaizmów, elementów socjolektalnych czy wulgaryzmów. Wiąże się to z zacięciem publicystycznym pisarza, którego ostrze krytyki wymierzone jest przeciwko politykom rządzącym obecnie Polską. Słusznie więc twierdzi Jakub Skurtys, pisząc:

Polityczną jawność i groteskowość wierszy Góry, które nie tylko pracują już w formalnych rejestrach analogii społeczno-językowych, ale też wprost nazywają, wywołują po imieniu, kpią i dowcipkują, postrzegam jako odzyskanie tych wątków z *Requiem...*, za które był ceniony jeszcze jako młody buntownik (Skurtys 2019b).

Kalendarz majów otwiera motto z Básníka Ticho – współczesnego czeskiego poety, którego nazwisko pojawia się w wierszu będącym impresją z podróży tramwajem między pętlą Zgorzelisko a przystankiem J. Palacha. Najnowszy zbiór Góry jest bowiem powrotem pisarza do samego siebie. O wiele wyraźniej niż dotąd zakotwiczony zostaje w codzienności autora. Podmiot tych wierszy wyznaje, że żyje „w państwie zmarłych”; próbuje opowiedzieć nie tyle o kondycji współczesnego człowieka, ile o sobie samym. Dlatego jednym ze słów kluczy tym razem staje się *dom* – ukazywany w różnych aspektach (zamieszkiwania, niszczenia, tworzenia, utraty) – oraz związany z nim (choć nie tylko) *strach*.

nology of Spirit or to know what the network of relations was in the circles of the former “Brulion” to admire them, but they do require meditation (Passent 2020).

Konrad Góra: *Kalendarz majów*.
Biuro Literackie

Konrad Góra can be described as quite a unique poet. His poetry books clearly advocate political commitment and usually do not go unnoticed. Many commentators of contemporary literary life consider this poet, in fact, to be one of the most interesting representatives of authors born in the 1970s. This is also confirmed his latest book. The publication, entitled *Kalendarz majów*, includes twenty-two epigrammatic works, subordinated to the author’s diction, well-known to his readers. Just like before, this volume strikes the reader with all the parallelisms, inversions, ellipses and enjambments, allowing the poet to accentuate even more strongly the distorted and imperfect nature of language. There are many archaisms, sociolectal elements and expletives here. This is connected with the writer’s journalistic flair, with criticism pointed against the politicians currently governing Poland. Jacob Skurtys is right when he writes:

I see the political openness and grotesqueness of Góra’s poems, which no longer work only in the formal registers of social and linguistic analogies, but explicitly name, call out and mock individuals as well as crack jokes, as a recovery of the themes from *Requiem*...for which he was appreciated when he was still a young rebel (Skurtys 2019b).

Kalendarz majów opens with a motto taken from Básník Ticho – a contemporary Czech poet whose name appears in a poem which is an impression of a tram trip between the Zgorzelisko terminus and the stop named after J. Palach. The most recent collection of Góra’s poems represents the writer’s return to himself. It is anchored much more clearly than before in the author’s everyday life. The lyrical subject confesses that he is living “in a state of the dead”; he tries to talk not so much about the contemporary human condition as about himself. This is why one of the key words this time is *home* – shown in different aspects (living, destruction, creation, loss) – and the *fear* associated with it (though not only with it).

Silą tych wierszy jest także ich specyficzna konstrukcja – oscylują one bowiem wokół przypadkowych skojarzeń, prowadząc momentami do dziw(acz)nych, nie do końca zrozumiałych puent. Ale celem najważniejszym, jak się zdaje, jest opowiadanie, gawędzenie, snucie anegdot. I nawet jeśli towarzyszy temu świadomość niedoskonałości komunikacyjnej, to warto artykułować swoje myśli, odczucia, przeżycia.

Krystyna Miłobędzka: *Spis z natury*.
Wydawnictwo Wolno

Spis z natury Krystyny Miłobędzkiej jest publikacją wyjątkową. Składają się na nią trzy tomy, z których dwa pierwsze obejmują zarówno utwory napisane w latach sześćdziesiątych minionego stulecia, rozproszone w prasie literackiej, jak i teksty jeszcze niepublikowane, znajdujące się w prywatnym archiwum autorki. W rezultacie do rąk czytelników trafił niewydany dotychczas debiutancki tom zatytułowany *Małe mity*, a także pierwsze pełne wydanie *Anaglijów*, będących faktycznym debiutem Miłobędzkiej (1960). Ich uzupełnieniem jest rozmowa Jarosława Borowca z poetką, będąca komentarzem nie tylko do jej twórczości, ale także opowieścią o życiu pisarki.

Spis z natury potwierdza, że twórczość Miłobędzkiej jest pisarstwem niebywale spójnym, w którym poetka podejmuje bliskie jej zagadnienia. Jak pisze Bartosz Suwiński:

W pierwszych wierszach Krystyny Miłobędzkiej znajdziemy już zapowiedź tego, co w kolejnych książkach skrupulatnie poetka będzie rozwijać: nieujarzmioną, dziecięcą ciekawość świata, niebywałą świadomość ruchu znaczeń w rzeczywistości i słowach oraz obraz – zobaczony, zatrzymany, dotknięty, przeżyty. Widzenie odmykające świat, nie starczające na słowa. Ciągłą niegotowość zapisu, stałą otwartość na to, co się dzieje, co się między nami – jakby powiedziała poetka – podziwia (Suwiński 2019).

Pisarka doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że rzeczywistości (i doświadczenia rzeczywistości) nie da się opisać za pomocą słów w sposób dostatecznie adekwatny i kompletny, ta bowiem ciągle się wymyka. Toteż autorka zwraca uwagę na drobiazgi, pozornie tylko nic nieznaczące szczegóły. Są to jednak detale, które poruszają jej wrażliwość, niepokoją, zachwycają – to poezja straty. Miłobędzka pragnie uchwycić to, co ulotne, choć zdaje sobie

The strength of these poems also lies in their particular structure – in fact, they are centred around random associations, at times leading to odd/bizarre, not entirely comprehensible punchlines. The most important goal, however, seems to be to tell a story, to spin a yarn, to offer anecdotes. Even if it is accompanied by the awareness of communication being imperfect, it is worth articulating one's thoughts, feelings, and experiences.

Krystyna Miłobędzka: *Spis z natury*.
Wydawnictwo Wolno

Spis z natury by Krystyna Miłobędzka is a unique publication. It consists of three volumes, the first two of which include works written in the 1960s, which appeared in various literary publications, and texts not published before, taken from the author's private archive. As a result, readers received the previously-unreleased first volume entitled *Małe mity*, as well as the first full edition of *Anaglify*, Miłobędzka's actual debut (1960). They are supplemented by an interview by Jarosław Borowiec with the poet, who provides a commentary not only on her work, but also tells the story of her life.

Spis z natury confirms that Miłobędzka's works are incredibly coherent, and the poet addresses issues dear to her in them. As Bartosz Suwiński writes:

Krystyna Miłobędzka's first poems already anticipate what the poet would scrupulously develop in her subsequent books: the unbridled, childlike curiosity of the world, an incredible awareness of the movement of meanings in the reality and in words, and images – seen, freeze-framed, touched, and experienced. A vision that opens up the world, which does not suffice for words. The constant unreadiness of record, being constantly open to what goes on, to what comes about between us – as the poet would put it (Suwiński 2019).

The writer is perfectly aware of the fact that it is impossible to describe the reality (and the experience of the reality) using words in a sufficiently adequate and complete way, because it keeps eluding us. Consequently, the author pays attention to small, only seemingly insignificant details. However, these are details that move her sensitivity, disturb and delight – this is poetry of loss. Miłobędzka wishes to capture what is fleeting, although she does

sprawę z tego, że to niewykonalne. Pisze jednak, aby – choć złudnie – zatrzymać to, co nieuchronnie znika, bo jak sama wyznała w rozmowie z Jarosławem Borowcem:

Na samym początku, kiedy powstawały *Anaglify*, zapisywanie wydawało mi się cudem. Ta możliwość własnego zobaczenia świata i zobaczenia siebie w tym świecie, była dla mnie niezwykła. Potem zaczęły się zmartwienia... Chętnie posługiwałam się językiem niemy, językiem, który pozwala wymienić słowa na rzeczy, w nim czułabym się najswobodniej. Nie mówić, ale mieć to w rękach (Miłobędzka 2019, on-line).

Nie inaczej interpretował tę twórczość Krzysztof Hoffmann, który na marginesie *Spisu z natury* konstatował:

Świat jest przez Miłobędzką obserwowany ze skupioną uważnością. Dopiero wtedy można dostrzec, że te same przedmioty nabierają barw zarówno w chwili radości, jak i w czasie wojny, zarówno od fajerwerków, jak i od bomb. Lecz ta sama uważność sprawia, że kwestią uczciwości poetyckiej jest przyznanie, iż świata nie da się ująć równaniem opisującym jedynie relacje pomiędzy człowiekiem a nieożywionym przedmiotem. Dlatego też tak wiele w tych wierszach przyrody i biologicznego życia (Hoffmann 2019).

Poetka zachęca do bycia otwartym na świat, bo wena przyjąć może zniknąć i w najmniej spodziewanym momencie.

Jakub Pszoniak: *Chyba na pewno*.

Biuro Literackie

Chyba na pewno to tom wyjątkowy, nie tylko dlatego, że jest to kolejna publikacja będąca efektem projektu wydawniczego pod nazwą *Piemśza książka*, który towarzyszy festiwalowi Stacja Literatura, ale także dlatego, że mamy tu do czynienia z debiutem poetyckim Jakuba Pszoniaka, urodzonego w 1983 roku w Bytomiu. Na omawiany zbiór złożyło się trzydzieści pięć utworów, które – najogólniej rzecz ujmując – oscylują wokół ruchu. Podmiot liryczny tych wierszy nieustannie jest w ruchu – również tym dosłownie rozumianym; podróżuje miejskimi środkami lokomocji, w których – jak czytamy w tekście pt. *linia 6 linia 19* – trzeba:

realise that it is unfeasible. She does write, however, that one should try to halt – even if in an illusory manner – what inevitably disappears, because as she confessed, interviewed by Jarosław Borowiec:

At the very beginning, in the process of creating *Anaglify*, recording things seemed like a miracle to me. This possibility of seeing the world in my own way and of seeing myself in this world was unusual for me. Then the worries came... I would have preferred to use a mute language, a language that allows you to replace words with things, I would have felt most free in it. Instead of talking, holding it in my hands (Miłobędzka 2019, online).

Krzysztof Hoffmann interpreted this work precisely in the same way, concluding in his notes on *Spis z natury*:

Miłobędzka is focused and mindful when she watches the world. Only in such a way can one see that the same objects acquire colour both in a moment of joy and during a war, both from fireworks and from bombs. This same mindfulness, however, makes it a matter of the poet's honesty to admit that it is impossible to express the world in an equation describing only the relations between humans and inanimate objects. That's why there is so much nature and biological life in these poems (Hoffmann 2019).

The poet encourages one to be open towards the world, because inspiration can come out of nowhere and at the least expected moment.

Jakub Pszoniak: *Chyba na pewno*.
Biuro Literackie

Chyba na pewno is a unique volume, not only because it is yet another publication as part of the publishing project entitled *Pierwsza książka* (*First Book*), accompanying the Stacja Literatura festival, but also because this is the first poetry published by Jakub Pszoniak, born in 1983 in Bytom. The collection consists of thirty-five poems, which generally speaking focus on movement and motion. The lyrical subject is constantly on the move – also literally; he travels by urban transport, where one has to, as the poem entitled *linia 6 linia 19* says:

szron z szyby zeszkrobać paznokciem
 oszacować wiek
 okazać szacunek
 wstać
 stać
 znaleźć
 się
 (Pszoniak 2019, 6)

i zachować czujność, by nie przespać swojego przystanku. Porusza się nie tylko w obrębie Bytomia (który pojawia się w tle wielu utworów z tego zbioru), ale również między miastami, nie zauważając granic.

Podmiot wierszy (...) jest tym codziennie przesuwany fragmentem mnie. Tam i z powrotem, dwa razy dziennie. Niby siedzącym w bezruchu, a jednak, jak słusznie zauważyłeś, przemieszczanym. Tramwaj, autobus, ta sama trasa, za oknem to samo, tylko kolory bardziej jakby wytarte z każdym dniem. Miasta się u nas przelewają, nie mają wyraźnych granic. Trudno powiedzieć, czy jeszcze jesteś w Katowicach, czy już w Chorzowie. Paranoiczne wrażenie. Podmiot liryczny w tym tramwaju śpi, mieszka, pisze palcem po zaparowanej szybie, trochę nic nie robi, a trochę nic robi (Pszoniak 2019, on-line).

Nastrój tych zakorzenionych w autobiografizmie tekstów jest dojmująco ponury, a przez to hipnotycznie wciągający. Zresztą – jak czytamy w wyczerpujących pytaniach – „Bytom określa świadomość” (Pszoniak 2019, 16). Ale też owa malomiasteczkowość, swego rodzaju „grajdołkowatość” nie miałyby szans, by przetrwać. Wszędzie bowiem trwa nieustanny wyścig, świat pędzi ku (samo)zagładzie. Wszyscy są zagonieni i w jakimś sensie zagubieni w tej monotonii i marazmie. W efekcie poezja Jakuba Pszoniaka jest poezją „zaangażowaną” czy raczej krytycznie prezentującą otaczającą nas rzeczywistość.

* * *

Przedstawiony wybór kilku zaledwie propozycji wydawniczych, mimo iż został oparty nie tylko na subiektywnych odczuciach piszącej te słowa, ale także przeglądzie recepcji, jest – jak zawsze – wyborem niezwykle selektyw-

scratch the frost from the window glass with one's fingernail
 estimate the age
 show respect
 get up
 stand
 find
 sit down
 (Pszoniak 2019, 6)

and be vigilant, so as not to oversleep and miss one's stop. He moves not only around Bytom (which appears in the background of many works in this collection), but also between cities, without noticing the borders between them.

The lyrical subject (...) is this part of me which is moved around every day. There and back again, twice a day. Seemingly sitting motionless, but as you rightly pointed out, being moved. The tram, the bus, the same route, the same view behind the window, only colours that seem more faded every day. Urban sprawl leads to cities with no clear boundaries. It's hard to say whether you are still in Katowice or already in Chorzów. It's a paranoid impression. The lyrical subject lives and sleeps on board the tram, writes with his finger on the foggy window pane, at times doesn't do anything, and at times does nothing (Pszoniak 2019, online).

The mood of these autobiographically rooted texts is intensely gloomy, and consequently hypnotically compelling. In any case, as we read in the exhaustive questions, "Bytom determines consciousness" (Pszoniak 2019, 16). However, this small-town mentality would have had no chance to survive anyway. In fact, there is a constant race everywhere, the world is rushing towards (self-)destruction. Everyone is busy and in a way lost in this monotony and stagnation. As a result, Jakub Pszoniak's poetry is "engagé" or rather it gives a critical presentation of the reality around us.

* * *

The list presented here comprises merely a few publications, and it is based on the subjective feelings of the author as well as on a review of the reception – it is thus inevitably selective, as it usually happens, and may

nym i jako taki może zostać podważony oraz zastąpiony innym. Niemniej, już ten pobieżny przegląd polskiej oferty rynku wydawniczego pokazuje, jak bardzo różnorodna i bogata jest rodzima literatura, która – mimo coraz poważniejszych kłopotów (choćby finansowych czy coraz mocniejszemu skłanianiu się ku formom *non-fiction*) – nienajgorzej sobie radzi. Dzięki temu każdy, bez względu na swoje czytelnicze preferencje i oczekiwania, może znaleźć coś dla siebie.

Literatura

- Bargielska J., 2019, *Dziecko z darów*, Lusowo.
 Góra K., 2019, *Kalendarz majów*, Stronie Śląskie.
 Kuryluk E., 2019, *Feluni*, Kraków.
 Łoziński M., 2019, *Stramer*, Kraków.
 Miłobędzka K., 2019, *Spis z natury*, Lusowo.
 Nowicki W., 2019, *Ciesniny*, Wołowiec.
 Pszoniał J., 2019, *Chyba na pewno*, Stronie Śląskie.
 Słowik D., 2019, *Zimowla*, Kraków.
 Soltys P., 2019, *Nieradość*, Wołowiec.

Netografia

- Dominika Słowik laureatką Paszportów „Polityki”*, 2019, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1938098,1,literatura-dominika-slowik-laureatka-paszportow-polityki.read> [dostęp: 20.01.2019].
- Hoffmann K., 2019, *Mistrzynie Krystyna Miłobędzka. Alchemiczka poezji z nową publikacją „Spis z natury”*, <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,25063141,mistrzynie-milobedzka-alchemiczka.html> [dostęp: 5.12.2019].
- Kube M., 2019, *Uczciwie zapowiadany smutek*, <https://www.rp.pl/Literatura/190919738-Uczciwie-zapowiadany-smutek.html> [dostęp: 15.01.2019].
- Kuryluk E., 2019, *Kompas moralny*, rozm. przepr. Drotkiewicz A., <https://www.vogue.pl/aw-ewa-kuryluk-kompas-moralny> [dostęp: 28.01.2020].
- Łoziński M., 2019, *Nacjonalści sprzed wojny wydawali się odlegli jak dinozaury. Ale rzeczywistość przyszła mi z pomocą*, rozm. przepr. Padoł E., <https://kultura.onet.pl/wywiady-iartykuly/miko-laj-lozinski-wywiad-z-autorem-ksiazki-stramer/mxpfl9s> [dostęp: 21.01.2020].
- Małochleb P., 2019, *Chorzy na drogę*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1930622,1,recenzja-ksiazki-wojciech-nowicki-ciesniny.read> [dostęp: 19.01.2020].
- Marchewka A., 2019, *Cudowne dzieci*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8445-cudowne-dzieci.html> [dostęp: 28.01.2020].
- Miłobędzka K., 2019, *Jesteś samo śpiewa*, rozm. przepr. Borowiec J., <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8232-jestes-samo-spiewa.html> [dostęp: 2.02.2020].

therefore be challenged and replaced with a different one. Nevertheless, even this cursory review of the Polish publishing market shows just how diverse and rich Polish literature is. In fact, it is doing quite well, despite the growing difficulties (e.g. of financial nature, or due to the increasingly strong leaning towards non-fiction). This allows everyone, regardless of their reading preferences and expectations, to find something for themselves.

Literary references

- Bargielska J., 2019, *Dziecko z darów*, Lusowo.
 Góra K., 2019, *Kalendarz majów*, Stronie Śląskie.
 Kuryluk E., 2019, *Feluni*, Kraków.
 Łoziński M., 2019, *Stramer*, Kraków.
 Miłobędzka K., 2019, *Spis z natury*, Lusowo.
 Nowicki W., 2019, *Cieśniny*, Wołowiec.
 Pszoniak J., 2019, *Chyba na pewno*, Stronie Śląskie.
 Słowik D., 2019, *Zimowła*, Kraków.
 Sołtys P., 2019, *Nieradosź*, Wołowiec.

Online references

- Dominika Słowik laureatką Paszportów „Polityki”, 2019, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1938098,1,literatura-dominika-slowik-laureatka-paszportow-polityki.read> [accessed on: 20 January 2019].
- Hoffmann K., 2019, *Mistrzynie Krystyna Miłobędzka. Alchemiczka poezji z nową publikacją „Spis z natury”*, <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,25063141,mistrzynie-milobedzka-alchemiczka.html> [accessed on: 5 December 2019].
- Kube M., 2019, *Uczciwie zapowiadany smutek*, <https://www.rp.pl/Literatura/190919738-Uczciwie-zapowiadany-smutek.html> [accessed on: 15 January 2019].
- Kuryluk E., 2019, *Kompas moralny*, interview by Drotkiewicz A., <https://www.vogue.pl/aw-ewa-kuryluk-kompas-moralny> [accessed on: 28 January 2020].
- Łoziński M., 2019, *Nacjonalści sprzed wojny wydawali się odlegli jak dinozaury. Ale rzeczywistość przysłała mi z pomocą*, interview by Padol E., <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/mikolaj-lozinski-wywiad-z-autorem-ksiazki-stramer/mxpf19s> [accessed on: 21 January 2020].
- Małochleb P., 2019, *Chorzy na droge*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1930622,1,recenzja-ksiazki-wojciech-nowicki-ciesniny.read> [accessed on: 19 January 2020].
- Marchewka A., 2019, *Cudowne dzieci*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8445-cudowne-dzieci.html> [accessed on: 28 January 2020].
- Miłobędzka K., 2019, *Jesteś samo śpiewa*, interview by Borowiec J., <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8232-jestes-samo-spiewa.html> [accessed on: 2 February 2020].

- Nowicki W., 2019, *Wielkie odkrycia zostawiam innym autorom*, rozm. przepr. Malochleb P., <https://przekroj.pl/kultura/wielkie-odkrycia-zostawiam-innym-autorom-paulina-malochleb> [dostęp: 19.01.2020].
- Orska J., 2019, *Dar (Justyna Bargielska, „Dziecko z darów”)*, <https://magazynwizje.pl/aktualnik/dar-justyna-bargielska-dziecko-z-darow/> [dostęp: 2.02.2020].
- Passent A., 2020, *4 książki 2019 roku wg Agaty Passent*, <https://xięgarnia.pl/artykuly/felieton/4-ksiazki-2019-roku-wg-agaty-passent/> [dostęp: 31.01.2020].
- Pszoniak J., 2019, *Bo język bywa komunikatem*, rozm. przepr. Bąk T., „Biblioteka. Magazyn literacki”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/jezyk-bywa-komunikatem/> [dostęp: 30.01.2020].
- Skurtys J., 2019a, *Bywa rewolucyjna. Podsumowanie roku 2019 w poezji*, „Mały Format”, http://malyformat.com/2020/02/bywa-rewolucyjna-podsumowanie-roku-2019-poezji/?fbclid=IwAR2fmTww2Gw5D4hBezFxfT0wk7_-7Iws8QDJytktxL4BMjviUj388YBszR0 [dostęp: 4.02.2020].
- Skurtys J., 2019b, *Po nich, po siebie*, „Mały Format”, <http://malyformat.com/2019/05/po-nich-po-siebie/> [dostęp: 1.02.2020].
- Słowik D., 2020, *Na tyle jesteśmy, ile pamiętamy*, rozm. przepr. Odziomek M., <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35055,25628528,na-tyle-jestesmy-ile-pamietamy.html> [dostęp: 31.01.2020].
- Sobolewska J., 2019, *Bez końca*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1929720,1,recenzja-ksiazki-mikolaj-lozinski-stramer.read> [dostęp: 21.01.2019].
- Soltys P., 2019, *Nieradość to stan, w którym jest się najczęściej*, rozm. przepr. Gacek D., „Dwukropki”, <https://www.polskieradio24.pl/8/3866/Artykul/2372060,Pawel-Soltys-nieradosc-to-stan-w-ktorym-jest-sie-najczesciej> [dostęp: 28.01.2020].
- Suwiński B., 2019, *Wolna od znanego. „Spis z natury” Krystyny Miłobędzkiej*, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-15/artikul/wolna-od-znanego-spis-z-natury-krystyny-milobedzkiej> [dostęp: 6.12.2019].
- Wróbel O., 2019, *Cuda się nie zdarzają*, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/8509-cuda-sie-%C2%A0nie-odbyly.html> [dostęp: 22.01.2019].

Agnieszka Nęcka – dr hab., Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Krytyk literacki, literaturoznawczyni, autorka książek: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w prozie najnowszej* (2006); *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (2010); *Cieleśne o(d)stony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (2011); *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (2012); *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* (2013); *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku* (2015). Redaktor działu krytyki literackiej w „Postscriptum Polonistycznym”. Stypendystka Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury (2009).

Kontakt: agnieszka.necka@us.edu.pl

- Nowicki W., 2019, *Wielkie odkrycia zostawiam innym autorom*, interview by Malochleb P., <https://przekroj.pl/kultura/wielkie-odkrycia-zostawiam-innym-autorom-paulina-malochleb> [accessed on: 19 January 2020].
- Orska J., 2019, *Dar (Justyna Bargielska, „Dziesięć z darów”)*, <https://magazynwizje.pl/aktualnik/dar-justyna-bargielska-dziecko-z-darow/> [accessed on: 2 February 2020].
- Passent A., 2020, *4 książki 2019 roku wg Agaty Passent*, <https://wiegarnia.pl/artykuly/felieton/4-ksiazki-2019-roku-wg-agaty-passent/> [accessed on: 31 January 2020].
- Pszoniak J., 2019, *Bo język bywa komunikatem*, interview by Bąk T., „Biblioteka. Magazyn literacki”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/jezyk-bywa-komunikatem/> [accessed on: 30 January 2020].
- Skurtyś J., 2019a, *Bywa rewolucyjna. Podsumowanie roku 2019 w poezji*, „Mały Format”, http://malyformat.com/2020/02/bywa-rewolucyjna-podsumowanie-roku-2019-poezji/?fbclid=IwAR2fmTww2Gw5D4hBezFxxGT0wk7_-7Iws8QDJytktxL4BMjviUj388YBszR0 [accessed on: 4.02.2020].
- Skurtyś J., 2019b, *Po nich, po siebie*, „Mały Format”, <http://malyformat.com/2019/05/po-nich-po-siebie/> [accessed on: 1 February 2020].
- Słowik D., 2020, *Na tyle jesteśmy, ile pamiętamy*, interview by Odziomek M., <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35055,25628528,na-tyle-jestesmy-ile-pamietamy.html> [accessed on: 31 January 2020].
- Sobolewska J., 2019, *Bez końca*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1929720,1,recenzja-ksiazki-mikolaj-lozinski-stramer.read> [accessed on: 21 January 2019].
- Soltys P., 2019, *Nieradość to stan, w którym jest się najczęściej*, interview by Gacek D., „Dwukropkę”, <https://www.polskieradio24.pl/8/3866/Artykul/2372060,Pawel-Soltys-nieradosc-to-stan-w-ktorym-jest-sie-najczesciej> [accessed on: 28 January 2020].
- Suwiński B., 2019, *Wolna od znanego. „Spis z natury” Krystyny Miłobędzkiej*, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-15/artykul/wolna-od-znanego-spis-z-natury-krystyny-milobedzkiej> [accessed on: 6 December 2019].
- Wróbel O., 2019, *Cuda się nie zdarzają*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8509-cuda-sie-%C2%A0nie-odbyly.html> [accessed on: 22 January 2019].

Agnieszka Nęcka, PhD, Institute of Literature Studies, Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland.

Literary critic, literary scholar, author of books: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w prozie najnowszej* (2006); *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (2010); *Cieleśne o(d)ślony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (2011); *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (2012); *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych* (2013); *Polifonia. Literatura polska początku XXI wieku* (2015). Editor of the literary criticism section of “Postscriptum Polonistyczne”. Holder of the scholarship of the Marshal of the Silesian Voivodeship in the field of culture (2009).

Contact: agnieszka.necka@us.edu.pl

