



**Śląskie Studia Polonistyczne**  
2023, nr 1 (21)

Rozprawy i artykuły

**FUTUROLOGIE**

Ivana Damnjanović  
Andrzej Juszczyk  
Katarzyna Lubawa  
Kacper Tochowicz  
Kinga Wyskiel  
Jerzy Stachowicz

Prezentacje

**JOANNA MUELLER**



# **Śląskie Studia Polonistyczne**

**2023, nr 1 (21)**

## **Rada Naukowa**

Kalina Bahneva (Uniwersytet Sofijski im. św. Klemensa z Ochrydy)  
Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)  
Maria Delaperrière (INALCO, Paris)  
Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Jens Herlth (Universität Freiburg)  
Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Olga Leszkowa (MGU im. Łomonosowa, Moskwa, Rosja)  
Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku)  
Aleksander Nawarecki (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński)  
Dariusz Pawelec (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Marek Piechota (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
François Rosset (Université de Lausanne)  
Małgorzata Smorąg-Goldberg (Université Paris IV-Sorbonne)  
Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)  
Marek Tomaszewski (INALCO, Paris)  
Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski)

## **Zespół Redakcyjny**

Redaktor naczelna: dr hab. Anna Kałuża, prof. UŚ  
(anna.kaluza@us.edu.pl)  
Zastępczyni redaktor naczelnej: dr Marta Baron-Milian  
(marta.baron@us.edu.pl)  
Sekretarze redakcji: dr Piotr Gorliński-Kucik (piotr.gorlinski-kucik@us.edu.pl); Monika Lubińska (monika.lubinska97@gmail.com)  
Członkowie redakcji: dr hab. Maria Barłowska, prof. UŚ;  
prof. dr hab. Ryszard Koziółek; dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ;  
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek; dr Katarzyna Szopa

Redaktor naukowy działu *Futurologie*  
Piotr Gorliński-Kucik

Redaktorka naukowa działu *Prezentacje* o Joannie Mueller  
Katarzyna Szopa

Nazwiska recenzentów publikowane są raz do roku  
na stronie internetowej czasopisma

Adres Redakcji  
ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice

Strona internetowa czasopisma:  
<https://journals.us.edu.pl/index.php/SSP/index>

## Spis treści

### Rozprawy i artykuły

#### Futurologie

- Ivana Damjanović Fully Automated Luxury Gay Space Communism: The Case of Iain M. Banks' *Culture*
- Andrzej Juszczyk Muzyka przyszłości. Muzyczne projekty *science fiction*
- Katarzyna Lubawa Powrót do domu. Odbudowa zniszczonej planety w 2312  
Kima Stanleya Robinsona
- Kacper Tochowicz Człowiek w obliczu bankructwa kapitalizmu. Zakończenie trylogii *MaddAddam* Margaret Atwood jako posthumanistyczna utopia
- Kinga Wyskiel Kobieta - naukowiec - mutant. Płeć w opowiadaniach Julii Nideckiej
- Jerzy Stachowicz „Dajcie nam cywilizację naukową” – federacja ludów Europy, Naukowa Liga Narodów i ostatnia wojna o pokój Ritchiego Caldera i Stefana Barszczewskiego fantastyczne wizje pokoju

#### Prezentacje

##### Joanna Mueller

- Agnieszka Waligóra Mueller dwudziestoletnia oraz *Hista & her sista*.  
O dziewczynskiej rewolucyjności twórczości poetki-matki
- Joanna Mueller, Katarzyna Szopa Prządki, przodowniczk. Z Joanną Mueller rozmawia Katarzyna Szopa
- Joanna Mueller Wiersze
- Jakub Skurtys Przejęzyczać się ku życiu (o poezji Joanny Mueller)
- Monika Głosowicz „Preludium rewolty”. Bunt kobiet w poezji Joanny Mueller

#### Varia

- Katarzyna Szkaradnik Mieczysław Porębski – pisarz bytu i mitu. Lektura  
Z. Szymutką



## Table of Contents

### Essays and Articles

#### Futurologies

- Ivana Damjanović Fully Automated Luxury Gay Space Communism: The Case of Iain M. Banks' *Culture*
- Andrzej Juszczyk Music of the Future: Musical Science Fiction Projects
- Katarzyna Lubawa Homecoming: Rebuilding a Destroyed Planet in Kim Stanley Robinson's 2312
- Kacper Tochowicz Facing the Bankruptcy of Capitalism: The Conclusion of Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy as a Posthumanist Utopia
- Kinga Wyskiel Woman – Scientist – Mutant: Gender in Julia Nidecka's Stories
- Jerzy Stachowicz „Give Us a Scientific Civilization”: A Federation of European Peoples, a Scientific League of Nations, and the Last War for Peace Ritchie Calder's and Stefan Barszczewski's Fantastic Visions of Peace

#### Presentations

##### Joanna Mueller

- Agnieszka Waligóra The Twentysomething Mrs. Mueller and Her *Hista & her sista*: On the Girlish Revolutionary Nature of the Poet-Mother's Works
- Joanna Mueller, Katarzyna Szopa Weavers, Leaders: Joanna Mueller Talks with Katarzyna Szopa
- Joanna Mueller Poems
- Jakub Skurtys Slips of Tongue Towards Life (on Joanna Mueller's Poetry)
- Monika Głosowicz “Prelude to Revolt”: Women's Rebellion in the Poetry of Joanna Mueller

#### Varia

- Katarzyna Szkaradnik Mieczysław Porębski – Writer of Being and Myth: Reading Z. Po-wieść with Szymutko



Rozprawy i artykuły

# **Futurologie**







Published:

June 16, 2023

**Ivana Damjanović**

UNIVERSITY OF BELGRAD, FACULTY OF POLITICAL SCIENCE

 <https://orcid.org/0000-0002-8553-492X>

## **Fully Automated Luxury Gay Space Communism: The Case of Iain M. Banks' *Culture***

**Abstract:** The Culture series created by Scottish author Iain (M.) Banks consists of nine novels, one novella and a couple of short stories situated in the same fictional universe. The eponymous Culture is a space-faring (and space-dwelling) civilization, a conglomeration of several humanoid species and sentient machines, most intellectually powerful beings called *The Minds*. Technological advances made the Culture a post-scarcity society focused on the maximization of personal freedom. The character of its socio-political structure, however, is somewhat unclear. Based on the differences between its internal and external politics, scholars have mostly placed the Culture within the categories of Utopia and Empire. This is, as the present paper argues, a false dilemma since the Culture is simultaneously both and neither of those. The main argument is that the truly adequate label for the political complexities of the Culture civilization was coined only after the untimely death of the author himself – around 2015, when the far (or, some would say, radical) left activists on the Internet coined the phrase Fully Automated Luxury Gay Space Communism. Using both writings of Marx and Engels on the features of communism and Ollman's systematization of these features, I will try to show that this is indeed the case.

**Keywords:** Iain M. Banks, The Culture, Fully Automated Luxury Communism, Artificial Intelligence

I wanted to see the junta generals fill their pants when they realized that the future is – in Earth terms – bright, bright red.

(Iain Banks, *State of the Art*)

### **Introduction**

Iain (M.) Banks (1954–2013) was, undoubtedly, among the leading Scottish writers of his generation. His somewhat peculiar career in the United Kingdom, where he published mainstream fiction as Iain Banks and science fiction as Iain M. Banks,<sup>1</sup> as well as his remarkably interesting character, made him not only a literary star but also an interesting topic for scholars from a variety of disciplines. Having published his first novel, *The Wasp Factory* (1987) at thirty, Banks published steadily for the next thirty years, usually one novel per year. Most of his science fiction works are situated in the same fictional universe and came to be known as The

**1** In the United States, he published mostly his science fiction novels, signed as Iain M. Banks.

Culture series. It consists of nine novels: *Consider Phlebas* (1987); *The Player of Games* (1988); *Use of Weapons* (1990); *Excession* (1996); *Inversions* (1998); *Look to Windward* (2000); *Matter* (2008); *Surface Detail* (2010); *The Hydrogen Sonata* (2012), one novella: *State of the Art* (1991), and a couple of short stories: “A Gift from the Culture” and “Descendant,” firstly published in magazines and later as a part of the *State of the Art* collection. These works are set in the universe where an eponymous political entity, the Culture, a loose federation formed by seven or eight humanoid species and mostly governed by Minds, powerful artificial intelligences, is one of the Involved civilizations, technologically advanced enough to be part of galactic meta-civilization, and, as the moniker suggests, involved in politics on a galactic scale.

On the surface, Banks’ Culture novels are situated within the space opera sub-genre. Within the New Space Opera movement in Britain (see more in Caroti 2015; Kincaid 2017; Norman 2021; Sawyer 2009), Banks was determined not only to subvert and re-vitalize the genre but also to “reclaim it for the Left” (Colebrook and Cox 2013a). So his Culture stories are, simultaneously, epic adventures in space and an “ongoing commentary on the nature of utopia” (Hardesty 2000, 116), deliberately promoting Banks’ left leanings.

In the growing body of scholarship on this part of Banks’ opus, there was a continuous effort to determine the precise socio-political structure of the Culture. The author himself tried to explain it, both in interviews and in an online essay *A Few Notes on the Culture* (1994), in the light of his own political views. These were not secret – in his numerous interviews and public speeches, Banks was very open about his political opinions, both regarding his Scottish homeland and his sympathies for socialism.<sup>2</sup> Moreover, he frequently expressed his views on contemporary political issues in letters to the national newspapers, most often *The Guardian* (Norman 2021, 6). And still, there are different interpretations of the political character of the Culture, and among them, two are most prominent: those who see the Culture as a Utopia and those who see it as an Empire. Both sides of this debate seem insufficient and not entirely convincing. Therefore, the main argument of this paper is that the truly adequate label for the political complexities of Culture civilization was coined only after the untimely death of the author himself – around 2015, when the far (or, some could say, radical) left activists on the Internet coined the phrase *Fully Automated Luxury Gay Space Communism*.

<sup>2</sup> List of selected interviews can be found in the appendices of Colebrook and Cox (2013b).

### Culture as a Utopia, Culture as an Empire: a False Dilemma?

There is already a significant body of scholarship dedicated to the definition of the Culture civilization depicted in Banks' novels. Apart from numerous articles and essays published in scholarly journals and edited volumes, several books are now dedicated to Banks. A biography by Cabell (2014) focuses not only on Banks' life but also on his writings. Edited volumes include *The Transgressive Iain Banks: Essays on a Writer Beyond Borders* (Colebrook and Cox 2013b), which takes a wider perspective on his fiction, and *The Science Fiction of Iain M. Banks* (Hubble et al. 2018), focused on his genre works. Finally, there are three relatively recent monographs, all dealing mostly with the Culture series, within, of course, the wider context of Banks' life and work: *The Culture Series of Iain M. Banks: A Critical Introduction* (Caroti 2015), *Modern Masters of Science Fiction: Iain M. Banks* (Kincaid 2017), and *The Culture of "the Culture": Utopian Processes in Iain M. Banks's Space Opera Series* (Norman 2021).<sup>3</sup>

Although most of this research comes from the field of literary theory, and deals with different aspects of Banks' writings and his world – such as posthumanism, gender, etc., there were already significant efforts to catalog and analyze the political structure, or shape, of the Culture civilization. While there are those, such as Heath (2017), who claim that Culture is not “even a ‘polity’ in any traditional sense of the term,” it is obvious that the Culture is a political entity – a community of shared values and of a shared identity, and willing to resort to violence in order to protect both. Exactly what kind of political entity it is, however, remains somewhat unclear, since the Culture “kind of fades out at the edges” (Banks, 1994).

In his discussion on the political nature of the Culture, Norman lists and references a variety of terms used in existing scholarly literature: limitless utopia, ambiguous utopia,<sup>4</sup> critical utopia, techno utopia, liberal utopia, political utopia, anarcho-communist, utopian meta-civilization, spacefaring socialist minarchy, pan-galactic Utopian collective, Galactic Cooperative, astro-political community, totalitarian, interventionist monolith, hedonistic, essentially decadent society, hegemony, imperialist propaganda, fallible dystopia, liberal empire, Galactic Empire, meta-empire (2021, 27–29). A couple of others can be added,

<sup>3</sup> There are also at least two defended doctoral dissertations on Banks: Jude Roberts, *Culture-al Subjectivities: the Constitution of the Self in Iain (M.) Banks's Culture Texts*, University of Nottingham, 2013, and Katarzyna Fetińska, *Mind, Brain, and Literature: The Fiction of Iain (M.) Banks*, University of Warsaw, 2019.

<sup>4</sup> This term was originally used as the publisher's tagline for Ursula Le Guin's *The Dispossessed* (1974) and was in later editions adopted as a subtitle.

such as odd utopia (Hardesty 2000), complex heterotopia (Brown 1996), or posthuman and godlike empire (Patra 2020).

These views are, however, not necessarily mutually exclusive. Two interpretations of the Culture can be understood to be in a dialectical relationship (Norman 2021, 27). They are, arguably, two sides of the Culture. Those who focus on the utopian status of the Culture are interested primarily in its “inner workings,” and see a society without want, without violence, without illness, and even without death. This society is also built to maximize personal freedom, and makes all the decisions democratically, through referenda involving anyone concerned<sup>5</sup> (see Banks 1994). And yet: such a society faces a specific problem, as stated already in *Consider Phlebas*:

The only desire the Culture could not satisfy from within itself was one common to both the descendants of its original human stock and the machines they had (at however great a remove) brought into being: the urge not to feel useless. The Culture’s sole justification for the relatively unworried, hedonistic life its population enjoyed was its good works; the secular evangelism of the Contact Section, not simply finding, cataloguing, investigating and analysing other, less advanced civilisations but – where the circumstances appeared to Contact to justify so doing – actually interfering (overtly or covertly) in the historical processes of those other cultures. (Banks 2008a, chap. Appendices: the Idiran-Culture war)

Those covert interventions are carried out by the intelligence/special operations department called Special Circumstances. The role of Special Circumstances, it seems, is seen as controversial:

[...] the contempt so many of our own people feel for Special Circumstances... the contempt we all guess the Minds must feel for us... (Banks 2008a)

I left the Culture because it bored me, but also because the evangelical, interventionist morality of Contact sometimes meant doing just the sort of thing we were supposed to prevent others doing; starting wars, assassinating ... all of it, all the bad things ... I was never involved with Special Circumstances directly, but I knew what went on (Special Circumstances; Dirty Tricks, in other words. The Culture’s tellingly unique euphemism). (A Gift from the Culture, in Banks 2010)

<sup>5</sup> Although, in *Excession* (Banks 2008b), this idea is somewhat undermined.

Looking from the outside, such interventions are not always welcome but are actually resented by targeted civilizations. This is the external aspect of the Culture and the focus of those who see it primarily as an Empire.

Banks, true to himself, seems to confirm both. In the novels, the Culture is frequently called Utopia, sometimes sincerely, sometimes mockingly. In two novels – *Use of Weapons* (Banks 2008e) and *Inversions* (Banks 2008c) – there are fairy tales incorporated into the narrative about the Culture as a magical kingdom. Still, Banks does not hesitate to point out this other side of the Culture, the “cozy proto-imperialist meta-hegemony” (Banks 2008b).

Finally, this juxtaposition of Utopia and Empire seems to be a false dilemma. As Kincaid (2017, chap. 2) points out: “In fact, it becomes clear that for Banks utopia lies in the individual experience of those living in the Culture, but when it comes to interaction with others, particularly with other societies, therein lies anti-utopia. This is the counternarrative of Banks’s books, the ambiguity that drives the stories.” While the Culture could be a Utopia and an Empire at the same time, both terms, however qualified, seem to be insufficient to completely grasp the complexity of this civilization.

### **Excuse: Communism vs. Utopia**

In the very first novel of the series, *Consider Phlebas*, the Culture is explicitly called “communist utopia.” It is, however, written from the perspective of the enemy of the Culture, and probably intended as an insult. While communism was, throughout history, frequently dismissed as “utopian,” the relationship between the two concepts is far more complex. If we move from the concept of communism as an idea (or ideology) and try to investigate what would communist *society* look like, there is relatively little to start from. Karl Marx himself famously refused to write about the specific features of communism and dedicated very few lines of his opus to it, scattered mostly throughout *German Ideology*, *Critique of the Gotha Program*, and *Grundrisse*. His magnum opus, *Das Kapital*, barely mentions the word. This was by design: he wanted to distance himself from the utopian socialists – most famous among them being Henri de Saint-Simon, Charles Fourier, and Robert Owen, and thus refused to “prescribe” what communist society would look like. In his *Preface* to the 1888 English edition of *Communist Manifesto*, Engels elaborates: “when it was written, we could not have called it a Socialist Manifesto. By Socialists, in 1847, were understood, on the one hand, the adherents of the various Utopian systems: Owenites in England, Fourierists in France, both of them already reduced to the position of mere sects, and gradually dying out” (Marx and Engels 1970, p. 13).

On the other hand, the concept of Utopia is hardly a simple one. Ever since the publication of More's famous volume, there is a debate about whether his imagined island is *outopia* (a non-place) or *eutopia* (the good place)<sup>6</sup> or, perhaps, both (see, for example, Vieira 2010). When it comes to the application of the term to the Culture, even a cursory look reveals that there is no consensus on which definition should be used. Stephenson (2013) uses Darko Suvin's definition. Caroti (2015) focuses on Tom Moylan's concept of critical utopia. Norman (2021) evokes the ideas of Ruth Levitas and Fredric Jameson.

There is, however, one important similarity between concepts of communism and utopia: they both represent "the end of history."<sup>7</sup> In the perfect society, there is no further need for change – they are, by definition, in stasis. Banks himself seems to admit as much regarding Culture – in the third Culture novel, *Use of Weapons*, a non-Culture character informs a woman from Culture: "your stasis is your society" (Banks 2008e, chap. 2). Numerous times throughout the novels, he insists that in the Culture things change very slowly<sup>8</sup> – even when it comes to "everyday" technologies. This is fortunate for researchers of the Culture universe, because otherwise, the sheer time span would make any meaningful and all-encompassing analysis too challenging, if not impossible. Namely, the Culture novels were written and published over almost four decades, and the series timeline starts in the 14th century and ends approximately a millennium, or millennium and a half, later.<sup>9</sup>

Therefore, neither communism nor utopia are particularly interesting settings for stories to take place in. Banks resolves this problem in an interesting way. He focuses on the relations of the Culture with other civilizations and, consequently on the Contact and Special Circumstances. While both the Contact and especially Special Circumstances employ non-Culture mercenaries, there are Culture citizens who opt to work for these departments,

<sup>6</sup> This particular double meaning of Utopia could also pertain to the Culture, given that the first sentence of Banks' essay reads "Firstly, and most importantly: the Culture doesn't really exist" (Banks 1994).

<sup>7</sup> For a useful analysis of Hegel's, Kojève's, Marx's and Fukuyama's notions of the end of history, see, for example, Grier (1990).

<sup>8</sup> Kincaid (2017), puzzlingly, thinks that the Culture "avoids the problems usually associated with utopias by being dynamic, ever changing." This claim, however, does not seem to be supported by the source material.

<sup>9</sup> While Norman dates the end of internal chronology in the 2300s, Kincaid (2017) places the end of the Culture saga "sometime towards the end of the twenty-eighth century." More on the timeline of Culture novels can be found in Norman (2021); a detailed timeline of Banks' life and work, compiled by David Haddock, is available in Hubble et al. (2018, xiii–xx).

given that life in the utopian Culture can be, as Cox (2013) puts it, “rather boring,” at least for some. The description of Contact and Special Circumstances agents, strangely, brings Banks very close to Fukuyama’s *End of History*. His somewhat cynical paragraph seems eerily close to the way the Culture deals with its overly adventurous and possibly problematic malcontents: “The fact that a large historical world co-exists with the post-historical one means that the former will hold attractions for certain individuals precisely because it continues to be a realm of struggle, war, injustice, and poverty [...] It is probably healthy for liberal democracies that the Third World exists to absorb the energies and ambitions of such people; whether it is good for the Third World is a different matter” (Fukuyama 1992, 318).

### **Culture as Fully Automated Luxury Gay Space Communism**

The phrase Fully Automated Luxury Gay Space Communism seems to have appeared sometimes in 2015. It is based on the philosophy of Fully Automated Luxury Communism (FALC), presented for the first time in a video by Aaron Bastani (2014), who later elaborated on it in a book (Bastani 2020). It focuses on the crises of the modern era, as well as technologies that could help overcome them. Bastani (2020, 50) very deliberately uses the term communism, despite its possible negative connotations for some, “for the benefit of precision; the intention being to denote a society in which work is eliminated, scarcity replaced by abundance and where labour and leisure blend into one another.” This program presupposes the arrival of a post-scarcity economy, based on currently existing technologies and trends, and claims that “[c]ommunism is luxurious – or it isn’t communism” (Bastani 2020, 56). Building primarily on Marx’s writings, Bastani underlines that technological progress is not enough to bring about the end of poverty if it is not supported by adequate politics. While he does not mention Banks’ Culture novels, almost every single technology he describes as necessary to bring FALC about is already anticipated by Banks – artificial intelligence, asteroid mining, synthesized meat, etc.

The original notion of FALC was later expanded on the Internet into Fully Automated Luxury Gay Space Communism. While not necessarily associated with any particular movement or organization, there seems to be growing support for the left among the young (see Jones 2021). Being the “Internet natives,” this generation naturally uses memes as their “speculative image board of the new political imaginary” (C\_Y\_S 2019, 322). The particular Fully Automated Luxury Gay Space Communism meme sprung as an embracement of the FALC concept as well as an attempt to reconcile two strands of the contemporary online left ideology – traditional Marxism and identity politics (see Hobson and Modi 2019, 344).



According to *Know Your Meme* (2017), a crowdsourced website dedicated to recording and cataloging internet memes, the phrase “envisions an idealistic society where gender norms have been abolished to such an extent that there is little to no difference between gay and straight, and due to automation, luxury is available to all people.” The entry specifically mentions Banks’ Culture universe as an example of the philosophy. Today, on Facebook alone there are ten public and private groups with the phrase in their title, with memberships up to over 300, as well as two pages with about fifteen thousand followers each. This phrase, I argue, is the most accurate label for the socio-political structure of the Culture.

The key feature of the Culture is the existence of Minds, extremely advanced artificial intelligences, alongside other sentient machines and humans. This, among other technological advances, has led to complete automation:

Briefly, nothing and nobody in the Culture is exploited. It is essentially an automated civilisation in its manufacturing processes, with human labour restricted to something indistinguishable from play, or a hobby. No machine is exploited, either; the idea here being that any job can be automated in such a way as to ensure that it can be done by a machine well below the level of potential consciousness... (Banks, 1994)

The consequence of this is a post-scarcity society, utilizing the infinite resources of the galaxy. It enables every citizen of the Culture to have literally whatever they want. Therefore, life in the Culture is quite luxurious.

One of the technologies available to citizens of the Culture is genetic modification, allowing, among other things, to switch genders at will, or choose to stop somewhere in between. Usually, most citizens use this opportunity, and bisexuality is the norm – it is, for example, considered strange that Jernau Gurgeh, the protagonist of *The Player of Games*, refuses to switch from his birth gender and is strictly heterosexual. This logically leads to complete gender equality:

A society in which it is so easy to change sex will rapidly find out if it is treating one gender better than the other; within the population, over time, there will gradually be greater and greater numbers of the sex it is more rewarding to be, and so pressure for change – within society rather than the individuals – will presumably therefore build up until some form of sexual equality and hence numerical parity is established. (Banks 1994)

Culture is predominantly a space-faring society. It moved almost completely from living on planets to full-time living in space. There are three key types of habitats mentioned in the Culture stories. First among them are General System Vehicles, huge sentient starships:

General Systems Vehicles were like encapsulated worlds. They were more than just very big spaceships; they were habitats, universities, factories, museums, dockyards, libraries, even mobile exhibition centres. They represented the Culture – they were the Culture. Almost anything that could be done anywhere in the Culture could be done on a GSV. They could make anything the Culture was capable of making, contained all the knowledge the Culture had ever accumulated. (Banks 2008a, chap. 7)

The rest of the population lives on Rocks, “hollowed-out asteroids and planetoids” fitted with drives, or on Orbitals, described as segments of the Dyson sphere orbiting the stars. Precisely its space-faring character, Banks explains, determines Culture’s political organization, which he summarily describes as “socialism within, anarchism without” (Banks 1994).

Finally, is the Culture a communist society? Technologically enabled post-scarcity, it can be argued, is a precondition of communism even in Marx’s original vision. The true, unqualified communism<sup>10</sup> begins when “[t]he wealth which capitalism left and which the first stage of communism multiplied many times over starts communism on its way with a super abundance of all material goods. Wide-scale planning has been enormously successful. Technology has developed to a plane where practically anything is possible” (Ollman 1977, 21).

While there is no systematic description of the communist society provided by Marx and Engels, Ollman (1977, 21–22) helpfully summarizes features of communism as originally envisioned into six major points:

1. The division of labor has ended and people are both capable and willing to perform different kinds of work.
2. Activity with and for others, in all spheres of life, has become the primary motivation and goal.

<sup>10</sup> As opposed to “dictatorship of the proletariat” as the first, transitional phase. Discussing this phase in detail is beyond the scope of this paper but it is been widely researched in both East and West throughout the 20th century. For a quick overview see Ollman (1977), who provides insight into its key features, as well as Draper (1962), who discusses what the phrase originally meant for Marx and Engels.

3. Individual ownership and private property are completely abolished.
4. Conscious effort to bend nature and all of its resources to human will, through knowledge and control over nature.
5. Human activities are not organized by external forces anymore – there is no apparatus of coercion, no restrictive rules nor punishment, and the state “withers away.”
6. The divisions based on nation, religion, race, occupation, class, family, and place of living ceases to exist.

The first point is the most obvious – in the Culture, there is no more mandatory labor (this is something even Marx did not consider possible). Education is a life-long endeavor, and prolonged life spans give people the opportunity to engage in as many different activities as they like and become proficient in them. In the *Use of Weapons*, this is demonstrated through at least two separate conversations the protagonist has as the newcomer to Culture. One of them illustrates the point perfectly:

“Usually,” the man said. “I work on alien – no offense – alien religions; Directional Emphasis In Religious Observance; that’s my speciality... like when temples or graves or prayers always have to face in a certain direction; that sort of thing? Well, I catalog, evaluate, compare; I come up with theories and argue with colleagues, here and elsewhere. But... the job’s never finished; always new examples, and even the old ones get reevaluated, and new people come along with new ideas about what you thought was settled... but” – he slapped the table – “when you clean a table you clean a table. You feel you’ve done something. It’s an achievement.” (Banks 2008e, chap. IV)

So, in this sense, in the Culture everyone is able “to do one thing today, another tomorrow, to hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, criticize after dinner, just as I have a mind, without ever becoming hunter, fisherman, shepherd or critic” (Marx and Engels 1968, 53).

Second point is the only one that does not really apply to the Culture – it is an extremely individualistic society. This is in line with Kincaid’s (2017, chap. 5) observation that “in Banks’s political writing, it is always the individual that matters, more than the party, more than the community, more than the family.”

Regarding the third point, there is no private property or ownership in the Culture. As Ollman correctly observes, “[p]rivate property has always been based, in a fundamental sense, on the existence of material scarcity” (Ollman 1977, 27). When *everything* can be made without effort and in an infinite number of copies, the very notion of ownership loses every appeal. In *The State of*

*the Art*, where the Culture Contact Unit visits Earth at the height of the Cold War in 1977, some of its crew become enamored with the planet and its customs, including the notion of payment and ownership:

Li insisted on being paid so the ship fashioned him a flawless cut diamond the size of his fist. It was his, the ship told him. A gift; he could own it. (Li lost interest in it after that though, and tended to leave it lying around the social spaces; I stubbed a toe on it at least twice. In the end he got the ship to leave the stone in orbit around Neptune on our way out of the system; a joke.) (Banks 2010)

Furthermore, there is an uncanny resonance between Marx's proposition that "[f]rom the stand-point of a higher economic form of society, private ownership of the globe by single individuals will appear quite as absurd as private ownership of one man by another" (*Capital III*, cited in Ollman 1977, 27) and the discussion Jernau Gurgeh has with one of the Azad high officials:

"But what if I do want something unreasonable?"

"What?"

"My own planet?" Hamin wheezed with laughter.

"How can you own a planet?" Gurgeh shook his head.

"But supposing I wanted one?"

"I suppose if you found an unoccupied one you could land without anybody becoming annoyed... perhaps that would work. But how would you stop other people landing there too?"

"Could I not buy a fleet of warships?"

"All our ships are sentient. You could certainly try telling a ship what to do... but I don't think you'd get very far."

"Your ships think they're sentient!" Hamin chuckled.

"A common delusion shared by some of our human citizens." (Banks 2008d, chap. 2)

Combined with the first point - moving "completely beyond material scarcity as well as mandatory labour," (Norman 2021, 9), this transcendence of the need for private ownership amounts to another famous feature of communism: "From each according to his ability, to each according to his needs!" (Marx 2009, 11).

The fourth point, complete mastery of the surroundings and nature, also neatly applies to the Culture. The very living in space habitats both presupposes and embodies this complete mastery of the natural forces as well as conditions of human life. Technological advancements leading to the endless supply of energy and matter further underline this point.

The fifth feature of communism, the absence of organized coercion, restrictions, and the state, is perhaps the one most pronounced in the Culture. Banks believes that technological progress and the move to space-dwelling will necessarily lead to the dissolution of hierarchies. Theoretically, every individual has unbound freedom to do as they choose, although in practice it is not always that simple, as the following passages illustrate:

“Just remember.” She watched the slowly scrolling screen.  
“We have our orders.”  
“Agreed-on courses of action, Sma. We don’t have orders, remember?”  
Sma nodded. “We have our agreed-on courses of action.”  
(Banks, 2008e, chap. 4)

*The Fate Amenable To Change* had carried out all the standard initial measurements and observations of the entity, but had been very forcefully advised indeed not to do any more; no direct contact was to be attempted, not even by probes, smaller craft or drones. In theory it could disobey; it was its own ship, it could make up its own mind... but in practice it had to heed the advice of those who knew if not more than it, better than it. Collective responsibility. Also known as sharing the blame. (Banks 2008b, chap. 8)

The Culture has no laws as such: “there are, of course, agreed-on forms of behaviour; manners, as mentioned above, but nothing that we would recognise as a legal framework” (Banks 1994). The punishment for breaching these norms is usually some form of social ostracism. The most extreme form of penalty is “drone-slapping,” applicable in the rare cases of murder – the offender is assigned a drone to follow him around for the rest of his life and make sure that he never repeats his crime (Banks 2008d, 1994). This kind of punishment is highly efficient: “[n]ot only does this reduce recidivism to zero, the prospect of being supervised by a drone for the rest of one’s life also serves as a powerful deterrent to crime” (Heath 2017).

Also, the Culture is *not* a state in any meaningful sense. It has none of the features commonly associated with this type of political organization: no fixed territory, no formal government, no apparatus of coercion. Nor does it have any of the functions of the state, aside from one: “[t]his work of administration, more properly of coordination, is the only function in communism which is analogous to the duties of a modern state” (Ollman 1977, 33). And in the Culture, this function is performed by artificial intelligences.

The very nature of the Culture civilization also provides for the abolition of the divisions based on gender, race, class, and locality. Genetic modifications, it is already explained, effectively lead to gender equality. The same applies to race – if everyone can choose how they want to look, up to and including significant deviations from humanoid form – the very notion of race loses its meaning. The Culture’s habitats are a balanced combination of urban and rural areas, and one can easily travel between them using quick and reliable means of transport (Banks 1994), thus abolishing the opposition between the village and city way of life – one can have the best of both. This division between the rural and urban was, by the way, something that deeply bothered Marx himself (see Ollman 1977).

There are, of course, other, more specific features of the Culture that make it explicitly communist. Two perhaps most prominent, also stemming from the abundance and technological change, are the abolition of money and the planned economy. “Money implies poverty” is the Culture saying quoted in two of the stories in *The State of the Art* (“The State of the Art” and “A Gift from the Culture”). It “withered away,” along with the private ownership, the state, and the religion. The planned economy, which Banks holds in high regard, was also at one stage the key principle in the Culture, but “it has moved even beyond that” (Banks 1994). This is an interesting and now especially relevant point since there are voices who argue that a planned economy is superior to unchecked market forces and already present in capitalist societies of today (Bastani 2020), and also those who believe that technological developments in the field of information processing, up to and including AI, will make such a system not only feasible but also extremely efficient (see Parson 2020).<sup>11</sup>

Last but not least – Banks himself said that the Culture is communist, in his own irreverent way: “The Culture is hippy commies with hyper-weapons and a deep distrust of both Marketolatry and Greedism” (Roberts 2017).

## Conclusion

The writing of Iain (M.) Banks is deeply political, even though he consistently rejected to be labeled as a “political writer with the capital P” (Kincaid 2017, chap. 2). They reflect his political views, which are situated firmly at the far left of the political spectrum. It can be argued that this is most visible, and meticulously executed in his Culture universe, “his finest creation” (Tom Chivers, cited in Caroti 2015, chap. 1). According to Banks himself, “[t]he Culture

<sup>11</sup> It is also worth noting that USSR tried to use early cybernetic and information technologies exactly for planning purposes (see, for example, Peters 2016).

stories are me at my most didactic, though it's largely hidden under all the funny names, action and general bluster" (Roberts 2017).

Speaking about the socio-political background of the Culture novels, Norman (2021, chap. 9) underlines the switch from welfare capitalism and Keynesianism to neoliberalism that took place in Britain during the 1970s: "it was exactly this kind of communitarian, social democratic politics that was being eroded around him which Banks channeled into his vision of a utopian society, providing a truly radical alternative to the real-world status quo." Although Brown (1996, 72), saw the Culture as "essentially a post-modern, nineteen-eighties utopia," even the earliest Culture novels read as extremely modern even today, and resonate with both technology and concerns of our own age – from "terminals" similar to our mobile phones, to vat-grown meat, environmental awareness and growing distrust of capitalism in its latest neoliberal iteration.

Given the explicitly leftist, and, as the discussion hopefully shows, perhaps just a little less explicitly communist features of the Culture as depicted by Banks, it is somewhat baffling that the novels have attracted the attention of some of the richest and most prominent 21st-century capitalists – such as Elon Musk and Mark Zuckerberg. Elon Musk has declared himself on Twitter as a "utopian anarchist of the kind best described by Iain Banks," while Mark Zuckerberg chose the second Culture novel, *The Player of Games*, for his book club (see more in Norman 2021, 1–2). This illustrates how much the Culture resonates with contemporary ideological landscapes, even if it is sometimes misunderstood. On the other end of the political spectrum, it is embraced, through the notion of Fully Automated Luxury Gay Space Communism, by the growing, and possibly global,<sup>12</sup> online leftist community, using modern technologies to express their concerns and visions of the future.

Banks' vision of an advanced civilization is a part of an ongoing tradition of science fiction (although the term should be applied broadly) writers, either British or with strong ties to Britain, who are using their literature, and lending their voice, to promote the ideas of social justice. George Orwell and H. G. Wells may have been the most prominent among them in the last century. However, as Douzinas and Žižek (2010, ix) remind us, "communism must be thought today by taking its distance from statism and economism and becoming informed by the political experiences of the twenty-first century." This seems to be taken seriously by authors as diverse as China Mieville, Richard Morgan, Cory Doctorow, and Jo Walton, who are providing, through their utopias, dystopias, and their in-between societies, both sharp critiques

12 Although, for now, it seems to be mostly British (see Hobson and Modi 2019).

of the late capitalism and imaginaries of better futures. Finally, if the arguments presented here are sufficient to conclude that the civilization imagined by Iain Banks is indeed Fully Automated Luxury Gay Space Communism, where does that leave us? The Culture is not a utopia, inasmuch as communism per se is not a utopia.

It is, however, *utopian* in the sense of inspiration, a pointer (perhaps vague, but a pointer nevertheless) towards possible futures. Is it then also pointing towards the imperial ambitions of such a future? The Culture would certainly not be the first society that celebrates freedom within, but acts imperialistically towards others – from Pericles’ Athens to the modern “export of democracy” we have seen many such examples. After all, if one firmly believes in the superiority of their social arrangement, it would be a crime not to make it a gift to others. What makes the Culture special is that its aims are not necessarily human, thus related to human nature. It does act as an Empire and tries to make other cultures in its own image, but can we be sure what motivates the Minds? So, in our pursuit of the Fully Automated Luxury Gay Space Communism, we should perhaps be aware of its possible, as of yet unknowable, dark sides.

### **Bibliografia**

- Banks, Iain M. 1994. “A Few Notes on the Culture” Accessed August 25, 2021, <http://www.vavatch.co.uk/books/banks/cultnote.html>.
- Banks, Iain M. 2008a. *Consider Phlebas*, Kindle Edition. London: Orbit.
- Banks, Iain M. 2008b. *Excession*, Kindle Edition. London: Orbit.
- Banks, Iain M. 2008c. *Inversions*, Kindle Edition. London: Orbit.
- Banks, Iain M. 2008d. *The Player Of Games*, Kindle Edition. London: Orbit.
- Banks, Iain M. 2008e. *Use Of Weapons*, Kindle Edition. London: Orbit.
- Bastani, Aaron. 2020. *Fully Automated Luxury Communism: A Manifesto*. London: Verso Books.
- Brown, Carolyn. 1996. “Utopias and Heterotopias: The ‘Culture’ of Iain M. Banks.” In *Impossibility Fiction: Alternativity, Extrapolation, Speculation*, edited by Derek Littlewood and Peter Stockwell, 57–74. Amsterdam: Rodopi.
- Cabell, Craig. 2014. *Iain Banks: A Biography*. London: Bellack Productions.
- Caroti, Simone. 2015. *The Culture Series of Iain M. Banks: A Critical Introduction*, Kindle Edition. Jefferson: McFarland.
- Colebrook, Martyn, and Katharine Cox. 2013b. *The Transgressive Iain Banks: Essays on a Writer Beyond Borders*, Kindle Edition. Jefferson: McFarland.
- Cox, Katharine. 2013. “Textual Crossings: Transgressive Devices in Banks’ Fiction.” In *The Transgressive Iain Banks: Essays on a Writer*



- Beyond Borders*, edited by Martyn Colebrook and Katharine Cox, 87–99. Kindle Edition. Jefferson and London: McFarland.
- C\_Y.S. 2019. “In the Future, the Means of Production Will Own Themselves.” In *Post Memes: Seizing the Memes of Production*, edited by Alfred Bown and Daniel Bristow, 319–326. Santa Barbara: Punctum Books.
- Douzinas, Costas, and Slavoj Žižek. 2010. *The Idea of Communism*. London and New York: Verso.
- Draper, Hal. 1962. “Marx and the Dictatorship of the Proletariat.” *New Politics* 1, no. 4: 93–103.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press.
- “Fully Automated Luxury Communism!” 2014. *YouTube*. Accessed May 13, 2022, <https://youtu.be/dmQ-BZ3eWxM>.
- “Fully Automated Luxury Gay Space Communism.” 2017. *Know Your Meme*. Accessed May 13, 2022, <https://knowyourmeme.com/memes/cultures/fully-automated-luxury-gay-space-communism>.
- Grier, Philip T. 1990. “The End of History, and the Return of History.” *The Owl of Minerva*, vol. 21, no. 2: 131–144. <https://doi.org/10.5840/owl19902126>.
- Hardesty, William H. 2000. “Space Opera without the Space: The Culture Novels of Iain M. Banks.” In *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, edited by Gary Westfahl, 115–122. Westport and London: Greenwood Press.
- Heath, Joseph. 2017. “Why the Culture Wins: An Appreciation of Iain M. Banks.” *Sci Phi Journal*. Accessed May 13 2022, <https://www.sci-phijournal.org/index.php/2017/11/12/why-the-culture-wins-an-appreciation-of-iain-m-banks/>.
- Hobson, Thomas, and Kaajal Modi. 2019. “Socialist Imaginaries and Queer Futures: Memes as Sites of Collective Imagining.” In *Post Memes: Seizing the Memes of Production*, edited by Alfred Bown and Daniel Bristow, 327–352. Santa Barbara: Punctum Books.
- Hubble, Nick, Esther MacCallum-Stewart, and Joseph. S Norman. 2018. *The Science Fiction of Iain M. Banks*. Canterbury: Gylphi Limited.
- Jones, Owen. 2021. “Eat the rich! Why Millennials and Generation Z Have Turned Their Backs on Capitalism.” *The Guardian*, 20.09.2021. Accessed December 15, 2022, <https://www.theguardian.com/politics/2021/sep/20/eat-the-rich-why-millennials-and-generation-z-have-turned-their-backs-on-capitalism>.
- Kincaid, Paul. 2017. *Iain M. Banks*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.
- Marx, Karl. 2009. *Critique of the Gotha Programme*. Moscow: Dodo Press.
- Marx, Karl, and Friedrich Engels. 1968. *A Critique of The German Ideology*. Amherst: Progress Publishers.
- Marx, Karl, and Friedrich Engels. 1970. *Manifesto of the Communist Party*. Peking: Foreign Languages Press.

- Norman, Joseph S. 2021. *The Culture of "the Culture": Utopian Processes in Iain M. Banks's Space Opera Series*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Ollman, Bertell. 1977. "Marx's Vision of communism a reconstruction." *Critique: Journal of Socialist Theory* 8, no. 1: 4-41.
- Parson, Edward A. 2020. "Max - A Thought Experiment: Could AI Run the Economy Better Than Markets?" *UCLA School of Law, Law-Econ Research Paper No. 20-02*, Accessed May 27, 2022, <https://papers.ssrn.com/abstract=3489259>.
- Patra, Indrajit. 2020. "Culture, Colonialism and Posthumanity: A Post-colonial Reading of the Eight Novels in Iain M. Banks' Culture Series." *International Journal of English and Studies* 2, no. 8: 40-88.
- Peters, Benjamin. 2016. *How Not to Network a Nation: The Uneasy History of the Soviet Internet*. Cambridge and London: MIT Press.
- Roberts, Jude. 2017. "A Few Questions on the Culture," In Paul Kincaid, *Iain M. Banks*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.
- Sawyer, Andy. 2009. "Space Opera." In *The Routledge Companion to Science Fiction*, edited by Mark Bould, Andrew Butler, Adam Roberts, and Sherryl Vint, 505-510. London and New York: Routledge.
- Stephenson, William. 2013. "'Hippies with Mega-Nukes': The Culture, Terror and the War Machine in *Consider Phlebas* and *The Player of Games*." In *The Transgressive Iain Banks: Essays on a Writer Beyond Borders*, edited by Martyn Colebrook and Katharine Cox, 165-178. Kindle Edition. Jefferson and London: McFarland.
- Vieira, Fatima. 2010. "The Concept of Utopia." In *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, edited by Gregory Claeys, 3-27. Cambridge: Cambridge University Press.





**Andrzej Juszczyk**

UNIwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-8872-4737>

## **Muzyka przyszłości** **Muzyczne projekty *science fiction***

### **Music of the Future** **Musical Science Fiction Projects**

**Abstract:** In his article Andrzej Juszczyk focuses on science fiction projects carried out in popular music, including the work of Kraftwerk, Gary Numan and Nine Inch Nails. Juszczyk discusses both the aspects that constitute specific stories within the represented worlds as well as the sound layer responsible for the projects' highly immersive character. The music and the sounds heard in these artists' music can be regarded as experimental signs of the future not only because of the subject matter of the songs. An important element of the projects consists in their innovative and original creation process, which goes far beyond the expectations of average listeners.

**Keywords:** science fiction, utopia, dystopia, popular music, future, electronic music

**Abstrakt:** Artykuł poświęcony jest analizie projektów o tematyce *science fiction* realizowanych w dziełach muzyki popularnej, konkretnie w twórczości zespołu Kraftwerk, Gary'ego Numana i zespołu Nine Inch Nails. Omówiono aspekty konstytuujące te konkretne opowieści w ramach przedstawianych światów, a także ich specyficzną warstwę dźwiękową, nadającą tym projektom silnie immersyjny charakter. Muzyka i dźwięki słyszalne na płytach stają się doświadczalnym, bo dającym się usłyszeć, znakiem przyszłości nie tylko z powodu tematyki utworów. Ważnym elementem wpływającym na działanie tych projektów jest też silnie nowatorski, oryginalny sposób ich tworzenia, wykraczający znacznie poza horyzont oczekiwań typowych odbiorców.

**Słowa kluczowe:** *science fiction*, utopia, dystopia, muzyka popularna, przyszłość, muzyka elektroniczna

Tematyka *science fiction*<sup>1</sup> stosunkowo często pojawia się w muzyce popularnej, choć ze względu na specyficzny charakter tej

<sup>1</sup> Posługuję się tu rozumieniem terminu *science fiction* zaproponowanym przez Darka Suvina w jego klasycznym tekście *On the Poetics of Science Fiction Genre*, w którym SF rozumiana jest jako „gatunek literacki, za którego konieczne i swoiste wykładniki uznać należałoby obecność i wzajemne powiązanie wyobcowania oraz poznania, towarzyszących wytwarzaniu alternatywnego pola odniesienia względem empirycznego środowiska autora” (Suvin, 2018, s. 14). Definicja

ostatniej, łączący w sobie zjawiska z dziedziny muzyki, literatury, performansu, sztuki wideo, a nawet życia społecznego (Piotrowski, 2016, s. 24-27), konwencja ta funkcjonuje tu zapewne nieco inaczej niż w filmie, literaturze czy grach. Rozpowszechnione we współczesnej kulturze topoty SF czy znane postaci z fantastycznonaukowych narracji niejednokrotnie były tematem piosenek i całych płyt, i to niezależnie od gatunku muzycznego, jaki uprawiali ich twórcy, przetwarzający popularne wśród publiczności motywy. Wśród tych artystów można wyróżnić grupę takich, którzy w swych dziełach wykorzystywali tego typu tematykę do nawskroś poważnych projektów artystycznych, próbując przy tym wytworzyć swoisty dźwiękowy ekwiwalent przyszłości, a w efekcie nakłonić słuchaczy do refleksji nad nią. Na tych artystach będą chciał się skupić w dalszej części artykułu, w tym miejscu warto przedstawić znamienne przykłady obecności fantastycznonaukowych motywów w muzyce popularnej.

Chyba najlepszym przykładem muzyki popularnej, w której obecne są motywy SF, jest twórczość Davida Bowiego, a zwłaszcza jego płyta *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* z 1972 roku, choć trzeba pamiętać, że idea podróży kosmicznych czy kontaktu z obcymi cywilizacjami pojawiała się w tekstach tego artysty stale (Ndalianis, 2018, s. 139-149). Album *The Rise and Fall...*, będący skrótową realizacją pierwotnego projektu – musicalu pod tym tytułem, przedstawia dziejącą się w niedalekiej przyszłości historię rockowego proroka Ziggy'ego Stardusta, który podejmuje swą zbawczo-muzyczną misję po spotkaniu z tajemniczą istotą z kosmosu, przemawiającą do proroka przez fale eteru (Auslander, 2006, s. 129-130). Mimo fantastycznonaukowego punktu wyjścia cały projekt Bowiego jest raczej mozaikową prezentacją obyczajowej współczesności, zwłaszcza pokolenia nastolatków, pod względem muzycznym zaś trudno uznać tę płytę za wizjonerską czy „przyszłościową” – to raczej parodystyczny zbiór utworów utrzymanych w różnorodnych konwencjach muzyki modnych na początku lat siedemdziesiątych.

Innym przykładem czerpania inspiracji dla muzyki z *science fiction* jest praktycznie cała twórczość progrockowego francuskiego zespołu Magma, od płyty *Kobaïa* z 1970 roku aż do *Ëmëhntëht-Rê* z 2009 roku, oparta na koncepcie ucieczki grupy ludzi z ogarniętej katastrofą Ziemi i późniejszej kolonizacji planety Kobaïa. Tu na uwagę zasługuje niezwykle konsekwentna formacja kierowana przez Christiana Vandera w tworzeniu towarzyszącej muzyce fabuły, przejawiająca się między innymi w wykreowaniu na potrzeby projektu spójnej wizji obcego świata, a nawet kobaïańskiego języka (w którym śpiewane są poszczególne utwory). Pod względem

ta sprawdza się także w odniesieniu do innych niż literatura tekstów kultury, jak film, gry wideo czy muzyka popularna.

muzycznym jednak twórczość Magmy sytuuje się na dobrze rozpoznanym polu pomiędzy dwiema odmianami rocka: progresywną i psychodeliczną.

Z kolei obecność motywów *science fiction* w twórczości prowadzonych przez George'a Clintona zespołów Parliament i Funkadelic (jednych z najważniejszych przedstawicieli muzyki funk) staje się zmiennym przejawem zjawiska zwanego afrofuturyzmem, które samo w sobie jest tematem tak szerokim, że brakłoby tu miejsca, by choć pokrótce nakreślić jego charakterystykę (Binczycka-Gacek, Brzostek, 2021). Należy nadmienić jedynie, że wiodącym tematem poszczególnych płyt formacji Parliament (a potem Funkadelic) jest podróż afroamerykańskich kosmonautów do nowych, odległych światów oraz „przejście [przez tych kosmonautów – A.J.] kontroli nad światem za sprawą dyskretnej zmiany rytmów życia codziennego” (Brzostek, 2013, s. 73). Pomyśły Clintona trzeba jednak traktować niezbyt dosłownie, są to bowiem raczej metafory walki Afroamerykanów o należne im miejsce w kulturze i społeczeństwie. Na takich płytach Parliament jak *Mothership Connection* (1975), *The Clones of Dr. Funkenstein* (1976) czy *Funkentelechy vs. the Placebo Syndrome* (1977) trudno byłoby odnaleźć jakąś uchwytą opowieść spajającą wszystkie elementy tych dzieł; teksty poszczególnych utworów, a także zdjęcia zespołu, okładki albumów oraz sceniczne wykonania utworów pełne są odniesień do ogólnej idei afrofuturystycznej, nie zaś do konkretnej fabuły. Muzycznie natomiast mamy tu do czynienia z surowym funkiem, wzbogaconym o brzmienia syntezatorów, atrakcyjnym dla ówczesnych słuchaczy, niespecjalnie jednak nowatorskim.

Inni artyści, którzy chętnie sięgali w swej twórczości do fantastycznonaukowych toposów, to na przykład brytyjska legenda heavy metalu Iron Maiden – motywy SF znajdziemy na takich płytach, jak *Somewhere in Time* z 1986 roku (wątek podróży w czasie) czy *Brave New World* z 2000 roku (motywy ze słynnej dystopii Aldousa Huxleya) – oraz, może mniej popularny niż Iron Maiden, na pewno jednak znaczący dla progresywnej odmiany metalu, kanadyjski zespół Voivod, który na swych płytach (od *War and Pain* z 1984 do *Synchro Anarchy* z 2022) konsekwentnie przedstawia katastroficzną opowieść o losach fantastycznego bohatera Voivoda podróżującego przez zdegradowany świat przyszłości.

Nawiązania do tematyki *science fiction* w obrębie muzyki popularnej mogą mieć też charakter bardziej punktowy, jak choćby praktyka przyjmowania przez wykonawców nazw inspirowanych tekstami fantastycznonaukowymi przy jednoczesnym braku istotnych związków pomiędzy owymi dziełami literackimi a twórczością danych muzyków<sup>2</sup>. Oczywiście sam fakt przyjęcia konkretnej

2 Oto lista wybranych nazw wykonawców, które inspirowane są dziełami SF: Big Brother and the Holding Company (rock, USA, zał. 1965) – od nazwy postaci

nazwy przez muzyków w jakiś sposób określa zestaw skojarzeń wpływających na kreowanie publicznego wizerunku grupy – jak pisze Paweł Czernek, nazwy zespołów to „realizacje językowe, zza których »wyzierają« określone obrazy świata, założenia ideologiczne, systemy aksjologiczne oraz nurty subkulturowe tworzące wspólnoty dyskursywne” (Czernek, 2018, s. 99); analiza i interpretacja tych nazw byłaby zadaniem interesującym, ale wykracza poza ramy niniejszego artykułu. Warto zauważyć, że nawiązania do tekstów fantastyki naukowej widoczne w nazwach zespołów to zjawisko stałe (od lat sześćdziesiątych do dziś) i niezależne od kraju pochodzenia muzyków czy realizowanej przez nich stylistyki muzycznej (od rock and rolla, przez folk, metal, punk, postpunk aż do synthpopu). Nawet te nieliczne przykłady pokazują, że fantastycznonaukowe nawiązania odnaleźć można w bardzo różnicowanych czy wręcz odległych od siebie zjawiskach muzyki popularnej. Trudno mówić tu jednak o rzeczywistym wpływie wyobraźni *science fiction* na kształt prezentowanej przez artystów muzyki, najczęściej zgodnej z obowiązującymi w danym czasie regułami określonych gatunków. Toteż nie chciałbym poświęcać tu zbyt wiele uwagi tego typu inspiracjom twórczością SF, pragnę raczej przyjrzeć się dziełom muzyki popularnej, które stanowią swoiste całościowe projekty dotyczące – sparafrazując Herberta

z powieści 1984 (1949) George’a Orwella; Duran Duran (new romantic, Wielka Brytania, zał. 1978) – od nazwy postaci, dra Duranda Duranda z filmu *Barbarella* (1968) Rogera Vadima, bazującego na komiksie Jean-Claude’a Foresta; Fantômas (alternatywny metal, USA, zał. 1998) – od imienia postaci z filmowej trylogii André Hunebelle’a o Fantomasie (1964–1966), będącej z kolei luźną adaptacją powieści Pierre’a Souvestre’a i Marcela Allaina; Gojira (heavy metal, Francja, zał. 1996) – nazwa od japońskiego brzmienia nazwy potwora, tytułowego bohatera japońskiej serii filmów kręconej przez wytwórnię Toho od 1954 roku; Heaven 17 (synthpop, Wielka Brytania, zał. 1980) – termin od nazwy fikcyjnego zespołu wymienionego w powieści Anthony’ego Burgessa *Mechaniczna pomarańcza* (1962); Mogwai (postrock, Szkocja, zał. 1995) – nazwa od określenia na przyjazną formę postaci obcych z filmu *Gremlins* (1984) Joego Dantego; The Mugwumps (folk rock, USA, lata sześćdziesiąte) – od nazwy postaci z powieści Williama S. Burroughsa *Nagi lunch* (1959); Oryx and Crake (indie rock, USA, zał. 2010) – nazwa od tytułu powieści Margaret Atwood z 2003; Soft Machine (rock progresywny, Wielka Brytania, zał. 1966) – nazwa od tytułu powieści Williama Burroughsa z 1961; Them (rock, Irlandia Północna, zał. 1964) – nazwa od tytułu filmu *Them!* (1954) Gordona Douglasa; The Tommyknockers (tą nazwą posługiwały się dwie grupy: garażowy zespół lat dziewięćdziesiątych z Nowego Orleanu oraz francuski zespół trashmetalowy założony w 1992 roku) – nazwa od tytułu powieści Stephena Kinga *The Tommyknockers* (1987) (pol. *Stukostrachy*); Ubik (punk rock, Australia, zał. 2016) – nazwa od tytułu powieści Philipa K. Dicka z 1968; Vader (death metal, Polska, zał. 1983) – od nazwy postaci z serii filmów George’a Lucasa *Gwiezdne wojny*.

George'a Wellsa – dźwięku rzeczy przyszłych. W dziełach tych interesuje mnie zarówno dająca się zrekonstruować fantastyczno-naukowa lub futurystyczna fabuła, jak i jej dźwiękowy odpowiednik, rodzaj „muzyki przyszłości”, nie tyle ilustrującej treści utworów, ile raczej wytwarzającej wrażenie „dotknięcia” dźwiękowej materii czasów przyszłych i antycypującej zjawiska muzyki popularnej.

Jako materiał do badań wybrałem twórczość artystów świadomie eksperymentujących ze współczesnymi im trendami w muzyce, próbujących wykroczyć poza audialne *status quo*, a jednocześnie w jakimś stopniu estetycznie i ideowo z sobą powiązanych: zespołu Kraftwerk, Gary'ego Numana (Tubeway Army) i Trenta Reznora (Nine Inch Nails). Co ciekawe, wydaje się, że właśnie ci reprezentanci stylów określanych jako synthpop, electro i industrial najbardziej serio realizowali koncept uobecniania przyszłości w teraźniejszej rzeczywistości muzycznej.

### **Kraftwerk, czyli utopia**

Na wizję przyszłości snutą przez Kraftwerk składa się ogół muzyki zarejestrowanej na płytach, tekstów utworów, okładek albumów, stylizacji scenicznych artystów, scenografii koncertowych, a także towarzyszących im wizualizacji<sup>3</sup>, obecny w twórczości zespołu od synthpopowego przełomu w 1974, kiedy to czwórka krautrockowych artystów z Düsseldorfu postanowiła grać zupełnie nową muzykę – czysto elektroniczną, nieistniejącą jeszcze na rynku ani w oczekiwaniach odbiorców. Na kolejnych płytach, począwszy od *Autobahn* (Kraftwerk, 1974), przez *Radio-Aktivität* (Kraftwerk, 1975), *Trans Europa Express* (Kraftwerk, 1977), *Die Mensch-Maschine* (Kraftwerk, 1978), *Computerwelt* (Kraftwerk, 1981), aż po *Electric Cafe* (Kraftwerk, 1986), członkowie Kraftwerku konsekwentnie i za pomocą różnorodnych środków wyrazu budują wielką opowieść o postludzkiem świecie, który właśnie nadchodzi. Każda płyta zespołu jest samodzielnym koncept albumem poświęconym jednemu wielkiemu „rozdziałowi” swoistego utopijnego wieloksięgu o przyszłości, jakim staje się cała twórczość Kraftwerku po 1974 roku.

Ów całościowy zamiar artystów znajduje swoje potwierdzenie w wydanym w 2017 roku koncertowym albumie *3-D Der Katalog* (Kraftwerk, 2017), zawierającym prawie cały materiał z wymienionych już płyt, który prezentowany jest przez zespół na koncertach do dzisiaj. W tej nowej wersji utwory uzyskały nieco bardziej nowoczesne brzmienia, zmieniły się aranżacje i tempa, a niektóre kompozycje zostały mocno skrócone; w efekcie

3 Więcej na temat projektu zespołu Kraftwerk w moim artykule: *Transhumanistyczna utopia w kulturze popularnej – przypadek Kraftwerk* (Juszczak, 2014b, s. 64–66).



powstała trzygodzinna suita będąca z jednej strony podsumowaniem dorobku gigantów synthpopu, ale z drugiej stanowiąca całość domkniętą muzycznie, tekstowo i wizualnie (składają się na to nowa, spójna koncepcja graficzna okładek płyt oraz oprawa koncertów i dostępne w sieci ich nagrania).

To – chciałoby się powiedzieć: nareszcie<sup>4</sup> – skończone dzieło jest nieco paradoksalne, złożone zostało bowiem dzisiaj z elementów, których nowatorstwo było silnie odczuwane w momencie ich powstawania (lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte), a które po kilkudziesięciu latach nabrały charakteru klasyki gatunku. Choć niektóre koncepcje Kraftwerku, zwłaszcza w warstwie tematycznej, mogą sprawiać wrażenie nieco anachronicznych (czy może retrofuturystycznych), muzyczny aspekt twórczości zespołu wciąż wydaje się wyprzedzać współczesny mainstream muzyki popularnej. Na przykład teksty utworów z płyty *Komputerwelt* pokazywały jako intrygujące novum świat sterowany przez komputery ingerujące w każdą czynność życiową; dziś większość technicznych zdobyczy przedstawianych na tym albumie jest naszą codzienną rzeczywistością, pod względem kompozycji i aranżacji jednak utwory z tej płyty, dodatkowo poddane współczesnemu miksowaniu i masteringowi, brzmią niezwykle nowocześnie i intrygująco, wręcz nie-samowicie (*unheimlich*)<sup>5</sup>.

Przyszłość, której wizję kreuje Kraftwerk w warstwie tekstowej swego dzieła, nie jest bardzo odległa od czasów, w jakich ono powstawało: to raczej rzeczywistość, jakiej można było się spodziewać „jutro”, czyli w nieodległej przyszłości. To świat oparty na idei globalnej komunikacji, zarówno w sensie materialnym, jak i ideowym. Świat szerokich autostrad, umożliwiających niczym nieskrępowaną jazdę (*Autobahn*), świat kontynentalnych linii kolejowych, pozwalających tego samego dnia odbyć *rendez-vous* na Champs-Élysées, wypić kawę w Wiedniu i wrócić do Düsseldorfu na spotkanie z Iggyem Popem i Davidem Bowiem (*Trans Europa Express*), świat ogólnoplanetarnej i kosmicznej łączności radiowej (*Radio-Aktivität*). Jest to świat robotów i sztucznej inteligencji służących ludziom, ale też samodzielnych i zdolnych do artystycznych uniesień (*Die Mensch-Maschine*). Wreszcie to świat przeniknięty duchem energii, napędzającej wszystkie ożywione i nieożywione byty, jak mówi Głos w *Stimme der Energie* z płyty *Radio-Aktivität*, którego wypowiedź stanowi swoiste credo całej

4 Poszczególne płyty Kraftwerku w momencie ich publikacji traktować można jako wciąż dopełniające się, *work in progress*.

5 Termin *unheimlich* ('niesamowity'), zazwyczaj kojarzony z teorią Zygmunta Freuda, wydaje się tu dobrze oddawać pewien nieoswojony aspekt doświadczanej rzeczywistości, co przypomina Suwinowskie „wyobcowanie”, charakterystyczne dla wyobraźni SF. Por. *Niesamowite* Freuda (1997) oraz *O poetyce gatunku science fiction* Darka Suvina (2018, s. 14).

twórczości Kraftwerku<sup>6</sup> (warto pamiętać, że nazwa zespołu – „siłownia” – oznacza zespół urządzeń służących właśnie przetrwaniu i przesyłaniu energii). Wyraźnie daje się tu zauważyć silną tendencję do coraz bardziej zdecydowanego odchodzenia od wizji antropocentrycznej ku obrazowi świata czystego, wolnego od ludzi, pozbawionego zła i przemocy, a zarazem zachowującego to, co w ludzkości najcenniejsze (Juszczak, 2014b).

Motywy przewodnim tej wizji przyszłości jest swoisty związek technologii i muzyki. Obraz śpiewających i tańczących robotów (pokazywany podczas koncertowych wykonań utworu *Die Roboter*) wydawać się może na pozór nieco naiwny, zawiera się w nim jednak cała transhumanistyczna idea Kraftwerku, tym bardziej godna poważnego potraktowania, że stworzona przez niemieckich artystów urodzonych tuż po wojnie, a więc należących do pokolenia głęboko zawstydzonego dokonaniem swoich bezpośrednich przodków (Buckley, 2013, s. 36–37).

Tekstom o nowym, tym razem rzeczywiście wspaniałym, świecie towarzyszyły zawsze obrazy i inscenizacje oddające ducha industrialnej przyszłości oraz ekstremalnie nowatorska muzyka. To właśnie Kraftwerk na potrzeby swojego projektu wymyślił oryginalną koncepcję electropopu, czyli muzyki, która będzie trafiać do masowego odbiorcy dzięki swej przebojowości, a zarazem będzie zaskakiwać, drażnić i niepokoić nie-ludzkiem, czysto syntetycznym brzmieniem.

Podstawowym założeniem muzyków było korzystanie wyłącznie z instrumentów elektronicznych, syntezatorów, które w latach siedemdziesiątych dopiero powoli zaczynały wchodzić na rynek muzyczny, zrazu jako interesująca ciekawostka. Kraftwerk konsekwentnie oparł swój styl na brzmieniach syntetycznych, zespół korzystał nie tylko z dostępnych na rynku urządzeń, lecz także projektował własne. Co znamienne, instrumenty, jakimi posługiwali się muzycy, dawały możliwość prawie nieograniczonej syntezy dźwięku<sup>7</sup>: w efekcie mogli generować jego zupełnie nowe barwy i odgrywać brzmienia do tej pory nigdy jeszcze niesłyszalne.

6 Tekst utworu *Stimme der Energie* z płyty *Radio-Aktivität*: „Hier spricht die Stimme der Energie/ Ich bin ein riesiger, elektrischer Generator/ Ich liefere Ihnen Licht und Kraft/ Und ermögliche es Ihnen, Sprache, Musik und Bild/ Durch den Äther auszusenden und zu empfangen/ Ich bin Ihr Diener und Ihr Herr zugleich/ Deshalb hütet mich gut/ Mich, den Genius der Energie” (Kraftwerk, 1975) – „Tu mówi głos energii/ Jestem potężnym elektrycznym generatorem/ Dostarczam wam światło i moc/ Umożliwiam wam przesyłanie mowy, muzyki i obrazu/ Przez fale eteru jednocześnie/ Jestem waszym sługą i panem/ Dlatego strzeżcie mnie dobrze/ Mnie, ducha energii” (jeżeli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów – A.J.).

7 Na temat sposobu funkcjonowania syntezatorów muzycznych pisze Włodzimirz Kotoński w swej klasycznej pracy *Muzyka elektroniczna* (Kotoński, 2019).

„Odhumanizowaniu” brzmienia służyło też silne przetworzenie ludzkiego głosu, najpierw za pomocą specjalnych urządzeń (między innymi vocodera), później z wykorzystaniem symulatora mowy. Pomysł na muzykę przyszłości to jednak nie tylko brzmienia, to również ograniczenie kompozycji do niezbędnego minimum, oparcie jej na ciągłym powtarzaniu tych samych krótkich sekwencji dźwięków, realizowanych jednak przez różne i zmieniające się wciąż w jednym utworze brzmienia; zabieg ten nadawał utworom intrygującą transowość. Twórczość artystów z Düsseldorfu rodziła efekt „odnaturalizowania” tradycji muzycznej: podawała w wątpliwość istnienie, do tamtej pory wydawałoby się nieredukowalnych, elementów muzyki. Pomysłem Kraftwerku na przyszłość muzyki było zatem jej zaskakujące uproszczenie i zarazem uwolnienie od brzmień i rozwiązań typowych dla muzyki współczesnej (klasycznej i popularnej).

Można by rzec, że muzyka niemieckiego zespołu stanowi świetną ilustrację proklamowanej w tekstach nowoczesności, choć wydaje się, że jest też czymś więcej. Otóż właśnie w warstwie dźwiękowej dokonuje się najbardziej nowatorskie, niespotykane i oryginalne wyjście w przyszłość. Jeśli bowiem obrazy androidów, myślących komputerów czy gwiazd wysyłających sygnały w kosmos kojarzyć się mogą z zastanym sztafażem *science fiction* (każdy z tych tematów na różne sposoby był obecny w kulturze w latach siedemdziesiątych), to dźwięki produkowane przez czwórkę z Düsseldorfu nie miały precedensu w muzyce światowej. Nie są one fikcją na temat tego, jak mogłaby brzmieć muzyka przyszłości, tylko rzeczywistością – muzyką z/dla przyszłości – co zresztą może być potwierdzone skalą inspiracji Kraftwerkami w twórczości późniejszych artystów (jak pisze Neil McCormick, Kraftwerk jest „prawdopodobnie najbardziej wpływowym zespołem na świecie” – McCormick, 2013). Muzyka taka pozwala niejako „dotknąć” nowej rzeczywistości; realny, materialny wymiar muzyki zarazem uprawomocnia (w odczuciu słuchacza) skojarzoną z nią wizję przyszłości.

Kontakt z „przyszłością” nie ma tu charakteru refleksji, hipostazy czy rzutowania obrazów przeszłości na przyszłość, ale wydarza się niejako rzeczywistość, materialnie w naszych uszach, nienawykłych do słyszenia właśnie takich dźwięków. Kontaminacja ich brzmienia z warstwą tematyczną utworów wytwarza wrażenie doświadczania rzeczywistości, która dopiero ma nadejść.

### **Tubeway Army, czyli dystopia**

Kolejna grupa muzyczna, która próbowała zaprezentować odbiorcom brzmienie przyszłości, to brytyjska formacja Tubeway Army, kierowana przez charyzmatycznego lidera – Gary’ego Numana, osobę w tak znacznym stopniu odpowiadającą za całą artystyczną

wizję zespołu, że często twórczość Tubeway Army uznawana jest za etap kariery solowej samego jej lidera. Już od pierwszej, eponimicznej płyty *Tubeway Army* (Tubeway Army, 1978) Numan dał się poznać jako twórca chętnie korzystający z motywów znanych z literatury i kina *science fiction*. Szczególnie bliskie były muzykowi utwory J.G. Ballarda i Philipa K. Dicka, do powieści tych autorów Numan nawiązywał w warstwie tekstowej swych piosenek (na przykład fragment tekstu *Listen to the Sirens* jest zaczerpnięty z powieści Dicka *Płyńcie łzy moje, rzekł policjant*).

Płyta *Replicas* (Tubeway Army, 1979) stanowi spójny i zamknięty koncept album, przedstawiający świat wyraźnie podobny do kreacji Philipa K. Dicka znanej z powieści *Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* Warstwa tekstowa całej płyty oparta jest na planowanej, choć nigdy nie zrealizowanej przez Numana powieści *science fiction* (Lott, 1979) ukazującej świat, w którym funkcjonują obok siebie ludzie (raczej nieliczni) i androidy (ang. *machmen*) (trudne do odróżnienia od żywych osób). Relacja pomiędzy ludźmi i maszynami przypomina tę znaną z powieści Dicka i jest dość niejednoznaczna: z jednej strony androidy (nazywane też „replicas”) są przeznaczone do tego, by służyć ludziom, z drugiej to Machmani policjanci polują na żywe istoty, mordują je lub gwałcą. Trudny do określenia jest status narratora, a zarazem głównego bohatera, wyłaniający się z tekstów poszczególnych utworów, bo każdy z nich jest opisem konkretnej sceny lub sytuacji, której kontekst i miejsce w logice całej opowieści pozostają niedopowiedziane (jak to się często dzieje w przypadku fabularnych koncept albumów). Mimo to w umyśle odbiorcy powstaje wrażenie sugestywnej, choć pełnej luk i przemilczeń, rzeczywistości.

Główny bohater ukazany zostaje w scenach, w których musi ukrywać swą ludzką tożsamość w obawie przed tym, że zostanie rozpoznany przez bezwzględne androidy. Jednym z najbardziej charakterystycznych dla tego tematu utworów na płycie jest piosenka *Down in the Park*, której narrator, siedząc w parkowej restauracji wraz z androidami, obserwuje zabawę Machmanów, polegającą na zabijaniu ludzi lub na torturowaniu ich za pomocą okrutnej „rape-machine”. Bohater nie może ujawnić swego strachu i empatii wobec ofiar; aby zachować życie, musi pozostać nieczuły jak jego sztuczni towarzysze, choć w jego wypowiedzi daje się wyczuć przerażenie. Zaciekawienie budzi też stanowiąca tło sceny restauracja Zom Zom; to miejsce o niepewnym statusie, narratorowi wydaje się, że powstało w ciągu poprzedniej nocy, co sugerować może fasadowość i sztuczność restauracji. Można odnieść wrażenie, że została zbudowana, by stworzyć „ludzką” scenerię, i pozbawiona jest swej pierwotnej funkcji „miejsca do jedzenia”. Przypomina to między innymi motyw fałszywego posterunku policji, zbudowanego i wypełnionego przez androidy, w powieści *Czy androidy...* Dicka.

Ludzki status bohatera nie jest jednak oczywisty, w niektórych utworach pojawiają się bowiem sugestie, że jest on bytem w jakiś sposób mechanicznym, podłączonym do sieci (*Me! I Disconnect from You, You Are in My Vision* – Tubeway Army, 1979), wymagającym technicznej interwencji (*Do You Need the Service?* – Tubeway Army, 1979). Bohater utrzymuje też intymne relacje z androidami zaprojektowanymi do świadczenia usług seksualnych, czego dobrym przykładem jest swoista piosenka miłosna *Are Friends Electric?* (Tubeway Army, 1979).

Wyłaniający się z tych mikronarracji obraz świata ma charakter posthumanistycznej dystopii<sup>8</sup>, w której androidy, w założeniu mające ułatwiać lub uprzyjemniać życie ludzi, stały się siłą dominującą. Co prawda nie wiemy nic o buncie robotów, jaki miałby mieć miejsce w tej rzeczywistości, ale z pewnością musiało do niego dojść, skoro to Machmani sprawują totalną władzę nad światem. Paradoksalnie jednak niektóre androidy wciąż wykonują swe zaprogramowane działania, a więc udają ludzi i spełniają życzenia tych, którzy od ludzi są nie do odróżnienia (czyli innych androidów). Sporo tu scen pokazujących owych replikantów podczas wykonywania rutynowych, pozbawionych sensu czynności, co narrator podkreśla stwierdzeniem paradoksalnym „There is no one to replace” – replikanci, zawdzięczający swoje istnienie konieczności zastępowania ludzi, nie mają już kogo zastępować (*Praying to the Aliens* – Tubeway Army, 1979). Tym samym tracą sens swego bytu, choć nie przestają istnieć. Prawdziwi ludzie natomiast skazani są na udawanie androidów, ukrywanie swej tożsamości i cichą rozpacz. W tym świecie nie można odróżnić jednych od drugich.

Ponurej rzeczywistości przedstawionej w tekstach Tubeway Army towarzyszy bardzo intrygująca muzyka. Krytycy muzyczni są zgodni co do tego, że Numan w tym okresie swej twórczości inspirował się twórczością zespołu Kraftwerk, Davida Bowiego (płytkami z okresu „berlińskiego”), Briana Eno oraz współczesnym postpunkiem spod znaku Ultravox czy Roxy Music (Huey, 2021). Takie wyliczenie jednak niewiele w gruncie rzeczy mówi o dźwiękowym aspekcie całej płyty. Z pewnością wyraźne są tu nawiązania do bardzo wtedy awangardowego synthpopu, ale potraktowane

<sup>8</sup> Nie chcąc się odwoływać do różnorodnych definicji terminu „dystopia”, używam go tutaj ze względów praktycznych raczej w jego podstawowym rozumieniu – jako schematu opowieści ukazującej, w miarę możliwości, pełny obraz świata nieszczęśliwego, skonstruowanego według pozornie idealnych planów, w gruncie rzeczy jednak okrutnego i nieludzkiego. Dystopia, podobnie jak utopia pozytywna, prezentuje ów świat w postaci epizodów (rozdziałów) reprezentujących jego emblematyczne cechy. Szerzej na temat rozumienia dystopii piszę w książce *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych* (Juszczyk, 2014a, s. 91-164).

zostały one w sposób niezwykle oryginalny. Pomysłem Numana na jego własny muzyczny głos jest niespotykane w owym czasie połączenie właśnie tego syntetycznego, „nie-ludzkiego” brzmienia, znanego z płyty Kraftwerku, z typową dla „żywej” muzyki rockowej ekspresją elektrycznych gitar i akustycznej perkusji. Muzycy z Düsseldorfu z założenia posługiwali się instrumentarium elektronicznym, w maksymalnym stopniu odnaturalizowanym, Numan zaś sięga po ich brzmienia i koncepty kompozycyjne (sekwencyjne), ale miesza je z obcymi dla synthpopu rockowymi elementami.

Trudno jest przy tym określić, który styl muzyczny jest w twórczości Tubeway Army dominujący: czy to synthpop uzupełniony o rocka czy rock z elementami synthpopu. Wydaje się, że chodzi raczej o niepokojącą dla ówczesnego słuchacza i niemającą precedensów fuzję obcych sobie elementów, syntetycznych i żywych, co dobrze oddaje niejasny, ludzko-mechaniczny status opisywanej w tekstach rzeczywistości (Bruni, 2021, s. 15). Jak pisze Paul Sutton, Numan odnajduje w brzmieniu maszyny ludzki głos i jednocześnie sprawia, że maszyna w jakimś stopniu przekazuje ludzką wrażliwość (Sutton, 2018, s. 52–53). Z kolei rockowa materia została potraktowana przez Numana w niecodzienny sposób: elementy typowe dla gitarowego rocka (przesterowane brzmienie, riffowa kompozycja) zostają w kompozycjach Tubeway Army pozbawione żywiołowości, uschematyzowane, zagrane niejako mechanicznie. Na uwagę zasługuje także sposób śpiewania Numana. Już sam jego głos brzmi nienaturalnie, jest pozbawiony charakterystycznych i osobistych cech, trudno też określić, do kogo należy w ramach świata przedstawionego kreowanego w albumie – czy jest to głos człowieka czy androida. Wokal Numana jest bardzo oszczędny, a ekspresja i emocje ograniczone do minimum, co przynosi efekt, jakby artysta posługiwał się raczej syntezatorem mowy niż najbardziej naturalnym środkiem muzycznego wyrazu. Tym samym wrażenie mieszania się porządku ludzkiego i postludzkiego, również w warstwie muzycznej, staje się ewidentne<sup>9</sup>.

Muzyka przyszłości, jaką proponuje swym słuchaczom Gary Numan, nie jest tylko chwytliwym tłem fantastycznej fabuły, mającym sprawiać wrażenie bliżej niesprecyzowanej nowoczesności. Raczej rzeczywistość jest nowoczesna, nowa i niespotykana do tej pory, to zmieszane elementy ludzkie i nie-ludzkie, choć w inny sposób niż to proponował Kraftwerk. I chociaż na poziomie podstawowym Numan sięga do elementów muzycznych już istniejących, to łączy je w sposób nieoczywisty i wymagający od odbiorcy wyjścia ze strefy dźwiękowego komfortu. Utwory z płyty *Replicas* stały się przebojami, ale nie dlatego, że dobrze wpisały

<sup>9</sup> Ten koncept Numan będzie realizował konsekwentnie także na kolejnych płytach, jak choćby *The Pleasure Principle* (Numan, 1979) (Bruni, 2021, s. 16).

się w ustalone i popularne trendy rynku muzycznego, ale raczej dlatego, że wyprzedzały swoją epokę. Bo właśnie podobne pomysły muzyczne wkrótce miały się stać podstawą dla new romantic, zjawiska muzycznego, które zaczęło dominować na rynku od roku 1981 i miało określać muzykę popularną w najbliższym czasie (jako tzw. druga brytyjska inwazja). Gary Numan osadził swoją dystopijną narrację w niedalekiej przyszłości, wykorzystując do tego elementy rzeczywistości już dostępnej jego odbiorcom; podobnie w warstwie muzycznej zaproponował nową jakość, opartą na przetworzeniu znanych składników, niejako wprowadzając przyszłość (muzyki i świata) w doświadczenie słuchaczy.

Opowieść muzyczna Tubeway Army jest podobna do twórczości Kraftwerku, ale dzieło niemieckich artystów miało charakter pozytywnej, afirmującej technologię i nowoczesność utopii, w muzyce Numana zaś podobne zabiegi estetyczne służą raczej dystopijnej przestrodze i ponurej konstatacji na temat kierunku, w jakim zmierza świat.

### **Nine Inch Nails, czyli kakotopia<sup>10</sup>**

Inny pomysł na prezentację dźwięków z przyszłości możemy odnaleźć na płycie *Year Zero* (Nine Inch Nails, 2007) sygnowanej przez zespół Nine Inch Nails, choć w gruncie rzeczy była ona niemal solowym dziełem lidera (i jedyne go stałego członka) grupy – Trenta Reznora. W nagraniach gościnnie towarzyszyli mu nieliczni muzycy, ale produkcją albumu (mającą decydujący wpływ na jego ostateczny kształt dźwiękowy) zajął się sam Reznor wraz z Atticusem Rossem. Płyta ukazała się w kwietniu 2007, lecz już w lutym rozpoczęła się szeroko zakrojona akcja przygotowująca fanów zespołu na premierę albumu, zaaranżowana jako gra z gatunku *Alternative Reality Game*. Elementy składające się na ową grę: muzyka, warstwa tekstowa oraz graficzna płyty, tworzą niezwykle rozbudowaną kreację świata z niedalekiej przyszłości (z roku 2022), w którym rząd Stanów Zjednoczonych staje się aparatem totalitarnego ucisku. Jak określił to sam Trent Reznor, *Year Zero* to soundtrack do filmu, który nigdy nie powstał (Martin, 2007).

Warto tu pokrótce nakreślić przebieg poszczególnych działań składających się na grę ARG, gdyż to właśnie one współtworzą

<sup>10</sup> Termin „kakotopia” nie jest tak powszechnie używany jak terminy „utopia” i „dystopia”, ma jednak swe znaczące miejsce w historii literatury utopijnej, jako dziewiętnastowieczne określenie negatywnego odbicia utopii ukazującego rządy najgorsze z możliwych (Maj, 2019, s. 16–18). Kakotopia skupia się na prezentacji fatalnej formy organizacji państwa, pozornie rzutowanej w przyszłość lub odległe miejsce, w efekcie jednak chodzi o krytykę wymierzoną w aktualne władze. Z tego powodu wydaje się, że termin ten najbardziej pasuje do obrazu, jaki wyłania się z projektu *Year Zero*.

„obiektywny” obraz świata, do którego komentarzem są utwory zawarte na płycie. Cała akcja (przygotowana przez firmę 42 Entertainment) trwała od 12 lutego do 24 maja 2007 roku (de Beer, 2016). Składały się na nią różnorodne działania mające miejsce w rzeczywistości, których „ukryty” sens ujawniany był na powiązanych z grą stronach internetowych.

Początkiem gry było pojawienie się koncertowych T-shirtów Nine Inch Nails, na których umieszczone zostały daty i miejsca występów w ramach rozpoczynającej się trasy zespołu. Niektóre z liter w owych napisach wyróżniały się formą graficzną, a czytane razem tworzyły hasło „I am trying to believe”, które prowadziło graczy do strony internetowej o takiej nazwie. Zawartość strony była zrazu chaotyczna i niejasna, gdy jednak wcisnęło się kombinację klawiszy Ctrl + A na ekranie ukazywała się informacja prasowa o środku psychoaktywnym Parepin, dodawanym przez władze do wody pitnej w celu ochrony obywateli przed możliwym terrorystycznym atakiem biologicznym. Obok informacji zamieszczony był anonimowy komentarz, zwracający uwagę na to, że Parepin ma bardzo poważne skutki uboczne, wywołuje u ludzi halucynacje, podczas których widzą oni tajemnicze zjawiska nazywane Obecnością. Fikcyjny twórca strony przekonywał czytelników, że ów środek podawany jest ludziom po to, by utrzymać nad nimi kontrolę. Odwiedzający stronę mogli na podany na niej adres e-mailowy water@iamtryingtobelive.com wysłać wiadomość. Otrzymywali na nią automatyczną odpowiedź, że z wodą jest wszystko w porządku i można ją pić bez obaw, przy czym jasne stawało się, że autorem owej wiadomości nie jest twórca strony, ale raczej ktoś, kto chciał zneutralizować jej działanie.

Ten nieco może zbyt obszerny opis pierwszych elementów gry Year Zero oddaje dość dobrze jej charakter – budzenie niepokoju za pomocą zacierania granic między rzeczywistością a fikcją. Poszczególne elementy gry miały wzbudzić w odbiorcach poczucie niesamowitości i jednocześnie konsekwentnie kreowały spójny obraz przyszłego świata.

Podobnych działań zaplanowanych przez twórców gry było o wiele więcej. Cała akcja trwała sześć tygodni, podczas których spora liczba fanów była zaangażowana w żmudny proces pozyskiwania rozsianych i niepełnych informacji o rzeczywistości. W ramach gry fani mieli okazję zetknąć się z wieloma fikcyjnymi informacjami, zdjęciami, fragmentami stron internetowych, nagrań, ale też działaniami w realnej przestrzeni miast (jak graffiti). Dalsze etapy gry były coraz bardziej zaawansowane i zmuszały do realnego uczestnictwa w kreowanej rzeczywistości, miały miejsce między innymi tajemne spotkania „spiskowców”, które rozpędała całkiem realna policja, czy wreszcie finałowy rytuał, w którym wzięli udział wybrani uczestnicy gry.



Ze wszystkich fragmentów gry można było złożyć ponurą wizję świata, stojącą u podstaw akcji promocyjnej oraz koncepcji całej płyty. Przedstawiana w *Year Zero* rzeczywistość miała mieć miejsce w 2022 roku. To właśnie z tego czasu miały pochodzić fragmenty serwisów informacyjnych, zapisy ze stron rządowych oraz inne artefakty ujawniane w toku gry. Według opowieści kreowanej w *Year Zero* żyjący w przyszłości członkowie podziemnych ugrupowań opozycyjnych, próbujący przeciwstawić się religijnej i militarnej opresji państwa, opracowali specjalną metodę przesyłania informacji ze swojej rzeczywistości w czasy wcześniejsze, czyli do roku 2007, by przestrzec żyjących wówczas ludzi przed mającymi nastąpić zmianami.

Tytułowy „Rok Zero” to określenie, jakiego fikcyjne władze USA miały zacząć używać odnośnie do roku 2022 jako początku nowej ery, w której Ameryka „narodziła się na nowo”. Według narracji towarzyszącej *Year Zero* Stany Zjednoczone znacząco ucierpiały podczas licznych ataków terrorystycznych, między innymi na Los Angeles i Seattle, w odpowiedzi na to rząd federalny wprowadził bardzo rygorystyczne prawo ograniczające swobody obywatelskie oraz przedsięwziął kontrolę całego państwa na niespotykaną dotąd skalę. Sprawujący w Ameryce władzę mieli realizować koncepcję państwa teokratycznego, opartego na chrześcijańskim fundamentalizmie, której służyć miały takie instytucje, jak Biuro Moralności albo Pierwszy Ewangelicki Kościół w Plano, będący wiodącą siłą religijną w państwie. Władze USA z przyszłości miały toczyć ciągłą wojnę przeciwko zewnętrznym agresorom oraz wprowadzać terror wobec własnych obywateli.

W świecie kreowanym w *Year Zero* wspomniani wcześniej narkotyki, Parepin, ma redukować agresję, osłabiać wspomnienia i powodować znaczący wzrost zaufania do władz. Amerykanie pijący skażoną wodę stają się apatyczni i bezwolni, miewają halucynacje, w których pojawia się obraz potężnych rąk wyłaniających się z nieba i dotykających ziemi (znanych z okładki płyty *Year Zero*), oraz problemy psychiczne. Osoby ulegające halucynacjom żyją jakby w podwójnej rzeczywistości (trochę tak jak sami użytkownicy gry), przezuwając, że za obrazem zwyczajnego świata kryje się jakaś potężna mroczna Obecność.

Płyta i gra nie przedstawiają konkretnej linii fabularnej, brak tu rozpoznawalnych postaci i zdarzeń. Mamy raczej do czynienia z epizodycznymi scenami współtworzącymi obraz przyszłej rzeczywistości. Nie wiemy do końca, kto wypowiada się w utworach śpiewanych przez Reznora, ale teksty Nine Inch Nails w jasny sposób odnoszą się do doświadczeń ludzi niezgadających się na życie w owej militarno-fundamentalistycznej rzeczywistości roku 2022.

Pod względem muzycznym *Year Zero* dość znacząco różni się od albumów nagrywanych przez Nine Inch Nails przed 2007 rokiem. Co prawda wiele z pomysłów z tej płyty można rozpoznać we

wcześniejszej twórczości Reznora, ale *Year Zero* przynosi materiał o wiele trudniejszy w odbiorze niż poprzednie płyty, mocno eksperymentalny i w efekcie bardzo niepokojący. Nine Inch Nails od samego początku kojarzony jest ze sceną industrialno-metalową, tworzy muzykę opartą na bardzo silnych i jednocześnie mechanicznych rytmach, hałaśliwych partiach gitarowych (zrealizowanych w taki sposób, by sprawiać wrażenie maksymalnie odnaturalnione) oraz niepokojących brzmieniach elektronicznych (Juszczak, 2019, s. 52–55). W utworach *Year Zero* jednak bardziej zwracają uwagę elementy niejako dodatkowe: hałasy, szумы, glitche, sample, dźwiękowe artefakty, których pochodzenie w większości przypadków jest nieczytelne, zatem podczas słuchania mamy do czynienia z doświadczeniem akuzmatycznym (Nożyński, 2020) (dźwiękiem, którego pochodzenia nie jesteśmy w stanie określić). Niedoskonała forma tych dźwięków przypomina nieco styl grafiki towarzyszącej płycie i grze – uszkodzonych, pociętych, rozpikselowanych obrazów. W gruncie rzeczy każdy utwór na płycie przesycony jest takimi chaotycznymi dźwiękami i nawet jeśli zaczyna się w miarę tradycyjnie, to z czasem dźwięki zaczynają być wręcz zagłuszane przez nieuporządkowane hałasy (zob. na przykład utwory *Hyperpower!*, *The Beginning of the End*, *Vessel*, *Me, I'm Not* – Nine Inch Nails, 2007).

Można powiedzieć, że w pewnym sensie muzyka jest rodzajem ilustracji fikcyjnej rzeczywistości prezentowanej przez Reznora: muzyka powstająca aktualnie (w 2007 roku) jest zagłuszana przez docierające do naszych czasów odgłosy przyszłości. Niepokojące i drażniące dźwięki, jakie słyszymy podczas odtwarzania płyty, w fikcyjnym świecie przedstawionym *Year Zero* stanowią zatem „dowody” potwierdzające całą narrację i prezentują bardzo nowatorskie podejście do materii muzycznej. Znacząca nadreprezentacja hałasów i szumów, dźwięków irytujących i drażniących, o nieznanym pochodzeniu towarzyszy tutaj wyjątkowo licznym jak na Nine Inch Nails piosenkom o wpadającej w ucho linii melodycznej, subtelnym wokalom i delikatnym partiom klawiszowym (Jurek, 2007). Muzyka na tej płycie jest więc wewnętrznie paradoksalna: „czysta” i „brudna”, „gładka” (*soft*) i „szorstka” (*harsh*) zarazem. Można też zauważyć, że Reznor przesuwa granice tego, co akceptowalne, zmuszając słuchaczy do percypowania dźwięków, których raczej nie chcieliby słuchać. Ponadto owe akuzmatyczne doświadczenia skutkują nie tylko odtwarzaniem w wyobraźni wizerunków innego świata, ale wręcz realnie ów obcy świat przywołują. Powstała mieszanka jest w pewnym sensie rodzajem doświadczenia przyszłości w teraźniejszości, tym silniejszym i bardziej sugestywnym, że wspartym na dodatkowych immersyjnych praktykach. Co znamienne, pomysły Reznora krótko po ukazaniu się płyty *Year Zero* były wykorzystywane przez innych artystów spod znaku hyperpopu i jego odmian, jak glitchcore czy digicore

(na przykład Poppy, Sophie, Charli XCX, Doriana Electre) lub nowej fali nu metalcore (na przykład zespoły Code Orange, Vein.fm).

### Usłyszeć przyszłość

Projekty muzyczne przedstawione w tym artykule są do siebie zbliżone pod względem sposobu wykorzystania tematów typowych dla fantastyki naukowej (za Suvinem – 1979, s. 61–62 – i Jamesonem – 2011, s. XIV – przyjmuję, że różne wersje utopii mieszczą się w szerokim polu *science fiction*) oraz pomysłów na warstwę muzyczną, choć z pewnością nie reprezentują całego zjawiska. Omówionych artystów łączy muzyczne nowatorstwo, wykraczające poza standardowe oczekiwania odbiorców muzyki popularnej, a fakt, że przywołani wykonawcy stali się prekursorami muzycznych zjawisk, wydaje się owo nowatorstwo potwierdzać. Można by powiedzieć, że w projektach tych mamy do czynienia ze swoistą synergią elementów wyobrażeniowych (uruchamianych poprzez kreację światów przedstawionych) i materialnych/dźwiękowych (należących do warstwy muzycznej), której efektem staje się nie tylko pewna fikcyjna wizja przyszłości, ale też swoiste doświadczenie czegoś „obcego” tu i teraz, w bezpośrednim akcie słuchowej percepcji (typowym dla odbioru dzieła muzycznego). Na obu płaszczyznach zachodzi zatem opisywane przez Suvina zjawisko „wyobcowania” (*enstrangement*), kluczowe dla *science fiction* (Suvin, 2018, s. 14).

Co ciekawe, charakter muzyki opisanych projektów zasadniczo różni się od stylu kompozycji służących za oprawę muzyczną wielkich produkcji filmowych o tematyce *science fiction*. Wystarczy wziąć pod uwagę na przykład serię filmów *Gwiezdne wojny* z muzyką skomponowaną przez Johna Williamsa, film *E.T.* z muzyką tegoż samego Williamsa, serię filmów pod wspólnym tytułem *Obcy* z muzyką Jerry’ego Goldsmitha, serial *Star Trek* z muzyką Alexandra Courage’a, Geralda Frieda i Boba Karlana czy *Dzień Niepodległości* z muzyką Davida Arnolda i Nicholasa Dodda, by zauważyć, że w ścieżce dźwiękowej mamy do czynienia z bardziej lub mniej awangardową, ale jednak dość standardową współczesną muzyką klasyczną, wykonywaną przez orkiestry symfoniczne, nieprzekraczającą estetycznych horyzontów zakładanego odbiorcy filmu, raczej odsyłającą do muzycznej przeszłości (znamienny jest też fakt, że słynna ścieżka dźwiękowa do filmu 2001: *Odyseja kosmiczna* zawiera wyłącznie dobrze znane dzieła muzyki klasycznej). Okazuje się zatem, że tym wpływowym filmowym wizjom przyszłości towarzyszy zawsze muzyka jakby z poprzedniego stulecia. Na tym tle propozycje Reznora, Numana i Kraftwerku brzmią ultranowocześnie i nietypowo, ponadto w ich przypadku muzyka i dźwiękowe tło są ważną częścią przedstawianej rzeczywistości.

W tym miejscu warto zastanowić się, jaką funkcję pełnią fantastycznonaukowe narracje w muzyce popularnej. Czy są tylko powierzchownym odniesieniem do popkulturowych toposów czy raczej stanowią oryginalną i autorską formę muzycznego opracowania istotnych wątków fantastycznej wyobraźni? Z pewnością warstwa muzyczna omawianych projektów nie pełni funkcji jedynie ilustracyjnej w odniesieniu do fabuł zapisanych w tekstach piosenek i działań towarzyszących wydaniom płyt. Wydaje się nie tylko pobudzać wyobraźnię do tworzenia wizji przyszłego świata, sprawia też wrażenie autentycznego uobecniania nieznannej rzeczywistości. Słuchaczom udaje się tu niemal fizycznie doświadczyć tego, co uchodzić ma za przyszłość, gdyż ludzie intuicyjnie zakładają, że słyszane przez nich dźwięki są „prawdziwe” (Momro, 2015, s. 7–12), podczas gdy wobec obrazów – mimo ich hegemonii we współczesnej kulturze – są bardziej sceptyczni, poddają je bowiem interpretacji, biorąc pod uwagę ich konwencjonalność.

Nowe instrumenty, wytwarzające wrażenie przyszłości, nowe pomysły kompozycyjne, aranżacje, efekty dźwiękowe są swego rodzaju pretekstem, znajdują uzasadnienie w fabułach prezentowanych na omawianych albumach, ale jednocześnie w irytujący sposób naprawdę istnieją i zwracają na siebie naszą uwagę. Nie da się tych nowości zignorować, nie można ich uznać za byty fikcyjne, bo przecież wyraźnie je słyszać, ale jednocześnie trudno je po prostu zaakceptować.

W swoich rozważaniach o utopii i *science fiction* Fredric Jameson twierdzi, że fantastyka naukowa tylko pozornie i na pierwszy rzut oka próbuje przedstawić przyszłość. I chociaż to zdroworozsądkowe przekonanie jest bardzo rozpowszechnione, to jednak nie daje się podtrzymać przy nieco głębszym namyśle nad istotą *science fiction*. Jameson pisze między innymi: „W rzeczywistości stosunek tej formy przedstawienia, tego szczególnego narzędzia narracyjnego do jego rzekomej treści, czyli przyszłości, był zawsze bardziej złożony. Pozorny realizm albo przedstawieniowy charakter *science fiction* ukrywał inną, o wiele bardziej złożoną strukturę czasową, nie dając nam »obrazów« przyszłości – cokolwiek takie obrazy mogłyby znaczyć dla czytelnika, który na pewno umrze przed ich »materializacją« – ale raczej udziwniając i przebudowując nasze doświadczenie własnej teraźniejszości oraz czyniąc to szczególnymi sposobami, odmiennymi od innych form udziwnienia” (Jameson, 2011, s. 339–340). Mówiąc inaczej, fantastyka naukowa pozwala nam w nowy, denaturalizujący nasze wyobrażenia sposób doświadczyć teraźniejszości, wydobyć ją z automatyzmu postrzegania, spojrzeć na nią, jako na przeszłość kreowanej fikcyjnej przyszłości, a zatem to właśnie nasza aktualna rzeczywistość jest głównym tematem SF i punktem odniesienia myślenia o niej.

Można by założyć – podążając za tą intuicją – że fantastycznonaukowe projekty w ramach muzyki popularnej wzmacniają

w odbiorcach wrażenie uczestniczenia w opisywanym świecie przyszłości, a więc pozwalają też silniej doświadczyć tego, co jest zasadniczym tematem SF: doświadczyć teraźniejszości w tych jej aspektach, które wymykają się naszemu racjonalnemu i nowoczesnemu<sup>11</sup> oglądowi. Stawiają nas zatem bliżej rzeczywistości samej<sup>12</sup>, bliżej rzeczywistości niedającej się sprowadzić do tradycyjnych dyskursywnych ujęć i pomagają nie tylko słyszeć, lecz także usłyszeć (Momro, 2015, s. 10) nasz świat.

### Bibliografia

- Auslander Philip, 2006: *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Beer Koos de, 2016: *Analysing Alternate Reality Games Based on Game Design Theory to Propose a Conceptual Framework*. University of Pretoria, Pretoria. [https://www.academia.edu/74569838/Analysing\\_Alternate\\_Reality\\_Games\\_based\\_on\\_game\\_design\\_theory\\_to\\_propose\\_a\\_conceptual\\_framework](https://www.academia.edu/74569838/Analysing_Alternate_Reality_Games_based_on_game_design_theory_to_propose_a_conceptual_framework) [dostęp: 30.06.2022].
- Binczycka-Gacek Elżbieta, Brzostek Dariusz, 2021: *Powrót futurystów. Kultura przyszłości poza globalnym centrum*. „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 3 (49), s. VII-XI. <https://doi.org/10.4467/20843860PK.21.032.14352>.
- Bruni John, 2021: „Erase Me”: Gary Numan’s 1978–80 Recordings. „Ought: The Journal of Autistic Culture”, vol. 2 (2) (Spring), s. 10–22.
- Brzostek Dariusz, 2013: *Afrofuturyzm – od analogowej wyobraźni do cyfrowego oporu*. „Fragile”, nr 2 (20), s. 70–75.
- Buckley David, 2013: *Kraftwerk publikation*. Współpr. Nigel Forrest. Przeł. Maciej Szymański. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Czernek Paweł, 2018: *Nazewnictwo muzyczne jako dział onomastyki. Założenia wstępne*. „Tarnowskie Dialogi Naukowe”, nr 1, s. 97–107.
- Freud Sigmund, 1997: *Niesamowite*. W: Sigmund Freud: *Dzieła*. T. 3: *Pisma psychologiczne*. Przeł. [z niem.] Robert Reszke. KR, Warszawa, s. 235–262.
- Huey Steve, 2021: *Gary Numan Biography*. AllMusic. <https://www.allmusic.com/artist/gary-numan-mn0000183858/biography?1664874939193> [dostęp: 30.06.2022].
- Jameson Fredric, 2011: *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz, Andrzej Miszk, Maciej Płaza. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Jurek Thom, 2007: *„Year Zero” Review*. AllMusic. <https://www.allmusic.com/album/year-zero-mw0000746951> [dostęp: 30.06.2022].

11 Pojęcia „nowoczesność” i „racjonalność” w rozumieniu Brunona Latoura (2011, s. 21–24).

12 W podobnym duchu pisał o muzyce My Bloody Valentine Timothy Morton (2018, s. 284–295).


- Juszczak Andrzej, 2019: *Piękne maszyny nienawiści*. W: *Miejsca muzyki. Perspektywa interdyscyplinarna*. Red. Magdalena Parus-Janowska, Szymon Nożyński. Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk, s. 35–56.
- Juszczak Andrzej, 2014a: *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Juszczak Andrzej, 2014b: *Transhumanistyczna utopia w kulturze popularnej – przypadek Kraftwerk*. „Wielogłos”, nr 3 (21), s. 61–71.
- Kotoński Włodzimierz, 2019: *Muzyka elektroniczna*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kraftwerk, 1974: *Autobahn*. Philips / Vertigo.
- Kraftwerk, 1975: *Radio-Aktivität*. Kling Klang / EMI.
- Kraftwerk, 1977: *Trans Europa Express*. Kling Klang / EMI.
- Kraftwerk, 1978: *Die Mensch Maschine*. Kling Klang / EMI.
- Kraftwerk, 1981: *Computerwelt*. Kling Klang / EMI.
- Kraftwerk, 1986: *Electric Cafe*. Kling Klang / EMI.
- Kraftwerk, 2017: *3-D Der Katalog*. Kling Klang / Parlophone.
- Latour Bruno, 2011: *Nigdy nie byliśmy nowocześni*. Tłum. Maciej Gdula. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Lott Tim, 1979: *Confessions of an Honest Poseur*. „Record Mirror”, 9th June, s. 26.
- Maj Krzysztof K., 2019: *Antyutopia – o gatunku, którego nie było*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, R. 62, z. 4, s. 10–29. <http://dx.doi.org/10.26485/ZRL/2019/62.4/1>.
- Martin Dan, 2007: *Nine Inch Nails: Year Zero*. „New Musical Express”, 27th April, s. 27.
- McCormick Neil, 2013: *Kraftwerk: the Most Influential Group in Pop History?* „The Telegraph”, 30th January. <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpop/features/9837423/Kraftwerk-the-most-influential-group-in-pop-history.html> [dostęp: 30.06.2022].
- Momro Jakub, 2015: *Fenomenologia ucha*. „Testy Drugie”, nr 5, s. 7–12.
- Morton Timothy, 2018: *Lepkość*. Tłum. Anna Barcz. „Teksty Drugie”, nr 2, s. 284–295. <https://journals.openedition.org/td/10375> [dostęp: 30.04.2023].
- Ndalianis Angela, 2018: *Bowie and Science Fiction / Bowie as Science Fiction*. „Cinema Journal”, vol. 57, no. 3 (Spring), s. 139–149. <http://dx.doi.org/10.1353/cj.2018.0036>.
- Nine Inch Nails, 2007: *Year Zero*. Leaving Hope Music.
- Nożyński Szymon, 2020: *Akuzmatyka, koncepcja nażywości i słuchanie ambientowe. Dźwięk we władaniu medium*. W: *Słuchanie medium*. Red. Marcin Olejniczak, Tomasz Misiak. Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie, Konin, s. 25–34.
- Numan Gary, 1979: *Pleasure Principle*. Beggars Banquet.
- Piotrowski Grzegorz, 2016: *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Sutton Paul, 2018: *Understanding Gary Numan: An Essay on The Machine Quartet (1978–1981)*. Buffalo Books, Cambridge.
- Suvin Darko, 1979: *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press, New Haven–London.
- Suvin Darko, 2018: *O poetyce gatunku science fiction*. Tłum. Krzysztof K. Maj. „Creatio Fantastica”, vol. 59 (1), s. 9–24. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.3311557>.
- Tubeway Army, 1978: *Tubeway Army*. Beggars Banquet.
- Tubeway Army, 1979: *Replicas*. Beggars Banquet.



**Katarzyna Lubawa**

UNIWERSYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO W BYDGOSZCZY

 <https://orcid.org/0000-0001-9243-9966>

**Powrót do domu**

**Odbudowa zniszczonej planety w 2312 Kima Stanleya Robinsona**

**Homecoming**

**Rebuilding a Destroyed Planet in Kim Stanley Robinson's 2312**

**Abstract:** This article explores the significance of Earth in the futurological vision presented by Kim Stanley Robinson in his novel titled *2312*, maintained in the genre of climate fiction. Intense technological development together with the progressive degradation of the natural environment served as the foundation for a pessimistic perspective, which resulted in the motif of leaving our planet in order to build life anew in other parts of the universe in the literary discourse. Robinson contrasts this direction in thinking about the future with an optimistic narrative, centred around restoration and a return to roots. The text provides an analysis of such an approach, and shows the speculative nature of the picture of humanity outlined in Robinson's novel. In addition, the aim of the article is to point out the links between the work and a trend which is developing in the space of science fiction – solarpunk.

**Keywords:** climate fiction, science fiction, solarpunk, utopia, ecocriticism, Kim Stanley Robinson

**Abstrakt:** Artykuł poświęcony jest znaczeniu Ziemi w futurologicznej wizji prezentowanej przez Kima Stanleya Robinsona w powieści *2312* utrzymanej w gatunku fikcji klimatycznej. Intensywny rozwój technologiczny wraz z postępującą degradacją środowiska naturalnego posłużyły za fundament pesymistycznej perspektywy, której wynikiem w dyskursie literackim stał się motyw opuszczenia naszej planety w celu budowania życia na nowo w innych częściach wszechświata. Robinson przeciwstawia temu kierunkowi w myśleniu o przyszłości narrację optymistyczną, skupioną wokół odbudowy i powrotu do korzeni. Tekst stanowi analizę takiego ujęcia, ukazuje też spekulacyjny charakter obrazu ludzkości nakreślonego w powieści Robinsona. Celem artykułu jest ponadto wskazanie powiązań między utworem a rozwijającym się w przestrzeni *science fiction* nurtem – solarpunkiem.

**Słowa kluczowe:** fikcja klimatyczna, *science fiction*, solarpunk, utopia, ekokrytyka, Kim Stanley Robinson

**Ekokrytyczne odczytanie powieści**

Relacja człowieka z przyrodą jest jednym z czynników definiujących stopień rozwoju cywilizacji. Nie bez przyczyny Eugene F. Stoermer oraz Paul J. Crutzen w swoim artykule *The „Anthropocene”* zaproponowali nazwanie trwającej epoki geologicznej antropocenem, czyli „epoką człowieka” (Crutzen, Stoermer, 2000,



s. 17-18). Wpływ, jaki ludzie mają na planetę, jest zbyt duży, by ignorować go w dyskursie zarówno o naszej teraźniejszości, jak i o przyszłości. Jako symboliczny punkt początkowy antropocenu Stoermer i Crutzen wskazują rok 1784, w którym James Watt opatentował silnik parowy. To wydarzenie otworzyło drogę rewolucji przemysłowej, a co za tym idzie, daleko idącym modyfikacjom skutkującym między innymi degradacją gleb, zakwaszeniem oceanów czy utratą bioróżnorodności. Antropocen rozumieć należy zatem jako epokę aktywnej ingerencji człowieka w procesy odpowiedzialne za geologiczną ewolucję planety (Angus, 2016, s. 53).

Idea antropocenu narodziła się w naukach ścisłych w momencie, gdy humaniści zaczęli podnosić kwestie konieczności porzucenia antropocentryzmu, między innymi z powodu jego niewystarczalności wobec wyzwań współczesnego świata i zachodzących w nim procesów. Ulokowanie człowieka w centrum, jako siły sprawczej, stanowi w tym kontekście wyraz ludzkiej arogancji – na gruncie poznawczym, ontologicznym, aksjologicznym oraz metodologicznym (Bińczyk, 2018, s. 12). Humanistyka przełomu XX i XXI wieku postuluje porzucenie takiej narracji na rzecz skupienia uwagi na wielogatunkowej ekosprawiedliwości. Zmianom tym towarzyszyć ma tworzenie stanowisk posthumanistycznych, ekologizowanie humanistyki, klimatyczna korekta teorii społecznych oraz rozwój ekologii politycznej, która ma się skupiać na stabilnej przyszłości zbiorowości obejmującej nie tylko ludzi, lecz także byty pozaludzkie. Takie poszerzenie podmiotowości oznacza – zdaniem Brunona Latoura – że swoją aktualność traci retoryka ochrony natury. Wraz z włączeniem do dyskursu bytów nie-ludzkich rodzą się bowiem liczne pytania, między innymi o to, jaki kształt powinna przybrać odpowiedzialność za drugiego, który nie ma głosu lub nie może się wypowiadać (Barcz, 2016, s. 33).

W tak kreowanym dyskursie trudno znaleźć miejsce dla stanowiska głoszącego ludzkie działanie jako obecnie główną siłę sprawczą, nadającą kierunek rozwojowi (degradacji) planety. Ewa Bińczyk przekonuje w swojej pracy, że antropocen, wbrew temu, że zarzuca mu się bycie arogancką fantazją, podważa antropocentryzm i problematyzuje naturę zgodnie z tendencjami wyznaczonymi przez humanistów. Dyskurs antropocenu jest wewnętrznie złożony, dlatego obok nurtu ekomodernistycznego, głoszącego możliwość zmiany Ziemi w planetarny ogród i umieszczającego człowieka w roli Boga, pojawiają się też inne, znacznie bliższe koncepcjom z obszaru współczesnej ekokrytyki. Na uwagę zasługuje tu przywołana przez Bińczyk myśl Hamiltona postrzegającego antropocen w kategoriach nie wpływu gatunku ludzkiego na planetę czy nowego typu relacji człowieka ze środowiskiem, ale zakłócenia procesów kluczowych dla funkcjonowania planety (Bińczyk, 2018, s. 152). Krótki okres trwania antropocenu – zdaniem Hamiltona – oznacza, że epoka ta jest katastroficznym

przesileniem w dziejach planety, nie okresem przejściowym. Przesilenie to, spowodowane przez człowieka, prowadzić będzie do nieodwracalnej destabilizacji systemów planetarnych. Jego wyjątkowe moce sprawcze polegają właśnie na ich zakłóceniu. Dlatego choć całkowite porzucenie antropocentryzmu jest niemożliwe, to niezbędne jest porzucenie arogancji. Wzięcie odpowiedzialności za działania człowieka ma swój początek w uświadomieniu sobie przez gatunek *homo sapiens* zasięgu jego oddziaływania. Biorąc pod uwagę, jak wiele i jakiego rodzaju informacji o zmianach klimatycznych przekazuje się w mediach<sup>1</sup>, należy uznać, że jesteśmy za mało antropocentryczni, unikamy bowiem zmierzenia się ze skutkami modyfikacji dokonywanych już od dwóch wieków (Bińczyk, 2018, s. 163–167).

Odmowa wzięcia odpowiedzialności za zmiany klimatyczne odbiera gatunkowi ludzkiemu moralne prawo do podboju kosmosu; dopóki człowiek nie naprawi szkód wyrządzonych rodzimej planecie, kosmos jest dla niego niedostępny. Ponadto postępujące zmiany klimatyczne i ich konsekwencje, a także towarzyszące im niepokoje społeczne oraz polityczne utrudniają tworzenie konstruktywnych utopii (Bińczyk, 2018, s. 162). Interesująco trudności te ukazane są w twórczości Kima Stanleya Robinsona, a w szczególności w jego powieści 2312 (Robinson, 2012, polskie wydanie: Robinson, 2013). Sam jej tytuł jest już znaczący z retorycznego punktu widzenia – przedstawia sytuację człowieka w tytułowym roku 2312, a więc trzysta lat po wydaniu książki, ale też po roku, który według rozmaitych przepowiedni miał być rokiem końca świata. Ludzie w powieści Robinsona skolonizowali Układ Słoneczny; osiedlili się na Marsie, Wenus, Merkury czy księżycach Jowisza. Wciąż jednak w centrum cywilizacji znajduje się Ziemia. Nie tylko budowanie miast jest niemożliwe bez materiałów sprowadzanych z rodzimej planety, lecz także mieszkańcy kosmosu zobowiązani są do jej cyklicznego odwiedzania, ponieważ tylko na Ziemi panują warunki, które nie szkodzą ludzkiemu zdrowiu:

...wielokrotna krótkotrwała nawet ekspozycja na grawitację większą niż 3 g doprowadza do mikrowylewów i wzrostu częstotliwości występowania większych wylewów...

1 Autorzy jedenastu spośród dwudziestu dwóch artykułów prasowych opublikowanych od września 2013 do lutego 2014 na temat raportów IPCC byli sceptyczni wobec ich wyników. Polskie media stosowały ponadto strategię przeciwstawiania wyników badań IPCC przesłaniom NIPCC, czyli Pozarządowego Międzynarodowego Panelu ds. Zmian Klimatu (Kundzewicz, Benestad, Ceglarsz, 2017, s. 247). Kwestie dotyczące zmian klimatu pojawiają się w mediach cyklicznie, głównie przed szczytami klimatycznymi i w ich trakcie, gdy występują anomalie pogodowe lub w kontekście filmów katastroficznych, a sam dyskurs cechuje się brakiem spójności i jedności, co powoduje dezinformację (Dziennik-Pulina, 2016, s. 149).

...poniżej grawitacji lunarnej pojawia się fizyczne nadwątlenie niektórych organów wewnętrznych i tkanek, niezależnie od tego, jak intensywnie się ćwiczy...

...rok spędzony na Ziemi co sześć lat, przy założeniu, że przerwa nie trwa dłużej niż dziesięć lat, ogromnie wydłuża życie. Zaniedbanie tej praktyki prowadzi do podwyższonego ryzyka śmierci na wiele dekad przed... (Robinson, 2013, s. 98-99)

Ludzkość kolonizuje Układ Słoneczny wyłącznie po to, by się przekonać, jak bardzo Ziemia potrzebna jest człowiekowi. Autor 2312 w dość optymistycznej wizji przewiduje, że najpoważniejsze skutki zmian klimatycznych nastąpią po roku 2060. W zaproponowanej na kartach powieści periodyzacji okres 2005-2060, czyli pomiędzy datą oficjalnego ogłoszenia przez ONZ informacji o zmianach klimatu a początkiem tego, co Robinson nazwał Kryzysem, jest okresem straconym, ponieważ nie podjęto znaczących działań, by zapobiec destrukcji środowiska naturalnego. W swoich rozważaniach jako najistotniejsze wskazuje przemiany, jakie zaszły na Ziemi w latach 2060-2130. Wówczas to zanikanie arktycznych czap lodowych oraz stopienie się wiecznej zmarzliny doprowadziły do uwolnienia metanu oraz podniesienia poziomu mórz. Wynikiem tych wszystkich procesów były wzrost średniej globalnej temperatury o pięć kelwinów i poziomu wód morskich o pięć metrów. Już w latach dwudziestych XXII wieku spowodowało to niedobór żywności, masowe zamieszki, katastrofy oraz klęski żywiołowe, a także drastyczny wzrost liczby wymarłych gatunków. W tym okresie powstały pierwsze bazy księżycowe i stacja naukowa na Marsie:

Exodus w kosmos zaczął nabierać większego tempa, gdy stało się jasne, że dla Ziemi nadeszły straszne czasy - zmiany klimatyczne i ogólne zanieczyszczenie biosfery. Odejście w przestrzeń kosmiczną wyglądało jak próba ucieczki ze zniszczonej planety. Było w tej ocenie sporo prawdy, na tyle, że obrońcy projektu musieli często podkreślać humanitarne i ekologiczne korzyści, szczególnie zasoby dostępne w Układzie Słonecznym, które mogłyby okazać się pomocne dla rozregulowanej Ziemi (Robinson, 2013, s. 423).

Terraformowanie, technologia zastosowana na Marsie, a później także na Wenus oraz licznych asteroidach, służyć miało odwzorowaniu warunków panujących na Ziemi. W trylogii marsjańskiej<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Na trylogię marsjańską Robinsona składają się: *Czerwony Mars* (1993, wyd. pol. 1998), *Zielony Mars* (1994, wyd. pol. 1998), *Błękitny Mars* (1996, wyd. pol. 1998).

autor przedstawił możliwości terraformowania, w kolejnych tomach udokumentował historię nieodwracalnych modyfikacji, jakim poddana została planeta, aby stworzyć na niej biosferę odpowiednią dla rozwoju roślin. Ukazanie terraformowania Marsa umożliwiło Robinsonowi przemyślenie na nowo powiązań między planetarnymi systemami podtrzymującymi życie na Marsie a polityką ekonomiczną opartą na dystrybucji surowców wśród rywalizujących z sobą grup. U podstaw koncepcji Robinsona leży podważenie powszechnego przekonania o tym, że istotą ekonomii jest eksploatacja, degradacja i wyczerpanie zasobów naturalnych (Markley, 2009). W 2312 jako fakt historyczny pojawia się informacja, że opisywana w trylogii marsjańskiej misja, której celem miało być zapewnienie ludzkości surowców, zakończyła się uformowaniem na Marsie niezależnego od Ziemi rządu, którego struktura opiera się na odmiennym od ziemskiego paradygmacie życia społecznego. Konflikty związane z tempem i ze skalą zmian zaprowadzanych na Marsie wpłynęły na relacje kolonizatorów z otoczeniem, wyznaczyły rolę człowieka w zamieszkiwanym przez niego środowisku i posłużyły do wytyczenia granic ludzkiego udziału w modyfikowaniu ekosystemu.

Skutkiem terraformowania były daleko idące ingerencje w strukturę planety; tych samych ingerencji jednak nie można było zastosować na Ziemi, ponieważ jej systemy zostały już zbyt poważnie naruszone, by ich dalsza modyfikacja przez człowieka mogła być bezpieczna. Zastosowanie metod w zakresie terraformowania na Ziemi miało swoje ograniczenia – nie istniał sposób, by skutecznie przeciwdziałać wzrostowi temperatury czy wzrostowi poziomu wód oceanów i ich rosnącemu zakwaszeniu. W opowieści tej istnieje jednak pierwiastek nadziei – szansa poprawienia warunków na Ziemi. Robinson odchodzi tym samym od powszechnej w ostatnich latach pesymistycznej narracji post-apokaliptycznej – wizji wyłącznie zniszczenia i rozpadu – na rzecz narracji opartej na odbudowie. Wykorzystuje konwencję fantastyki naukowej nie po to, by wzbudzać strach, ale by pogłębić zrozumienie relacji człowieka z przyrodą, co służy zwiększeniu świadomości ekologicznej. Owo przesunięcie – od myślenia katastroficznego ku spekulatywnemu – kieruje ku innej organizacji relacji ludzkich i ludzko-nie-ludzkich (Gajewska, 2021, s. 317). Robinson nie zatrzymuje się na krzywdzie, jaką człowiek wyrządza rodzimej planecie, ale pokazuje możliwe rozwiązania. Jeden z najważniejszych elementów skutecznej odbudowy widzi w odrzuceniu stanowiska, jakoby to ludzie byli zdolni dokonać napraw przy użyciu nowoczesnej technologii – odnowienie może nastąpić jedynie przez przywrócenie Ziemi tego, co poza cywilizacją: natury niepodporządkowanej człowiekowi. W powieści służy temu powrót na Ziemię dzikich zwierząt, które dekady wcześniej zostały z planety ewakuowane.

I oto stała tutaj, w tajdze między lasem polarnym i tundrą. Teraz były tu także karibu i grizzly oraz pумы – w każdym biomie potrzebne są drapieżniki, aby ekosystem rozkwitał. Niedźwiedzie od razu zajęły wzgórza, pумы również zniknęły wśród wzniesień. Ale wilki najpierw będą się szukać i łączyć w gromady, a zatem watahy pozostaną na widoku – a Swan chciała to zobaczyć. Całe życie śledziła te drapieżniki w terrariach, polowała z nimi, ruszała w pogoń za zdobyczą, zasypiała w pobliżu stada, niedaleko karmiących samic. Wyła z nimi tyle razy, że nie umiałaby zliczyć – za każdym razem, gdy słyszała wycie, przyłączała się w przekonaniu, że to ludzka rzecz (Robinson, 2013, s. 456).

Relacja człowieka ze zwierzętami, powierzenie im misji odbudowy ziemskich systemów okazują się kluczowe dla przeżycia gatunku ludzkiego. Ta zależność przejawia się nie tylko w akcie sprowadzenia zwierząt nie-ludzkich na Ziemię, lecz także w wykorzystaniu zwierzęcych genów do modyfikowania ludzkich ciał oraz umysłów. Robinson nie pozostawia wątpliwości – nie-ludzkie obszary otaczającej nas rzeczywistości mają wyższość nad ludzimi. Dlatego przystosowanie się człowieka do życia poza Ziemią wymaga wszczepiania mu rozmaitych implantów, ingerencji na poziomie genetycznym; nawet to jednak nie jest w stanie sprawić, że ludzie będą inteligentniejsi – stali się psami, podczas gdy powinni być wilkami (Robinson, 2013, s. 91). W procesie „udomowienia”, czyli oparcia zbyt wielu aspektów ludzkiej egzystencji na technologii, człowiek zatracił instynkt, dzięki któremu mógłby dostrzec zagrożenia wynikające z postępującej degradacji środowiska. Jednocześnie ludzie przyszłości prowadzą

eksperyment na sobie, przemieniając się w coś, czym nigdy wcześniej nie byli: powiększeni lub pomniejszeni, wielopłciowi, a co najważniejsze – bardzo długowieczni (Robinson, 2013, s. 91).

Człowiek spełnił sen transhumanistów: nie tylko wydłużył życie ludzkie, lecz także osiągnął taki stopień rozwoju, w którym ciało ludzkie może być dowolnie modyfikowane.

Michał Klichowski rozpatruje transhumanizm jako system myślenia o człowieku, który wraz z nową eugeniką tworzy ideową hybrydę cyborgizacji (Klichowski, 2014, s. 106). Jednostki post-ludzkie miałyby charakteryzować się lepszymi zdolnościami fizycznymi i psychicznymi. Osiągnięcie tych możliwości powinno być przy tym wynikiem precyzyjnie zaplanowanego i powszechnego procesu. W podobnym tonie Robinson pisze o stosowanej w 2312 genetyce kosmetycznej:

...zasadniczym skutkiem kosmetyki genetycznej jest zróżnicowanie na androgynię i gynandromorfię, często niewidoczne na oko w cechach ciała. [...] W obu przypadkach androgeny i estrogeny dostarczane są przez pompy hormonalne, więc dziecko rodzi się z potencjałem na rozwinięcie obu rodzajów genitaliów, czekających tylko na wybory... (Robinson, 2013, s. 233)

Możliwość wyboru narządów rozrodczych i społeczne przyzwolenie na przyjmowanie wynikających z tego wyboru ról prokreacyjnych (bycia osobą płodzącą lub rodzącą dziecko, a często jedną i drugą) to fundament struktury myślowej, w której biologiczność coraz bardziej oddala się od kulturowych aspektów życia człowieka. Modyfikacje genetyczne, przeprowadzane przy użyciu różnych środków, umożliwiają zmiany w rozmaitych obszarach funkcjonowania człowieka:

...mózg jest podatny i można, jak się okazało, wszczepiać do niego urządzenia, komórki macierzyste, narkotyki, elektrody, komórki nerwowe innych gatunków... (Robinson, 2013, s. 439)

Główni bohaterowie powieści, którzy pełnią funkcję przewodników po świecie przyszłości, są przedstawicielami gatunku transludzi; te zmodyfikowane genetycznie istoty mają możliwości znacznie wykraczające poza te, którymi obecnie dysponuje człowiek. Przekłada się to na nowy sposób funkcjonowania społeczeństwa oraz jednostki w jego strukturach. Wydłużenie życia wpłynęło na stosunek jednostki do relacji międzyludzkich, ich trwałości i znaczenia. Inaczej postrzega się zobowiązania wobec partnerów czy rodziny, na przykład unika się negatywnych emocji i przykrych zdarzeń. Ten zyskany przez człowieka czas na doświadczanie świata wyraźnie kontrastuje z pogarszającą się sytuacją środowiska naturalnego Ziemi, która od dziesiątek lat stoi u progu całkowitego zniszczenia. Właśnie ta relacja ludzi przyszłości – zmienionych i mogących więcej – z planetą niemal taką, jaką zna czytelnik, jest osią powieści Robinsona.

### **2312 a poetyka solarpunkowa**

Znamienne dla poetyki *science fiction* jest skupienie na narracji światocentrycznej. Jako utwór znajdujący się na pograniczu fantastyki i prozy spekulatywnej powieść Robinsona nie wyłamuje się z tradycji swojej konwencji. 2312 prezentuje świat, który mógł powstać wyłącznie dzięki zastosowaniu zaawansowanej technologii oraz rozwiązań, których ludzkość jeszcze nie opracowała. Jednocześnie jednak narracja zakorzeniona jest w rzeczywistości

dziejącej się tu i teraz. Wykorzystując zagrożenie apokalipsą klimatyczną, Robinson ekstrapoluje możliwy kierunek rozwoju globalnego społeczeństwa w przyszłości tak odległej, że zupełnie niepodobnej do świata istniejącego obecnie. Powoduje to przesunięcie osi powieści z fabuły na światotwórstwo.

Kluczowymi terminami pomagającymi w zrozumieniu świata 2312 będą zatem allotopia i allohistoria. Allotopia jest światem istotnie odmiennym od tego, w którym żyjemy, alternatywnym, ale jednocześnie bardziej realnym od rzeczywistego, fantastycznym, a zarazem przedstawianym jako jedyny prawdziwy oraz pozbawionym związków ze światem rzeczywistym (Maj, 2014, s. 99). Punktem wyjścia jest aktualna rzeczywistość empiryczna (XXI wiek), a konstrukcja zaprezentowanej w powieści futurystycznej allotopii w wielu miejscach przypomina naszą teraźniejszość – przypomina, ale jest jednak na tyle odmienna od naszej, że nie może być uznana za mimetyczne odwzorowanie dzisiejszego świata. Jednocześnie złożoność fikcjonalnego świata narracji nie pozwala wątpić w jego prawdziwość. Ontologiczna spójność powieści umożliwia wpisanie utworu w model fantastyki wiarygodnej, dekonstruującej opozycję rzeczywistości i fantastyczności. Analogicznie allohistoria podważa te kategorie w odniesieniu do historii dziejów. W praktyce sprowadza się to do wytworzenia fikcyjnego pola odniesienia: przestrzeni i czasu świata fikcyjnego.

Najistotniejszy element narracji światotwórczej stanowią nie wydarzenia, w których uczestniczą bohaterowie, ale informacje o świecie dostarczane odbiorcy w znarratywowanej formie. Informacje te umieszczane są w załącznikach, które mogą przyjmować różną formę, w tym słowników, drzew genealogicznych, map czy fingowanych kronik. W powieści Robinsona rolę tę odgrywają rozdziały tytułowane *Wycinki i Spisy*. Ich prymarną funkcją jest stopniowa ekspozycja wytworzonej allotopii, a tym samym wyposażenie odbiorcy w kompetencje pozwalające na przyjęcie perspektywy fokalizatora narracji – ukazanie perspektywy cudzej, obcej jako własnej. Wspomniane rozdziały zawierają fragmenty bliżej niezidentyfikowanych tekstów naukowych i poradników, informacje na temat międzyplanetarnej polityki oraz historii kosmicznych podróży. W 2312, inaczej niż w trylogii marsjańskiej, nie wykorzystuje się map, co wynika z różnego znaczenia ksenotopografii w tych dwóch utworach. Ukształtowanie Marsa i jego przemiany są kluczowe dla narracji w powieściach składających się na trylogię, natomiast w 2312 eksponowanymi elementami są historia i kultura przyszłości. Robinson poświęca uwagę przede wszystkim procesom związanym z przemianami klimatycznymi na Ziemi i ich konsekwencjom, takim jak konieczność poszukiwania nowych miejsc do zamieszkania na innych planetach, która doprowadziła do powstania nowego systemu stosunków dyplomatycznych, obejmujących już nie tylko struktury międzynarodowe,

lecz także międzyplanetarne. Przeobrażeniom uległ również system gospodarczy, a nowe społeczności rozwijające się poza rodzimą planetą przyjęły nowe wartości.

Wysoka świadomość ekologiczna, wspólnotowość oraz współodpowiedzialność, swoboda ekspresji w obszarze tożsamości to filary, na jakich zbudowane zostało międzyplanetarne społeczeństwo. Ślady tych wartości obecne są w opisie miasta Terminator czy też w relacji jednego z bohaterów powieści, Wahrama, na temat struktury, która w społeczności księżyców Jowisza zastąpiła tradycyjny model nuklearnej rodziny. Najsilniejszy wpływ na kształt powieściowego świata ma jednak stosunek bohaterów do przyrody postrzeganej jako kluczowy element funkcjonowania Ziemi. Taka kreacja świata koresponduje z tą projektowaną w solarpunku, jednym z najnowszych kierunków w literaturze i sztuce fantastycznej. Solarpunk w dużym stopniu czerpie ze współczesnych proekologicznych tendencji i zjawisk pośrednio czy bezpośrednio z nimi związanych<sup>3</sup>. Allotopia solarpunkowa zakorzeniona jest w eutopii, projektuje przyszłość taką, jaką ludzie chcieliby mieć, a nie taką, jakiej zapewne – jak można by sądzić po obecnej sytuacji społeczno-gospodarczej – będzie im dane doświadczyć (Flynn, 2014). Solarpunk to ruch artystyczny, literacki i społeczny, w ramach którego szuka się odpowiedzi na pytanie o to, jak wygląda zrównoważona cywilizacja oraz co my jako społeczeństwo możemy (powinniśmy) zrobić, aby ją zbudować. Częściowa odpowiedź na to pytanie została zawarta w *Manifestie Solarpunka*:

1. Jesteśmy Solarpunkami, ponieważ próbujemy odzyskać nadzieję, którą nam odebrano.
2. Jesteśmy Solarpunkami, ponieważ jedyne alternatywy to rozpacz lub wyparcie.
3. W sercu Solarpunka jest wizja przyszłości ucieleśniająca najlepsze, co ludzkość może osiągnąć: świat bez niedostatków, który wyrósł z hierarchii i kapitalizmu, w którym postrzegamy się jako część przyrody, a czysta energia zastąpi paliwa kopalniane.
4. „Punk” w Solarpunku mówi o rebelii, kontrykulturze, postkapitalizmie, postkolonializmie i entuzjazmie. Zmierza w inną stronę niż główny nurt kultury, którego kierunek staje się coraz bardziej przerażający.

<sup>3</sup> Ideologia solarpunka w dużym stopniu została ukształtowana przez ruchy społeczne takie jak feminizm czwartej fali, socjalizm antyautorytarny, ruchy na rzecz sprawiedliwości rasowej, na rzecz praw osób ze społeczności LGBTQ, osób z niepełnosprawnościami, ochrony praw zwierząt czy projekty wolności cyfrowej (Owens, 2016).



5. Solarpunk jest ruchem i gatunkiem jednocześnie: nie chodzi tylko o fikcję, ale też o to, jak dotrzeć do lepszego świata.
6. Solarpunk zakłada wielość metod: nie ma jednego „słusznego” sposobu na udział w Solarpunku. Zamiast tego zróżnicowane społeczności z całego świata mogą używać jego nazwy i wartości, aby stworzyć własne załączki odżywalnej rewolucji.
7. Solarpunk dostarcza nowej perspektywy, wzorców i języka do opisu naszej możliwej przyszłości. Zamiast skupiać się na retrofuturystycznym Solarpunk patrzy tylko w dzisiejszą przyszłość – nie alternatywną, lecz całkiem możliwą.
8. Nasz futurizm nie jest tak nihilistyczny jak Cyberpunk i unika Steampunkowego reakcjonizmu: naszymi wartościami są pomysłowość, troska o przyszłe pokolenia, niezależność i społeczność (*Manifest Solarpunka*, 2020).

Solarpunk powstał częściowo w odpowiedzi na cyberpunk i paradygmat solarpunka traktować należy jako opozycyjny do tego cyberpunkowego. Dlatego też w solarpunku można odnaleźć odwrócenie elementów przypisywanych narracji cyberpunkowej; anomia jednostki, miasto jako główny habitat człowieka przyszłości, podporządkowanie społeczeństwa wielkim korporacjom, istnienie sił paramilitarnych (Mazurkiewicz, 2014, s. 131–132) zastąpione zostają przez silne więzi społeczne na poziomie sąsiedztwa, dzielnicy/osiedla i wspólnoty, których funkcjonowanie opiera się na relacjach partnerskich i wzajemnej pomocy poza strukturami instytucji państwa czy wolnego rynku (Lubawa, 2019). Paradygmaty tych dwóch futurystycznych narracji mają też pewne punkty wspólne. W obu narracjach akcentuje się istotną rolę technologii, tam jednak, gdzie cyberpunk podporządkowuje ludzi dominacji maszyn, solarpunk postuluje równowagę między cywilizacją a naturą, solarpunk więcej uwagi niż cyberpunk poświęca też innowacjom z zakresu energetyki, budownictwa oraz produkcji żywności (Fortuna, 2022).

Allotopia solarpunkowa istnieje w bliżej nieokreślonej przyszłości, przy czym od naszej terażniejszości oddzielona jest nienazwanym wydarzeniem o ogromnej skali (jak kryzys klimatyczny lub naturalny kataklizm). W światach solarpunkowych czas dzielony jest na „przed” i „po”, wyraźnie podkreślony jest postęp, jaki dokonał się po osiągnięciu punktu zwrotnego. Ponadto światy te osadzone są w realiach będących hybrydą miasta i wsi, a relacje międzyludzkie charakteryzują się silnym poczuciem przynależności jednostek do wspólnoty oraz zachowaniem równowagi między wykorzystaniem zaawansowanych technologii i tradycyjnego rzemiosła. To ostatnie związane jest z postulowaną potrzebą znalezienia złotego środka między wykorzystaniem w pełni możliwości

cywilizacyjnych a poszanowaniem przyrody. Drugi człon nazwy „solarpunk” wprowadza ponadto kategorię buntu – bohaterów wobec opresyjnego systemu lub też twórców wobec współczesnej bierności i bezradności.

Konstrukcja świata solarpunkowego opiera się na ideach anarchistycznych, a przede wszystkim myśli Murraya Bookchina. Dostrzec można silne związki między opisaną przez niego w pracy *Urbanization Without Cities* ideą trzeciej natury a twórczością Robinsona. Najsilniej przejawiają się one w trylogii marsjańskiej, obecne są jednak również w 2312. W pewien sposób powieść ta jest przy tym kontynuacją trylogii, rozwija bowiem podjęte w niej wątki socjopolityczne związane z kolonizacją Układu Słonecznego. Koncepcja trzeciej natury opiera się na syntezie pierwszej i drugiej natury, rozumianych przez Bookchina jako – odpowiednio – biofizyczne (dzikie) środowisko oraz kultura (cywilizacja). Zmiana jednej formy natury w drugą dzieje się pod kontrolą człowieka oraz dla jego korzyści. W trzeciej naturze wiedza i technologia mają służyć dobru nie tylko ludzi, lecz także innych gatunków (Bookchin, 1992, s. xviii). Konflikt przedstawiony w trylogii marsjańskiej dotyczy właśnie kwestii skali udziału ludzi w kształtowaniu ekosystemu planety: jak wiele może zrobić człowiek i w jaki sposób, by nie naruszyć procesów, które zachodziły na długo przed pojawieniem się pierwszych kolonizatorów? W 2312 dowiadujemy się, że kolejne próby naprawienia szkód wyrządzonych przez człowieka Ziemi nie przyniosły efektów. Jej środowisko, a wraz z nim społeczeństwo ulegają postępującej degradacji. Podjęte działania są niewystarczające, ponieważ ich istotą jest oddzielenie tego, co naturalne, od tego, co cywilizowane. Ratowanie planety odbywa się poprzez ochronę zagrożonych gatunków przed wyginięciem, przy czym chodzi o przeniesienie egzemplarzy tych gatunków do sztucznie wyhodowanych ekosystemów we wnętrzach asteroid.

Terraria opisane w 2312 to przegląd światotwórczych koncepcji spotykanych w literaturze fantastycznej minionego i obecnego stulecia. Rozpoznamy tu atrakcje turystyczne („Aspen – raj dla narciarzy” – Robinson, 2013, s. 225) czy odtworzone nieistniejące już kultury („Dusza Tartaru, step, gdzie ludzie mówią w reanimowanym języku indoeuropejskim” – Robinson, 2013, s. 225; „Serce Kwitnącej Wiśni, odtworzenie świata z okresu dynastii Tang, który wygląda jak chiński krajobraz żywcem zdjęty z ówczesnych malowideł” – Robinson, 2013, s. 226). W wydrążonych asteroidach zrekonstruowano ponadto środowiska nieodwracalnie zniszczone („Malediwy, akwarium odtwarzające zatopiony archipelag, podobnie jak Mikronezja i Tuvalu – wszystkie zatopione wyspy Ziemi skopiowane w podobny sposób” – Robinson, 2013, s. 226). Wiele asteroid zostało stworzonych z myślą o rozwoju rolnictwa i to tam produkuje się znaczną część żywności, jaka trafia na rodzimą

planetę ludzi. Część z dziewiętnastu tysięcy terrariów służy zapewnieniu przetrwania tym gatunkom zwierząt i roślin, które na Ziemi były zagrożone wyginięciem; istniały też setki biomów hybrydowych, w których powstawały nowe gatunki. Stworzenie tych ostatnich równie często okazywało się sukcesem, co porażką.

Swan Er Hong, jedna z głównych postaci powieści Robinsona, wraz z innymi członkami organizacji działającej na rzecz odbudowy Ziemi decyduje o sprowadzeniu zwierząt na ich rodzimą planetę. Operacja, która zapisała się w historii świata 2312 jako reanimizacja, stanowi jedynie początek nowego etapu trwania zniszczonej planety. Problemy wywołane sprowadzeniem zwierząt na Ziemi obejmują wiele aspektów funkcjonowania człowieka, który odzwyczyił się od obecności tych nie-ludzkich towarzyszy. Integracja ta ma być jednak przełomowa z perspektywy lat późniejszych, o czym dowiadujemy się z poświęconego tym wydarzeniom fragmentu *Wycinków*. Sama postać Swan ulega metamorfozie paralelnej do przekształcenia drugiej natury w trzecią. Wielokrotnie w toku fabuły bohaterka wspomina dawne lata, kiedy zajmowała się projektowaniem terrariów we wnętrzach asteroid. Zafascynowana możliwościami, stworzyła rozmaite hybrydowe połączenia zarówno gatunków zwierząt, jak i ekosystemów, krzyżówki i środowiska niespotykane na Ziemi. Ujarzmienie natury, tworzenie jej w izolacji służyć miało zaspokojeniu ludzkich ambicji. Z biegiem czasu Swan uznała ten epizod swojego życia za błąd i ze wstydem przyznawała się do swoich dzieł. Dla Swan z czasu akcji powieści kluczowy jest kontakt z naturą w nienaruszonej postaci. Szczególnie silna więź łączy bohaterkę z wilkami, ponieważ w jej oczach ona i zwierzęta mają z sobą wiele wspólnego:

Swan wiedziała, że ludzie uczynili wilki bardziej ludzki-  
mi – tak powstały psy, a w tym samym czasie wilki uczyniły  
ludzi bardziej wilczymi – nauczyły ich zachowań stadnych.  
Żadne z naczelnych nie miało przyjaciół spoza swojego rodu,  
tylko ludzie nauczyli się tego od wilków. Oba gatunki w róż-  
nych okresach żywiły się resztkami po sobie albo uczyły  
od siebie metod polowania – tylko wilki i ludzie. Krótko  
mówiąc – koewoluowali.

Teraz naczelnym przywrócono resztę rodziny. I dlatego  
Swan tutaj była (Robinson, 2013, s. 456–457).

Integracja dzikiej przyrody z osiągnięciami cywilizacyjnymi na równych zasadach to jedno z fundamentalnych założeń solarpunka i jednocześnie klucz do odnowy Ziemi w powieści Robinsona. Projekty tworzone przez ludzi i dyplomatyczne rozmowy prowadzone między krajami na Ziemi a innymi planetami były niewystarczające, ponieważ moc sprawcza człowieka nie może równać

się z mocą natury. Systemy planetarne poddane zbyt dużemu obciążeniu przekroczyły punkt krytyczny, po którym kontrola stała się niemożliwa. Dlatego jedynym rozwiązaniem okazało się wprowadzenie do tego układu niewiadomej – dzikich zwierząt. Ich nagłe i nieplanowane przywrócenie do naturalnych środowisk stworzyło element zagrożenia, ponownie umieściło ludzi w pozycji jednego z wielu gatunków zamieszkujących Ziemię, i to nie najważniejszego z nich. To zwierzęta są potrzebne planecie, ponieważ wytwarzają biomasę, bez której ludzkość nie jest w stanie produkować żywności (Robinson, 2013, s. 477).

Optymistyczna wymowa narracji, pierwiastek nadziei, jaki niesie z sobą reanimacja, to także element łączący powieść z poetyką solarpunkową. Utopijność stanowi istotny aspekt projektowania przyszłości, w której skutki działalności człowieka zostałyby naprawione lub choćby zminimalizowane. Literaturę tego gatunku cechuje swego rodzaju naiwność. Teksty prezentują przyszłość odseparowaną od jakiegokolwiek przeszłości; chronologia przedakcji jest często niejasna lub całkowicie pomijana w narracji. Niewyjaśnione pozostają często przemiany, jakie musiały zajść, by zaistniało społeczeństwo solarpunkowe. W wizji Robinsona chodzi o nieustające dążenie do zbudowania lepszego miejsca, odbudowy domu, jakim jest Ziemia. Jednocześnie autor realistycznie przedstawia możliwy bieg wydarzeń prowadzących do quasi-utopijnej rzeczywistości trzysta lat później.

Wśród licznych interludiów, wstawek pomiędzy rozdziałami, w których przez świat prowadzą nas bohaterowie, znajdują się także spisy elementów niezbędnych do stworzenia utopii. Zestawienie ich z osiągnięciami XXI, ale też XXIV wieku ukazuje, jak długa droga jeszcze przed ludzkością. Mimo iż człowiek osiągnął wysoki poziom zaawansowania technologicznego, wydłużył swoje życie i nastąpiły liczne zmiany wynikające z kolonizacji kosmosu, istniejące problemy nie zostały rozwiązane, a obok nich powstały nowe. Swan, Wahram oraz Genette, główni bohaterowie powieści Robinsona, muszą stawić czoła różnym kryzysom politycznym, technologicznym oraz ekologicznym. Sztuczna inteligencja, która jest podstawą działania międzyplanetarnej koalicji, ze skutecznego narzędzia przeradza się w potencjalne zagrożenie, podczas gdy pozostałości systemu kapitalistycznego na Ziemi nie pozwalają działać w interesie planety. Tym samym największymi wyzwaniem dla ludzkości w 2312 są pogodzenie indywidualnych pragnień jednostki ze współodpowiedzialnością gatunku ludzkiego za dobro ogółu oraz rozwiązanie problemów wynikających ze sprzecznych impulsów wewnętrznych człowieka wobec hierarchii, przemocy i pokojowej koewolucji (Markley, 2019, s. 158-159). Podobnych motywów w tekstach solarpunkowych upatruje Andrew Dincher, który w przedmowie do antologii *Sunvault. Stories of Solarpunk and Eco-Speculation* wymienia powieść Robinsona

jako jedną z głównych inspiracji autorów tego nurtu: „<sup>2312</sup> wykorzystuje liczne konwencje, których solarpunkowi autorzy użyją w zakresie mierzenia się ze sprawiedliwością ekologiczną i z wyobrażeniem Układu Słonecznego, w którym ludzkość znalazła sposób, by wziąć odpowiedzialność za środowisko. Mogłaby być uznana za powieść solarpunkową, ale ponieważ poprzedza solarpunk, jej miejsce w kanonie pozostaje niejasne. Mimo to <sup>2312</sup> pozostaje doskonałym przykładem istoty solarpunka” (Dincher, 2017, s. 8, tłum. – K.L.)<sup>4</sup>.

Nie sposób nie zauważyć punktów wspólnych między światem solarpunkowym a rzeczywistością XXIV wieku. Podobnie jak w solarpunku szuka się panaceum na słabości społeczeństwa, tak samo Robinson rozważa możliwe działania i ich skutki. Wspólnym mianownikiem światów Robinsona i solarpunkowego jest skupienie na Ziemi; pomimo skolonizowania Układu Słonecznego w centrum myśli międzyplanetarnego społeczeństwa pozostaje rodzima planeta, ze wszystkimi jej problemami, ale też wspaniałościami, jakie oferuje. Tym, co uniemożliwia stworzenie utopii, jest człowiek, który mimo iż opracował zaawansowane technologie, przekształcił struktury społeczne w formy odpowiadające potrzebom jednostek o wielu tożsamościach płciowych, a przede wszystkim znacząco wydłużył swoje życie, nie potrafi uwolnić się w pełni od swojej historii. Mieszkańcy Ziemi podzieleni są licznymi konfliktami, a trudna sytuacja geopolityczna uniemożliwia ludziom zjednoczenie się w imię walki o wspólną sprawę. Jednocześnie nieprzychylnie patrzą na ingerencje w ziemskie sprawy aktywistów spoza planety. Ten impas sprawia, że nie są podejmowane żadne decyzje. Robinson wskazuje, że świadomość odpowiedzialności to zbyt mało, potrzebna jest rewolucja. Bierność człowieka doprowadzi nie tylko do utraty domu, jakim jest Ziemia, lecz także do stworzenia nowego wroga – kwantowych komputerów, które zyskują coraz większą autonomię i przestają zadowalać się rolą cennych, ale wciąż tylko narzędzi:

...mnóstwo nieujawnionych wydarzeń sprawia, że historia tamtego okresu jest trudna do opisania. I wszystkie te wydarzenia wracają pomimo silnego oporu czasu, materii i przez ludzką krnąbrność – strach i desperacja w rzeczy samej sprawiają, że wymyślane są protezy, które w jakiś sposób trzymają świat w całości. Dlatego zawsze i niezmiennie

<sup>4</sup> „<sup>2312</sup> follows many of the conventions that will be used by solarpunk authors by dealing with environmental justice and imagining a solar system in which humanity has found a way to be responsible with its environment. It could also be considered a solarpunk novel, but since it pre-dates solarpunk, its place in the canon is unclear. Regardless, <sup>2312</sup> is a perfect example of what solarpunk embodies” (Dincher, 2017, s. 8).

istnieje ryzyko całkowitej porażki lub zagłady, o której mamrocze się obsesyjnie. Nie ma wyboru, nie można ciągle walczyć... (Robinson, 2013, s. 626)

Kolonizacja kosmosu nastąpiła z konieczności, ale jednocześnie zapoczątkowała zmiany na wielu płaszczyznach, między innymi gospodarczej. Zmiany te pozwoliły ludzkości przystosować się do nowej sytuacji i warunków poza Ziemią. To właśnie zdolność adaptacji, wola przetrwania, determinacja stoją za ludzką chęcią odbudowania rodzimej planety, ludzkość musi jednak nauczyć się patrzeć dalej niż tylko na rozwiązanie bieżącego kryzysu, inaczej nieustannie trwać będzie w zawieszaniu i obawie przed załamaniem systemu. Robinson, podobnie jak późniejsi twórcy solarpunka, dostrzega potencjał zwykłych ludzi, tych, którzy najboleśniej odczuwają skutki zmian klimatycznych. Współpraca i współodpowiedzialność mają być tym, co przywróci Ziemi stabilność.

Kto decyduje, kiedy należy działać?

Nikt. Chwila nadchodzi.

Nie. My decydujemy. A jak to robimy? – interesujące pytanie. Ale nawet jeżeli nie znamy na nie odpowiedzi, decydujemy... (Robinson, 2013, s. 624)

Rok 2312 w projektowanej przez Robinsona przyszłości miał się okazać kluczowy z perspektywy lat późniejszych. Waga wydarzeń, w jakich brali udział bohaterowie omawianego utworu, i wpływ tych wydarzeń na świat nie są jednak znane w czasie powieściowym. Tym samym 2312 prezentuje historię jako wytwór zbiorowości, dzieło, które pozostaje niekompletne, wciąż bowiem jest uzupełniane o kolejne wybory, osiągnięcia oraz porażki. To zapis drogi, której cel stanowi lepsze miejsce dla żyjących obecnie i kolejnych pokoleń. Poetyka solarpunkowa czerpie z Robinsona, jej istotą jest narracja buntu, sprzeciwu wobec marazmu, jaki opanował świat współczesny. Podobnie jak autor 2312 twórcy tych tekstów próbują znaleźć odpowiedź na pytanie o to, jak zbudować utopię – dobre miejsce – i podobnie jak on dostrzegają konieczność działania tu i teraz. Ziemia jest jedynym prawdziwym domem ludzi, zatem na jej kondycji, a także na kondycji systemów planetarnych powinna zostać skupiona uwaga człowieka. W tym kontekście powieść Robinsona jest kolejnym elementem układanki przedstawiającej możliwą przyszłość Ziemi – nie całkiem doskonałą, ale optymistyczną; na tej Ziemi człowiek dąży do rozwiązania problemów teraźniejszości.

## Historia przyszłości Ziemi

Postęp każdego rodzaju oceniamy zwykle z perspektywy czasu, porównując punkty początkowy i końcowy. Rozwój nie byłby jednak możliwy bez planowania. Badania rynku, ocena ryzyka to kluczowe zagadnienia w przypadku produkcji przemysłowej, wprowadzania na rynek nowych produktów czy usług. Społeczeństwo globalne zbyt mocno uwikłane jest w sieci wzajemnych powiązań, by mogło poruszać się bez drogowskazu, który wyznaczałby kierunek. Skala wpływu działalności człowieka na planetę jest przy tym tak duża, że przewidywanie konsekwencji ludzkiej aktywności to sprawa niezwykle złożona. Istotna w tym kontekście jest działalność Klubu Rzymskiego, a przede wszystkim opublikowany w 1972 roku raport *Granice wzrostu*. Jego autorzy w swojej analizie przyszłości gatunku ludzkiego uwzględnili liczbę ludności oraz wyczerpywanie się zasobów naturalnych. Ocenili, że utrzymanie wzrostowych tendencji populacji, industrializacji, produkcji żywności, zużycia zasobów naturalnych oraz zanieczyszczenia środowiska doprowadzi do osiągnięcia granicy wzrostu naszej planety w ciągu stu lat od opublikowania opracowania. Prognozy obejmują także scenariusze, które umożliwią ekologiczną i ekonomiczną stabilizację, w tym zaspokojenie potrzeb materialnych każdego człowieka oraz jednakowe szanse wykorzystania indywidualnych możliwości jednostek (Meadows et al., 1973, s. 43). W późniejszym raporcie Klubu Rzymskiego pokazano zbieżność przewidywań z rzeczywistym rozwojem analizowanych wskaźników (Meadows, Randers, Meadows, 2004, s. xviii); autorzy raportu *The Limits of Growth: The 30-Year Update*, wydanego w 2004 roku, wskazali, że przekroczyliśmy granice odżywalności<sup>5</sup> planety (Meadows, Randers, Meadows, 2004, s. xxi).

O podobnych obawach związanych z rozwojem ludzkości w kontekście degradacji środowiska naturalnego traktuje fikcja klimatyczna. Jej związki z futurologią są niezaprzeczalne; właśnie scenariusze zawarte między innymi w *Granicach wzrostu* stanowią potencjalne źródło inspiracji twórców. Kryzysy w fikcyjnych narracjach są zawsze wtórne względem rzeczywistych zagrożeń i do nich się odwołują, przykładami projektowanie pożądanej przez autora wizji przyszłości czy też formułowanie przestrogi przed możliwą katastrofą. Społecznie pożyteczna jako ukazująca możliwe katastrofy może być literatura *science fiction*, w której poruszane są kwestie ekologii (Milner, 2013/2014, s. 125). Konstrukcja

<sup>5</sup> Paweł Ngei i Martyna Łysiakiewicz zaproponowali ten termin jako tłumaczenie angielskiego *sustainability*, argumentując swój wybór tym, że polskie słowo dobrze oddaje istotę angielskiego terminu, odwołuje się do kategorii samowystarczalności i samoregulacji, a przy tym nawiązuje do kwestii najistotniejszej z perspektywy solarpunka i ekologii - wykorzystania zasobów w stopniu niezagrażającym równowadze planety (*Manifest Solarpunka*, 2020).

dziel w tej konwencji nie tylko pozwala przedstawić koncepcje futurologiczne, ale ze względu na sposób ich prezentacji ułatwia odbiorcy ich postrzeganie jako realnych problemów.

Fantastyka w swojej istocie jest konwencją opartą na immersji czytelnika w innym świecie. Częściowe podobieństwo rzeczywistości fikcyjnej do empirycznej ułatwia proces poznawania tej pierwszej, a jednocześnie inność allotopii pozwala odseparować jej pole odniesienia. Jeśli przyjąć, że opowieść dzieje się „teraz”, to świat, w którym się rozgrywa, potrzebuje jeszcze „przed” oraz „po”. Allotopia istnieje niezależnie od swoich bohaterów, poza fabułą i perspektywą ograniczoną przez fokalizatora. Istotnym dla światotwórstwa zabiegiem jest asynchronia między historią opowiadaną w „teraźniejszości”, a więc w czasie trwania akcji powieści, a informacjami zamieszczonymi w *Wycinkach*, które opisują wydarzenia z roku 2312 jako minione. Dzięki uzupełnieniu danych fabularnych o metadane z fikcyjnych źródeł wytworzony przez Robinsona świat nabiera głębi, zaczyna funkcjonować autonomicznie, w oderwaniu od fabuły. Świat fikcyjny wykracza poza świat przedstawiony rozumiany jako fragment rzeczywistości ukazany oczami fokalizatora opowieści. Wybrane rozdziały prezentują najważniejsze wydarzenia ksenohistoryczne, które miały miejsce w przedakcji, również te opisane w innych powieściach autora. Stanowią uzupełnienie kolejnych wydarzeń, dzięki swojemu umiejscowieniu umożliwiają czytelnikowi stopniowe uzupełnianie wiedzy o świecie oraz konfrontowanie podejmowanych przez bohaterów działań z ich późniejszymi skutkami.

Zapis kolejnych przemian społeczeństwa, także międzyplanetarnego, ukazuje ludzkość przyszłości jako diasporę. Na Ziemi w XXIV wieku rynek wciąż kontrolują korporacje. Mars dąży do autonomii; skutkiem tego jest wyjście planety z obejmującego niemal cały Układ Słoneczny Przymierza Mondragonu. Na Wenus trwa konflikt dotyczący metod terraformowania, biorą w nim udział zwolennicy ostrożnego działania i wprowadzania stopniowych zmian oraz zwolennicy radykalnych środków dających szybkie efekty. Na tym tle rozgrywa się historia trojga bohaterów. Swan, Wahram i Genette to przestrzeniowcy, czyli osoby urodzone poza Ziemią, jednak zaangażowane w jej odbudowę. Właśnie to zaangażowanie wprawia w ruch fabułę, która staje się pretekstem do przedstawienia fragmentu świata przyszłości. W miarę rozwoju akcji *Wycinki* i *Spisy* dostarczają dodatkowych informacji – kontekstu wydarzeń rozgrywających się w rozdziałach, w których przez świat prowadzą czytelnika bohaterowie. Ich monolog wewnętrzny dostarcza informacji o świecie 2312, jest jednak naznaczony ograniczoną perspektywą postaci. Interludia stanowią zbiór tekstów funkcjonujących wewnątrz świata – przed wydarzeniami z powieści i po nich, sytuują tę konkretną fabułę w znacznie szerszym pejzażu dziejów relacjonowanych w jeszcze



dalszej przyszłości. Niektóre fragmenty przypominają kronikę, inne traktat historyczny opatrzone komentarzem na temat omawianych wydarzeń, które z perspektywy *Wycinków* już miały miejsce, choć bohaterowie biorą w nich udział tu i teraz:

...tak zwana niewidzialna rewolucja na Ziemi doprowadziła do odtworzenia jej krajobrazu, zarówno fizycznego, jak i politycznego. Wszystko to nastąpiło po reanimacji. W tym samym okresie integracja qostek i ludzi stała się kolejną niewidzialną rewolucją, a walka ta szarpała umysły każdego – inżyniera, filozofa lub qostki – kto mierzył się z tym problemem... (Robinson, 2013, s. 625)

Qostki, czyli komputery kwantowe noszone przez ludzi jako zewnętrzne urządzenia lub implanty, odegrały istotną rolę w kształtowaniu rzeczywistości XXIV wieku. Sztuczna inteligencja odpowiadała między innymi za koordynację wymiany dóbr między planetami, była więc kluczowa dla funkcjonowania diaspory. Nadanie qostkom humanoidalnej formy uruchomiło łańcuch zdarzeń, który miał wpływ na ewolucję międzyplanetarnego społeczeństwa.

Powracającym w powieści motywem, obecnym pod wieloma postaciami, jest upływ czasu. Szczególna uwaga poświęcona została ludzkiej niezdolności do oceny skutków swoich działań; dopiero po upływie lat człowiek może stwierdzić, jak bardzo katastrofalne były decyzje podejmowane w przeszłości. Bohaterowie nie potrafili przewidzieć, jakiego rodzaju zmiany będą spowodowane przez działania podejmowane w teraźniejszości.

Niemal groteskowo prezentuje się natomiast kontrast między Ziemią, której czas dobiega końca, i ludźmi żyjącymi coraz dłużej, mającymi coraz więcej czasu. Ziemia staje się coraz bardziej nieprzewidywalna, ludzie zaś pozostają w swojej istocie wciąż tacy sami. W świadomości społecznej wciąż funkcjonują pewne konstrukty, z którymi ludzkość nie potrafi się rozstać, które przekazuje z pokolenia na pokolenie, choć nie do końca przystają do zmieniającej się rzeczywistości. Do takich należy między innymi małżeństwo, które Swan uważała początkowo za

pomysł ze średniowiecza, ze starej Ziemi. Pomysł załatwiający mocno patriachatem i własnością (Robinson, 2013, s. 616).

Jednocześnie miała świadomość, że takie myślenie zakorzenione jest kulturze i historii, a te podlegają nieustannym zmianom. Również członkowie wspólnoty Wahrama przyjmują rolę, z którymi wiążą się pewne heteronormatywne implikacje dotyczące płci kulturowej: zarówno Wahram, jak i Dana uważają, że byli żonami w ich związku (Robinson, 2013, s. 314). Długowieczność sprawiła jednak, że wydarzenia zatężyły w ich pamięci. Ponadto

przestrzeniowcy skłaniają się raczej ku dzieleniu życia na trwałe kilka lat epoki, z których każda spędzana jest w nowych okolicznościach i nowym gronie znajomych czy partnerów, a próba zbudowania relacji mającej trwać dłużej niż naturalne etapy grozi tym, że ktoś zostanie zraniony, a to

zatruje przeszłość, pozostawiając gorycz rany i poczucie kłamstwa, choć tak naprawdę powinno to być tylko przejście w jednej z krótkich, śmiertelnie zmiennych epok (Robinson, 2013, s. 616).

Pomimo społeczno-kulturowych przemian definicja małżeństwa pozostała w świadomości przestrzeniowców niezmienną do XXIV wieku, a wynikające z małżeństwa zobowiązania postrzegane są jako sprzeczne z naturą struktury uczuć typową dla Swan i jej pokolenia, które egzystencję postrzega jako nieprzerwanie wirującą karuzelę.

Interludia nadają głębię historyczną, która odpowiada ogromowi przestrzeni – dowiadujemy się, że diaspora przestrzeniowców obejmuje niemal cały Układ Słoneczny, a kolonizacja kosmosu trwała prawie trzy stulecia. Ponadto umieszczenie fragmentów opisujących wydarzenia przyszłe w stosunku do wydarzeń z teraźniejszości roku 2312 wprowadza asynchronię prezentowanej allohistorii.

Nieustanne wybieganie w przyszłość wpisuje się ponadto w utopijny charakter planów społeczeństwa XXIV wieku. Utopia pozostaje dobrym miejscem tak długo, jak długo jej postulaty nie zostaną zrealizowane – z definicji powinna być czymś, co stanowi cel dążeń człowieka. Robinson pozostaje temu wierny, z *Wycinków* dotyczących dalszych lat jasno wynika bowiem, że międzyplanetarna diaspora nie dotarła do kresu, nie zakończyła poszukiwań. Choć w *Spisach* znalazła się lista rzeczy niezbędnych do zbudowania utopii, wciąż pozostaje ona jedynie marzeniem. Wiedza o tym, czego potrzebuje świat czy społeczeństwo, oraz możliwości dokonania tego to za mało, gdy brakuje woli działania – a to właśnie jest problemem człowieka.

Większa część akcji 2312 rozgrywa się w różnych miejscach Układu Słonecznego, w centrum narracji pozostaje jednak Ziemia. Wciąż obecna w myślach i planach bohaterów jest domem, do którego zniszczenia człowiek się przyczynił, a który teraz musi odbudować. Relacja człowieka z rodzimą planetą jest tym, co organizuje powieść na wszystkich jej poziomach: konstrukcji bohaterów, fabuły oraz światotwórstwa. W ramach tego ostatniego Robinson dokonał próby stworzenia konstruktywnej utopii, jednocześnie wpisując ją w paradygmat antropocenu, dla którego istotna jest kwestia odpowiedzialności człowieka za to, co stworzył, oraz za otaczający go świat. Ziszczenie się najgorszych prognoz futurologów stanowi punkt zwrotny w powieściowych dziejach ludzkości.

Optymistyczna wizja przyszłości zaproponowana przez Robinsona wyraźnie kontrastuje z powszechnymi we współczesnej kulturze obrazami upadku naszej cywilizacji. Wiele wspólnego ma natomiast z solarpunkiem, który czerpie z motywów zawartych w 2312. Ich wspólnym mianownikiem jest świadomość upływu czasu, a tym samym utrata możliwości naprawienia szkód wyrażonych ekosystemowi. Zarówno Robinson, jak i twórcy solarpunka próbują przewidzieć, czy odbudowa środowiska naturalnego byłaby możliwa, a jeśli tak, to jaką cenę musiałaby zapłacić za to ludzkość. Utopijny charakter narracji solarpunkowych i powieści Robinsona realizuje się zatem w nieustannym dążeniu do poprawy. To zmiana jest, zdaniem autora 2312, istotą życia, a bierność i bezruch jego zaprzeczeniem. Dlatego świat powieści ciągle się przeobraża, co widzimy dzięki spojrzeniu z trzech perspektyw: minionych trzech wieków, trwającej rok akcji powieści i bliżej nieokreślonego punktu w przyszłości. Cel się nie zmienia, jest nim utopia, do tej natomiast można dotrzeć drogą adaptacji i działania. Nie oznacza to jednak ekspansji; przeciwnie, ratunek ludzkości leży nie w przewidywaniu możliwej przyszłości, ale w powrocie do przeszłości, odbudowie i ulepszeniu tego, co zniszczone, dzięki ludzkiemu doświadczeniu i wnioskowi wyciągniętem z porażki.

### **Bibliografia**

- Angus Ian, 2016: *Facing the Anthropocene. Fossil Capitalism and the Crisis of the Earth System*. Monthly Review Press, New York.
- Barcz Anna, 2016: *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- Bińczyk Ewa, 2018: *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bookchin Murray, 1992: *Urbanization Without Cities. The Rise and Decline of Citizenship*. Black Rose Books, Montreal–New York.
- Crutzen Paul J., Stoermer Eugene F., 2000: *The „Anthropocene”*. „Global Change Newsletter”, no. 41, s. 17–18.
- Dincher Andrew, 2017: *Foreword: On the Origins of Solarpunk*. W: *Sunvault. Stories of Solarpunk and Eco-Speculation*. Eds. Phoebe Wagner, Brontë Christopher Wieland. Upper Rubber Boot Books, Nashville, s. 7–8.
- Dzienniak-Pulina Daniela, 2016: *Zamrożeni czy ugotowani? Analiza dyskursu medialnego o zmianach klimatu na podstawie artykułów w „Newsweeku” i „Polityce” 2010–2014*. W: *Style życia w perspektywie zrównoważonego rozwoju*. Red. Jolanta Klimczak, Katarzyna Poniakowska. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 141–158.
- Flynn Adam, 2014: *Solarpunk. Notes Toward a Manifesto*. Hieroglyph. <https://hieroglyph.asu.edu/2014/09/solarpunk-notes-toward-a-manifesto/> [dostęp: 30.07.2022].

- Fortuna Piotr, 2022: *Solarpunk now!* Dwutygodnik.com. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9952-solarpunk-now.html> [dostęp: 17.11.2022].
- Gajewska Grażyna, 2021: *Przez fantastykę do ekokrytyki. Zwrot ku science fiction*. „Przestrzenie Teorii”, nr 35, s. 311–330. <https://doi.org/10.14746/pt.2021.35.15>.
- Klichowski Michał, 2014: *Narodziny cyborgizacji. Nowa eugenika, transhumanizm i zmierzch edukacji*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kundzewicz Zbigniew W., Benestad Rasmus E., Ceglarski Andrzej, 2017: *Postrzeganie zmian klimatu i polityki łagodzenia zmian klimatu w Polsce i Norwegii*. W: *Zmiany klimatu i ich wpływ na wybrane sektory w Polsce*. Red. Zbigniew W. Kundzewicz, Øystein Hov, Tomasz Okruszko. [Ridero], Poznań, s. 231–261.
- Lubawa Katarzyna, 2019: *Solarpunk – optymistyczna alternatywa dla cyberpunku*. ResearchGate. [https://www.researchgate.net/publication/34111163\\_Solarpunk\\_-\\_optymistyczna\\_alternatywa\\_dla\\_cyberpunku](https://www.researchgate.net/publication/34111163_Solarpunk_-_optymistyczna_alternatywa_dla_cyberpunku) [dostęp: 17.11.2022].
- Maj Krzysztof M., 2014: *Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, T. 57, z. 1, s. 89–105.
- Manifest Solarpunka*, 2020. Tłum. Martyna Łysiakiewicz, Paweł Ngei. <https://www.re-des.org/manifest-solarpunka-polski/> [dostęp: 17.11.2022].
- Markley Robert, 2009: *Falling into Theory: Simulation, Terraformation, and Eco-Economics in the Mars Trilogy*. W: *Kim Stanley Robinson Maps the Unimaginable: Critical Essays*. Ed. William J. Burling. McFarland & Company, Inc., Jefferson–London, s. 122–143.
- Markley Robert, 2019: *Kim Stanley Robinson*. University of Illinois Press, Urbana.
- Mazurkiewicz Adam, 2014: *Z problematyki cyberpunku. Literatura – sztuka – kultura*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Meadows Donella H., Randers Jørgen, Meadows Dennis L., 2004: *Limits of Growth: The 30-Year Update*. Chelsea Green Publishing Company, White River Junction, Vermont.
- Meadows Donella H. et al., 1973: *Granice wzrostu*. Tłum. Wiesława Rączkowska, Stanisław Rączkowski. Wstęp Kazimierz Secomski. Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa.
- Milner Andrew, 2013/2014: *The Sea and Eternal Summer: Science Fiction, Futurology and Climate Change*. „Australasian Journal of Ecocriticism and Cultural Ecology”, vol. 3, s. 125–131. Pobrano z: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/Swamphen/article/view/10612/10490> [11.04.2023].
- Owens Connor, 2016: *What is Solarpunk?*. Solarpunk Anarchist. <https://solarpunkanarchists.com/2016/05/27/what-is-solarpunk/> [dostęp: 30.07.2022].
- Robinson Kim Stanley, 2012: 2312. Orbit, New York.
- Robinson Kim Stanley, 2013: 2312. Tłum. Małgorzata Koczańska. Fabryka Słów, Lublin.





**Kacper Tochowicz**

SZKOŁA DOKTORSKA NAUK HUMANISTYCZNYCH UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

 <https://orcid.org/0000-0003-2768-9154>

**Człowiek w obliczu bankructwa kapitalizmu**  
**Zakończenie trylogii *MaddAddam* Margaret Atwood**  
**jako posthumanistyczna utopia**

**Facing the Bankruptcy of Capitalism**  
**The Conclusion of Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy**  
**as a Posthumanist Utopia**

**Abstract:** In his article, Kacper Tochowicz analyses and interprets the ending of Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy. He focuses on the idea of utopia in post-apocalyptic literature as a method of negating the systemic assumptions of late capitalism. Taking this context into account, Tochowicz reads the trilogy in the perspective of posthumanist discourse's search for human and non-human subjectivity. In terms of methodology, Tochowicz's analysis is based, on the one hand, on the critique of capitalism and, on the other, on the philosophy of posthumanism. Hence, the most important sources of this approach are Fredric Jameson's reflections of on the place of utopia in the contemporary world and the philosophical theories of Rosi Braidotti and Bruno Latour. Tochowicz's main goals are, first, to show how Atwood's novels can be considered as posthumanist utopias, and, to inquire about the role non-human beings in *MaddAddam* in relation to *Homo sapiens*. The interpretation's aim is to describe the mechanisms governing a world in which man no longer occupies a central position.

**Keywords:** Margaret Atwood, post-apocalyptic literature, utopia, posthumanism, capitalism

**Abstrakt:** W artykule podjęto analizę oraz interpretację zakończenia trylogii *MaddAddam* Margaret Atwood. Autor w szczególności skupił się na idei utopii w literaturze postapokaliptycznej jako jednej z metod negowania systemowych założeń późnego kapitalizmu. W tym kontekście tekst jest próbą czytania trylogii kanadyjskiej pisarki w perspektywie posthumanistycznego dyskursu poszukującego podmiotowości ludzkiej i nie-ludzkiej. Metodologiczną podstawę analizy stanowi z jednej strony krytyka kapitalizmu, z drugiej – filozofia posthumanizmu, stąd też najważniejszymi źródłami w niniejszym szkicu są rozważania Fredrica Jamesona na temat miejsca utopii we współczesnym świecie oraz filozoficzne teorie Rosi Braidotti i Brunona Latoura. Głównymi celami artykułu są, po pierwsze, pokazanie, w jaki sposób powieści Atwood mogą być rozpatrywane jako posthumanistyczne utopie, a po drugie, próba odpowiedzi na pytanie, jaką rolę odgrywają w *MaddAddam* nie-ludzkie istoty względem *homo sapiens*. Sednem interpretacji jest opisanie mechanizmów rządzących światem, w którym człowiek nie stanowi już centrum.

**Słowa kluczowe:** Margaret Atwood, literatura postapokaliptyczna, utopia, post-humanizm, kapitalizm

Trylogię *MaddAddam* Margaret Atwood (2017a, 2017b, 2017c)<sup>1</sup> można czytać jako przerażającą dystopię, której głównym zadaniem jest ostrzeżenie ludzkości przed skutkami nieograniczonego rozwoju biotechnologii pod rządami megakorporacji. Przedapokaliptyczny świat kanadyjskiej pisarki obrazuje przecież ostateczną wersję tego, co Shoshana Zuboff nazywa kapitalizmem inwigilacji (Zuboff, 2020, s. 19). Oto system korporacyjny w celu zmonetyzowania każdego rodzaju aktywności życiowej człowieka skutecznie wypracował mechanizmy pozwalające na obliczanie i przewidywanie tendencji behawioralnych ludzi.

*MaddAddam* jest także niewątpliwie finalnym rozdziałem epoki antropocenu, w której *homo sapiens* poprzez rozstanie się z – jakby to nazwał Francis Fukuyama – esencją człowieczeństwa (czynnikiem X) traci kontrolę najpierw nad własną osobowością, później nad całą planetą (Fukuyama, 2004, s. 198).

Cel trylogii Atwood wydaje się jednak zdecydowanie istotniejszy od tego, jakie zawiera neokonserwatywny program Fukuyamy. Podczas gdy amerykański socjolog pisze o potrzebie „ochrony naszej złożonej, wytworzonej przez ewolucję natury przed dokonywanymi przez nas samych próbami modyfikacji” (Fukuyama, 2004, s. 227), autorka *MaddAddam* porusza temat ochrony natury każdego żywego organizmu. Dlatego też upadek kapitalistycznego człowieczeństwa opisany w trylogii nie tylko ma charakter dystopijny, lecz może także stanowić przyczynek do kształtowania utopii będącej formą obrony przed katastrofą współczesności. Przecież gdyby chodziło wyłącznie o dobro człowieka i jego moralną odnowę, Atwood nie poświęcałaby znacznej części swojej trylogii opisaniu natury genetycznie zmodyfikowanych gatunków zwierząt (świnionów) czy laboratoryjnego procesu formowania transludzi. Pojawienie się w tym uniwersum tak szerokiej gamy nie-ludzkich bytów wskazuje na pragnienie uwrażliwienia czytelnika na możliwe sposoby kształtowania relacji między człowiekiem i nieczłowiekiem.

Już sam fakt, że fabuła trylogii oparta jest na globalnej katastrofie, wskazuje na odejście od klasycznej dystopii, która najczęściej kończyła się zwycięstwem systemu nad zamierającym indywidualium. Mroczna fantazja zniewolonego korpoc człowieka prowadzącego doskonałe życie wiedzie go w bezdenną czeluść, a człowiek pociąga za sobą wszystkie ekosystemy. W ten sposób

1 Na trylogię Margaret Atwood składają się następujące tomy: T. 1 – *Oryks i Derkacz* (2003, wyd. pol. 2004), T. 2 – *Rok potopu* (2009, wyd. pol. 2010), *MaddAddam* (2013, wyd. pol. 2017).

dochodzi do brutalnego przerwania ciągłości systemowej tyranii. Moment apokaliptyczny nie jest tu jednakowoż punktem dojścia, a punktem zwrotnym. Koniec świata jawi się jako szansa odnowy życia oraz okazja do zainicjowania międzygatunkowego dialogu. Dopiero upadek ludzkości zdaje się dawać nadzieję. Dlaczego jednak do restytucji ziemskiego życia jako relacji między wszystkimi istotami nie może dojść jeszcze przed zdarzeniem apokaliptycznym? Problem z odpowiedzią na to pytanie prawdopodobnie leży w tym, że nie da się jej pomyśleć bez wyobrażenia sobie konkretnej utopii, ponieważ kapitalizm pochłania całą wcześniejszą historię (Fisher, 2009, s. 4). Może w takim razie niezbędne jest wyjście poza kapitalistyczne realia?

Jest to dylemat niezwykle bliski temu, o czym pisał Fredric Jameson, uznający utopie za najpełniejszy ruch oporu wobec systemowej tyranii: „Utopia zatem lepiej wyraża nasz stosunek do prawdziwej przyszłości niż wszystkie bieżące programy działania, rzucające nas w wir masowych protestów i demonstracji, pozbawione jakiegokolwiek koncepcji późniejszego procesu zglobalizowanej transformacji. Zarazem jednak utopia pełni dziś żywotną funkcję polityczną, nie jest zwykłym wyrazem ideologii. Jej skaza formalna – czyli problem takiego przedstawienia utopijnego przełomu, by przekształcić go w praktyczno-polityczne przejście – staje się teraz retoryczną i polityczną siłą; jesteśmy bowiem zmuszeni właśnie do koncentrowania się na samym przełomie, czyli medytacji nad tym, co niemożliwe, czego z zasady nie da się zrealizować” (Jameson, 2011, s. 276).

Myślenie o utopii w kontekście figury retorycznej prowadzi Jamesona do jego naczelnej tezy o tym, że to właśnie wytwarzanie utopijnych rzeczywistości pozwala realnie wyjść poza ciasne kontury logiki późnego kapitalizmu. Wyobrażenie przestrzeni niezdominowanej przez ciągły akt monetyzacji daje możliwość dostrzeżenia politycznego, ekonomicznego czy interpersonalnego zwrotu. Inaczej mówiąc, Jameson w utopijnym marzeniu widzi szansę wypełnienia próżni powstałej po totalności globalnego kapitalizmu, która to charakteryzuje się nieustanną ekspansją rynku związaną z przetwarzaniem dóbr materialnych przy jednoczesnym ograniczeniu dostępności do sfery publicznej (Žižek, 2014, s. 140). Zabieg ten nieuchronnie prowadzi do zwiększenia praktyk autorytarnych.

Jameson zauważa, że za sprawą niepodważalnego triumfu praktyk kapitalistycznych świat przeżywa tragedię ujednolicenia, co znaczy, że nasza pamięć, wyobrażenia i odczucia zostały zredukowane do najniższych, najmniej rozwiniętych potrzeb (Jameson, 2011, s. 66). W tym sensie zadanie współczesnej utopii jeszcze bardziej się komplikuje – akt definitywnego odrzucenia systemu z uwagą na jego bezwzględną dominację musi być pełny



i zwielokrotniony, aby mógł przeciwdziałać wygasaniu utopijnego impulsu (Jameson, 2011, s. 67).

Trudno znaleźć bardziej radykalny gest odrzucenia *status quo* od końca świata rozumianego jako zniszczenie wszelkich środków podtrzymujących cywilizacyjny i gospodarczy ład. Apokalipsa burzy wszystko, co miało dotychczas związek z ludzkim zniewoleniem. W trylogii Atwood kres dominacji człowieka unicestwia wszechwładzę korporacjonizmu oraz nieetycznie wykorzystywaną biotechnologię. Tym samym człowiek jako podmiot polityczny i ekonomiczny zostaje zredukowany, traci niemalże boską pozycję z czasów pierwotnych. Różnica jednak polega na tym, że o ile w prehistorii *homo sapiens*, aby przetrwać, unicestwiał inne gatunki, teraz zostaje zmuszony do kooperacji z produktem swoich kapitalistycznych wymysłów.

Śmiercionośny wirus celowo wypuszczony z laboratorium Derkaca nie tylko prowadzi do załamania biologicznej hierarchii, ale na nowo łączy świadomość z inteligencją. Jak twierdzi Yuval Noah Harari, odrębność tych dwóch zdolności poznawczych może być jednym z głównych problemów przyszłości, ponieważ „armie i korporacje nie mogą funkcjonować bez inteligentnych podmiotów, ale nie muszą one mieć świadomości i subiektywnych doświadczeń” (Harari, 2018, s. 393). Warto wobec tego nadmienić, iż próba posiłkowania się subiektywnymi doświadczeniami w celu interpretacji teraźniejszości jest najczystszy aktem rebelii, na jaki mogą sobie pozwolić nieliczni buntownicy z trylogii *MaddAddam*.

Ocalałych z powieściowej apokalipsy można podzielić na cztery zasadnicze grupy: paintbólwcy, zmodyfikowane gatunki zwierząt, transludzie oraz członkowie sekty Ogrodników, o których traktuje większa część drugiego tomu trylogii. Szczególną uwagę zamierzam poświęcić właśnie ogrodniczej zbiorowości, to jej członkowie bowiem w przedapokaliptycznych czasach przyjmują rolę buntowników. Maciej Jakubowiak „ogrodniczą” ideologię nazywa „posthumanistycznym elementarzem” (Jakubowiak, 2021, s. 92 z 290), gdyż członków sekty należącej do Adama Pierwszego człowiek nie posiada uprzywilejowanej pozycji względem reszty bytujących organizmów. *Homo sapiens* mają taką samą wartość jak każda istota żywa, godność człowieka jest tym samym, czym godność rośliny lub zwierzęcia. Człowiek z pomocą zaawansowanego kapitalizmu podporządkował sobie wszelkie formy życia, a to naruszyło równowagę we współistnieniu gatunków. Jednocześnie tenże człowiek stał się ofiarą własnej broni; skapitalizowany liberalizm odebrał mu zdolność do upodmiotawiania własnego „ja”, możliwość do subiektywizowania rzeczywistości (Moon, 2014, s. 79).

Jedynymi, których stać na zdefiniowanie patologii systemu, są nietracący funkcji poznawczych Ogrodnicy. Wyrzuceni poza nawias społeczeństwa rebelianci kreują traktat moralny będący

odzwierciedleniem posthumanistycznych idei. System wartości ogrodniczej sekty można by porównać do rekonstruowanego przez Monikę Bakke poglądu Lynn Margulis o tym, że każde życie ewoluowało z bakterii, tak więc fakt, iż *homo sapiens* jest beneficjentem ewolucji, w pierwszej kolejności musi powodować niechęć ekspansji, a poczucie odpowiedzialności (Bakke, 2015, s. 72).

Człowiecza odpowiedzialność – za organizmy mniej rozwinięte, a także za te nieprzystosowane do ewolucyjnej walki o przetrwanie (jak transludzie) – jest kluczowym tematem *MaddAddam*. W tomach *Oryks i Derkacz* oraz *Rok potopu* Atwood szczegółowo przedstawia cechy świata przedapokaliptycznego, posługując się wielością perspektyw, by w finale trylogii skupić się wyłącznie na tym, co następuje po spowodowanej przez Derkacza katastrofie. Apokaliptyczne przekreślenie bytowania człowieka w centrum wszechświata byłoby bliskie przypuszczeniu Jamesona, który pisze, że „być może dopiero w posthumanistycznym albo nawet anielskim imaginarium utopijna inność może zrealizować swój twórczy potencjał” (Jameson, 2011, s. 207). W ostatniej części trylogii Atwood zmierza ku międzygatunkowemu pojednaniu, którego efektem byłoby wręcz ekstrapijne zasymilowanie obcości (por. Szymański, 2015, s. 159).

Jak dowodzi w swoim tekście Szymański, ukonstytuowane przez transhumanistów pojęcie ekstrapii oznaczałoby taką formę utopii, która ściśle wiąże się ze skutkami rozwoju naukowo-technologicznego (Szymański, 2015, s. 162–163). Ekstrapijna wizja świata ma być w przyszłości kształtowana działaniami postludzi lub transludzi, a więc istot pod każdym względem doskonalszych od *homo sapiens*. W ten sposób utopia, powszechnie uznawana za nierealny obraz egzystencji, nagle staje się możliwym wariantem przyszłości – taka utopia nie będzie oznaczać idealnego miejsca, do którego nie można dotrzeć, a permanentny postęp (Szymański, 2015, s. 168). Stąd starania Derkacza mające na celu stworzenie transludzkich bytów, które będą zdolne do zbudowania zupełnie innych relacji z innymi gatunkami, można odczytywać jako próbę zredefiniowania utopii, stworzenia nowego jej modelu.

Marzenie o zjednoczeniu wszystkich ziemskich gatunków kwitnie w wyobraźni najbardziej gorliwej wyznawczyni ogrodniczej sekty, Toby. To ona staje się spoiwem między Ogrodnikami a Derkaczowymi transludźmi, to ona upodmiotawia „innych”, to wreszcie ona próbuje w praktyce odnowić pojęcie empatii. Oto dwa potwierdzające tę tezę cytaty:

– To są ludzie – mówi Toby. Przynajmniej tak sądzę, dodaje w duchu. – Derkaczanie. Tak ich nazywają MaddAddamowcy, a ci chyba znają się na rzeczy (Atwood, 2017a, s. 51).

Może to właśnie powodowało Derkaczem, myśli Toby. Może chciał z tym skończyć. Wyciąć z nas tę część: radośnie

wyszczерzoną, żywiołową podłość. Zacząć wszystko od nowa (Atwood, 2017a, s. 59).

Postawa Toby jest idealnym odzwierciedleniem filozofii Adama Pierwszego. Zespół cech, które przed apokalipsą mogłyby zostać uznane za zwyczajny fantazmat, po wielkim resecie nabiera wartości. Nazwanie Derkaczan „ludźmi” nie ma na celu opresyjnego przerabiania tych transpostaci na ludzką modłę. To raczej gest definiujący ich jako gatunek równorzędny *homo sapiens*. Słowa bohaterki nadają Derkaczanom godność, w ten sposób otrzymują oni prawo do koegzystowania z ludźmi.

Podobnie sprawa ma się z interpretacją działania samego Derkacza. Gdy reszta ocalałych uznaje naukowca za szalonego zbrodniarza, Toby myśli inaczej. Być może świat zgnił do tego stopnia, że problemy cywilizacji musiała rozwiązać zagłada? Jeśliby uznać to przypuszczenie za prawdziwe, czy nie należałoby sądzić, że postapokaliptyczne dzieje człowieka mogą coś zmienić, poprawić błędy destrukcyjnej działalności ludzi? Przecież właśnie części pierwsza i druga trylogii uwidaczniają, jak obrzydliwe jest życie jednostki pod jarzmem kapitalizmu. Czytelnik, który dotarł do trzeciego tomu trylogii *MaddAddam*, ma już dokładny ogłąd tego, jakie zasady rządziły światem przed apokalipsą, w jaki sposób godność życia w każdym wymiarze była przeliczana na materialny zysk. Ponieważ Toby wie, czym kierowała się ludzkość w latach poprzedzających pandemię, stara się wprowadzić do nowej rzeczywistości model zadośćuczynienia za niszczycielski charakter dominacji ludzi. Tym samym podejmuje walkę ze skompromitowaną w świecie Atwood utopią wspaniałego antropocenu, nad którym w istocie kontrolę przejął – zgodnie z prognozami Ewy Bińczyk – „militarny, zły antropocen” (Bińczyk, 2018, s. 154).

Przyjęcie przez Toby roli swego rodzaju kapłanki transcendentnego ładu ma w *MaddAddam* wyjątkowe znaczenie. Metafizyczna iluzja, jaką członkini sekty Ogrodników karmi Derkaczan, jest odwrotnością kolonizatorskich zapędów białego człowieka. Religia, która była niegdyś ideologiczną podstawą argumentowania wyższości człowieka Zachodu nad mniej rozwiniętymi technologicznie cywilizacjami, w opowieści Toby jest formułowana „na życzenie” obcego gatunku. Derkaczowa mitologia zaspokaja duchowe potrzeby transludzi; to oni są jedynymi beneficjentami quasi-religijnych historyjek:

Toby dopiero po chwili orientuje się, w czym rzecz. Ponieważ Jimmy powiedział „O ja pierdolę” zamiast zwyczajnie „ja pierdolę”, myślą, że to taka sama forma zwracania się do drugiej osoby, jak na przykład „O Toby”. Jak im wytłumaczyć, co znaczy „o ja pierdolę”? [...]

- Nie możecie go zobaczyć – mówi Toby w lekkiej desperacji. – Tylko Jimmy, tylko Teti-Jimmy go widzi. Jest...
- Ja pierdolę jest przyjacielem Derkacza? – pyta Abraham Lincoln.
- Tak – odpowiada Toby. – I przyjacielem Yeti-Jimmy’ego (Atwood, 2017a, s. 192).

Zmiana struktury i znaczenia języka dokonana w celu nawiązania dialogu z odmienną formą egzystencji może jawić się jako przerwanie fatalnego w skutkach łańcucha humanistycznych dualizmów. Konieczność upadku myśli humanistycznej w świetle problemów współczesności argumentuje między innymi Rosi Braidotti. Jedną z czołowych przedstawicielek posthumanistycznej filozofii rozszerza dekonstrukcyjne strategie Jacques’a Derridy mające na celu rozbijanie paradoksów europejskiej myśli metafizycznej, który nie zgadza się z wytworzonymi przez dziedzictwo humanizmu opozycjami typu dusza – ciało, natura – kultura, mężczyzna – kobieta, ponieważ w takich zestawieniach zawsze jedna reprezentacja okazuje się kulturowo wywyższona, panuje ponad drugą (Derrida, 2011). Natomiast, jak słusznie zauważa badaczka, zmiany zachodzące pod koniec XX i na początku XXI wieku zmuszają do rozważenia słuszności kolejnych opozycji, takich jak człowiek – maszyna, człowiek – zwierzę, człowiek – przyroda (Braidotti, 2013, s. 27). W każdym z wymienionych dualizmów wyższą pozycję zajmuje człowiek, aczkolwiek człowiek ery posthumanizmu nie powinien już dłużej umiejscawiać siebie w centralnym punkcie wszechświata.

Humanistyczne dualizmy zostały przechwycone i przetworzone na materialny produkt w późnym kapitalizmie. Braidotti dostrzega, że zaawansowana faza kapitalizmu pod przykrywką troski o różnorodność oraz wariantywność proponuje nam ujednoliconą, konformistyczną wersję życia wystawionego na sprzedaż (Braidotti, 2013, s. 61). Taki sam obraz tragedii jednowymiarowości czytelnik może zaobserwować w trylogii Atwood. Przedapokaliptyczny świat *MaddAddam* znamionuje utowarowienie życia z nieprzerwanym podziałem na to, co lepsze i gorsze. Przestrzeń powieściowej rzeczywistości jest konstruowana albo w obrębie korporacyjnych wiosek, albo w plebsopolii. Egzystencja zostaje sprowadzona do prostego, acz tragicznego podziału na życie eksperymentalnie modyfikowane i życie, które ma czerpać biotechnologiczne korzyści z tychże modyfikacji. Wobec tego inność, a więc odrębność od tego, co kapitalizm uznał za normę, zostaje naznaczona stygmatem pejoratywności. Paradoksalnie wybawienie od tego korowodu cierpienia przynosi dopiero postapokalipsa.

Kulminacją ostatniej części trylogii Atwood jest walka między złowrogimi paintbólowcami a ludźmi, transludźmi i świnionami, które zawiązały niewyobrażalny dotychczas sojusz. Wykreowani

Derkaczanie nie tylko są pozbawieni pierwiastka agresji, lecz także potrafią rozumieć język genetycznie przekształconych w laboratoriach świń, dzięki czemu *homo sapiens* udaje się nawiązać kontakt z tymi zwierzętami. Istotą tej w gruncie rzeczy ekstropijnej koalicji wcale nie jest chwilowe sprzymierzenie się przeciwko wspólnemu wrogowi, a urzeczywistnienie w ramach literackiej fikcji tego, co Braidotti rozumie pod pojęciem postawy postantropocentrycznej (Braidotti, 2013, s. 71). Zaistnienie stałej relacji na linii *homo sapiens* – Inny jest możliwe dzięki likwidacji sposobu myślenia o człowieku jako centrum, oznacza także radykalne odrzucenie pejoratywnego definiowania słowa „inny”. W swojej koncepcji Atwood nie zakłada zaniku inności, wręcz przeciwnie, wzmacnia ją, aczkolwiek robi to, nakreślając linię zrozumienia, wyznaczając przestrzeń koegzystencji, która w żadnym kapitalistycznym modelu nie byłaby do pomyslenia.

Trylogia Atwood w pewnym sensie realizuje projekt zaproponowanej przez Brunona Latoura nowoczesnej konstytucji (zob. Latour, 2009). Francuski filozof między innymi na stronach *Polityki natury* stara się zatrzeć dualistyczną opozycję, podział na to, co przynależne człowiekowi, i to, do czego mają prawo pozostałe żyjące gatunki. Co prawda w koncepcji Latoura nie ma mowy o istotach postludzkich, czyli wciąż nieznanym naszej dzisiejszej percepcji, natomiast pada pomysł nadania nie-ludzkim aktorom pełnej podmiotowości: „Rozumiemy już teraz, że rozciągnięcie kolektywu umożliwia zupełnie nową **prezentację** ludzi i nie-ludzi w porównaniu z tą, jaką wprowadziła zimna wojna między przedmiotami a podmiotami. Ta wojna to gra o sumie zerowej: co jedna straci, druga zyskuje i na odwrót – co jedna zyska, druga straci. Ludzie i nie-ludzie mogą zaś się dodawać do siebie, nie wywołując w ten sposób braków po drugiej stronie. Mówiąc jeszcze innymi słowy: **przedmioty i podmioty nie mogą przebywać w swoim towarzystwie, podczas gdy ludzie i nie-ludzie to potrafią**. Wystarczy, że przestaniemy utożsamiać nie-ludzi z przedmiotami i pozwolimy im na wejście w skład kolektywu pod postacią nowych bytów o niepewnych brzegach” (Latour, 2009, s. 122, podkr. – K.T.). Tak rozumiane odejście od uprzedmiotowienia nie-ludzkich aspektów życia pozwala na stworzenie Nowej Konstytucji, która w założeniu miałaby ostatecznie zakończyć spór o Naturę i Kulturę. W świecie projektowanym przez Latoura panujący dotychczas model, w którym człowiek jest jedynym aktorem decydującym o wspólnym dobru wszystkich istnień, nie ma już dłużej racji bytu.

Pomysł Latoura mógłby zatem ściśle łączyć się z myśleniem ekstropijnym, a co za tym idzie, z funkcjonowaniem relacji międzygatunkowych w trylogii *MaddAddam*. Po apokalipsie walczącej o przetrwanie ludzie rozpoznają swoich bliźnich w modyfikowanych zwierzętach oraz Derkaczanach. Tylko równorzędność

głosów trzech, jakby to określił Latour, aktorów tej debaty jest w stanie doprowadzić do zbudowania lepszego świata. Treść dwóch pierwszych części trylogii Atwood wskazywała na kompletną dezintegrację relacji zarówno międzyludzkich, jak i międzygatunkowych przez systemowy ucisk, w którym tak naprawdę nikt nie czuł się swobodnie. Nawet istoty mające być beneficjentami skrajnie biotechnologicznego programu społecznego, jak Derkacz, nie potrafiły odczuć zadowolenia z tego, że znajdują się na samym szczycie drabiny społecznej. W ten sposób ujawnia się być może największa bolączka kapitalizmu – fakt, że bezustanna rywalizacja oraz monetyzacja energii życiowej kreuja teoretyczne punkty spełnienia, w nich jednak nie kryje się absolutnie nic. Tę pustkę trwale mogłoby wypełnić wyłącznie stworzenie zupełnie nowych fundamentów, na których mogłoby się opierać życie (nie tylko ludzkie).

Idea koegzystencji istot zamieszkujących Ziemię może trwać wyłącznie dzięki pragnieniu wyobrażenia sobie innej rzeczywistości. Opisana przez Atwood utopia w wariacie ekscytującym zdecydowanie takie wyobrażenie konstruuje. Jameson w *Archeologiach przyszłości* wskazywał na potrzebę wysuwania utopijnych postulatów jako „programu politycznego oraz narzędzia krytycznego i diagnostycznego” przede wszystkim w społeczeństwach, które są niezdolne do wykorzystywania produktywności wszystkich obywateli (Jameson, 2011, s. 178). Przedapokaliptyczny świat wykreowany przez Atwood to najmroczniejszy wymiar tej ustrojowej niezdolności, upadek humanistycznych idei kosztem rozrośnięcia się krwiożerczej maszyny kapitalizmu niesie bowiem globalną dewastację. Natomiast postapokaliptyczna wędrówka poza granicę znanej człowiekowi rzeczywistości przewartościowuje jego miejsce w nowym porządku, który nie umiejscawia już *homo sapiens* w centrum, stawiając tym samym na postludzki charakter współistnienia.

### **Bibliografia**

- Atwood Margaret, 2017a: *MaddAddam*. Przeł. Tomasz Wilusz. [MaddAddam. T. 3]. Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Atwood Margaret, 2017b: *Oryks i Derkacz*. Przeł. Małgorzata Heskokołodzińska. [MaddAddam. T. 1]. Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Atwood Margaret, 2017c: *Rok potopu*. Przeł. Marcin Michalski. [MaddAddam. T. 2]. Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Bakke Monika, 2015: *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Bińczyk Ewa, 2018: *Epoka człowieka. Retoryka środowiskowa i marazm antropocenu*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Braidotti Rosi, 2013: *The Posthuman*. Polity Press, Cambridge.

- Derrida Jacques, 2011: *O gramatologii*. Przeł. Bogdan Banasiak. Wydawnictwo Officyna, Łódź.
- Fisher Mark, 2009: *Capitalism Realism. Is There No Alternative?* Zero Books, Winchester.
- Fukuyama Francis, 2004: *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*. Przeł. Bartłomiej Pietrzyk. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Harari Yuval Noah, 2018: *Homo Deus. Krótka historia jutra*. Przeł. Michał Romanek. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jakubowiak Maciej, 2021: *Ostatni ludzie. Wymyślanie końca świata*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec [e-book, epub].
- Jameson Fredric, 2011: *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Przeł. Maciej Płaza, Małgorzata Frankiewicz, Andrzej Miszk. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Latour Bruno, 2009: *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*. Przeł. Agata Czarnacka. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Moon Hyong-jun, 2014: *The Post-apocalyptic Turn. A Study of Contemporary Apocalyptic and Post-apocalyptic Narrative*. University of Wisconsin, Milwaukee.
- Szymański Kamil, 2015: *Transhumanizm. Utopia czy ekstropia?* „Idea. Studia nad strukturą pojęć filozoficznych”, nr 27, s. 159–175.
- Žižek Slavoj, 2014: *Trouble in Paradise. From The End of History to The End of Capitalism*. Melville House, London.
- Zuboff Shoshana, 2020: *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*. Przekł. Alicja Unterschuetz. Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań.



## Kinga Wyskiel

SZKOŁA DOKTORSKA NAUK HUMANISTYCZNYCH I SZTUKI  
UNIWERSYTETU MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

 <https://orcid.org/0000-0001-8957-4489>

### Kobieta – naukowiec – mutant Płeć w opowiadaniach Julii Nideckiej

#### Woman – Scientist – Mutant: Gender in Julia Nidecka's Stories

**Abstract:** Kinga Wyskiel's article concerns the issue of gender in science fiction stories by Julia Nidecka. The following stories have been analysed and interpreted: "Wilki na wyspie" [Wolves on the Island], "Taśmy prawdy" [Tapes of Truth], "Kwiaty w bukiecie" [Flowers in a Bouquet] and "Goniący za słońcem" [Chasing the Sun]. Wyskiel considers two dominant strategies for the representation of femininity in these stories and focuses on Nidecka's images of the woman scientist and the mutant woman present in them. Wyskiel also points out that gender is an a priori category in Nidecka's future worlds and that, consequently, the construction of those worlds has been based on the gender matrix.

**Keywords:** Julia Nidecka, science fiction, gender, woman, feminism, mutant

**Abstrakt:** W artykule omówiono zagadnienie płci w opowiadaniach fantastyczno-naukowych autorstwa Julii Nideckiej. Analizie i interpretacji zostały poddane przede wszystkim opowiadania: *Wilki na wyspie*, *Taśmy prawdy*, *Kwiaty w bukiecie* oraz *Goniący za słońcem*. Przedstawiono dwie dominujące strategie reprezentacji kobiecości w wymienionych utworach. Zwrócono uwagę przede wszystkim na wizje kobiety naukowca oraz kobiety mutanta pojawiające się w twórczości Julii Nideckiej. Wskazano również, że płeć stanowi w światach przyszłości Nideckiej kategorię aprioryczną, a więc konstrukcja tych światów została oparta na macierzy płci.

**Słowa kluczowe:** Julia Nidecka, *science fiction*, płeć, kobieta, feminizm, mutant

„Nie ma literatury kobiecej, nie ma literatury męskiej. [...] Kiedy piszę, nie czuję się kobietą, choć dysponuję oczywiście pełnią doświadczeń kobiety. Kobieta musi trochę pochodzić do szkoły, ale gdy przyjdzie pora, wychodzi za mąż i wtedy jej pierwszym obowiązkiem jest urodzenie dzieci” (*Kiedy piszę, nie czuję się kobietą*, 1991, s. 70) – stwierdziła Julia Nidecka w 1991 roku w wywiadzie udzielonym „Nowej Fantastyce”. Ten niewielki wyimek z wypowiedzi pisarki kieruje uwagę na wciąż istotne problemy związane z funkcjonowaniem kobiet i ich tekstów w polu literackim fantastyki naukowej oraz ze skrajnym patriarchalizmem obecnym w dziełach polskich pisarzy *science fiction*.



W 1983 roku Andrzej Niewiadowski przyznawał, że polska literatura fantastycznonaukowa jest „programowo antyfeministyczna” (Niewiadowski, 1983, s. 22)<sup>1</sup>. W opinii Krzysztofa Loski proza *science fiction* funkcjonuje jako literatura tworzona przede wszystkim przez mężczyzn i właśnie dla nich przeznaczona (Loska, 2001, s. 181). Patriarchalny wymiar fantastyki naukowej podkreślała również Natalia Lemann (2014). Przywołując słowa Donny Haraway o tym, że „granica między *science fiction* a rzeczywistością społeczną jest złudzeniem optycznym” (Haraway, 2003, s. 50), zaprzeczała jednocześnie możliwości podważania porządku płciowego w fikcyjnych światach przyszłości. Zamiast tego przychyliła się do stanowiska, że literatura fantastycznonaukowa nie jest w stanie uporać się z problemem płci, czego przyczyn upatrywała nie tylko w tym, że literaturę tę tworzą głównie mężczyźni, lecz także w tym, że w utworach *science fiction* często powielane są mizoginiczne klisze i krzywdzące stereotypy na temat kobiet. Poza tym brak w tekstach fantastycznonaukowych silnych kobiecych protagonistek, co z kolei zwraca uwagę na problem reprezentacji kobiet w literackich światach *science fiction*. Na fallocentryzm owych kosmicznych światów wskazywała również Lemann. Caitriona Ní Dhúill (2010) w kontekście literatury utopijnej dawała do zrozumienia, że płeć stanowi najtrudniejszą do pokonania granicę w konstruowaniu innych światów, dodajmy: zarówno tych utopijnych, jak i dystopijnych, fantasy czy fantastycznonaukowych.

Polemikę z tezą Lemann o nieobecności kobiet w polskim „kosmosie” prowadził Konrad T. Lewandowski (2021)<sup>2</sup>. Zarzucał on badaczce akulturową nadinterpretację, a więc umieszczanie analizowanych faktów literackich w innym kontekście kulturowym niż ten, w którym faktycznie miały miejsce, a następnie wyciąganie z tego nieuprawnionych, ideologicznie motywowanych wniosków. Przytaczając literackie kreacje bohaterów z dzieł Janusza A. Zajdla, Edmunda Wnuka-Lipińskiego oraz Marka Oramusa, Natalia Lemann odwoływała się do kategorii wypracowanych przez zachodnie feministki – a więc realia społeczeństwa wolnego i bogatego przywoływała w analizie utworów powstałych w społeczeństwie

1 W tym kontekście Maria Głowacka zauważa, że postrzeganie roli kobiet przez twórców fantastyki kształtowane jest przez zakorzeniony w polskiej kulturze szlachecko-rycerskiej kontrakt płci: „Kontrakt ten tworzą relacje damsko-męskie oparte na ideale damy i rycerza: zadaniem mężczyzny jest walka, opieka, obrona, do obowiązków kobiety należy zaś wspieranie jego działań” (Głowacka, 2018, s. 46). Autorka korzysta z ustaleń Sławomiry Walczewskiej zawartych w książce *Damy, rycerze, feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce* (Walczewska, 2000).

2 Na stronie Przewodas.pl jest pełna i poprawiona wersja artykułu opublikowanego wcześniej w magazynie „SFinks” (2020, nr 62, s. 52–62).

zniewolonym i spauperyzowanym. Mimo różnic kulturowych faktem pozostaje, że autorzy tekstów należących do fantastyki naukowej często wykorzystują typowe dla patriarchalnego modelu sposoby kodowania płciowości. Współcześnie uwagę na to zwraca Kasia Babis (2020)<sup>3</sup>, podkreślając „prawicowe skrzywienie” polskiej fantastyki oraz związane z nim seksistowskie treści w dziełach wielu twórców tego gatunku.

Problem reprezentacji kobiet w fantastyce naukowej podjęta już w latach siedemdziesiątych XX wieku Joanna Russ (1972, 1981; por. Loska, 2001, s. 182–183). Zauważyła ona, że w utworach będących realizacją tego gatunku w istocie nie ma kobiet, są wyłącznie ich wizerunki. W niepodjęciu w narracjach *science fiction* refleksji nad takimi zagadnieniami jak rodzina, role społeczne i ich podział, seksualność czy tożsamość płciowa badaczka upatrywała „wielkiego przeoczenia” – niewykorzystania krytycznego, spekulatywnego czy wyobraźniowego potencjału gatunku<sup>4</sup>. Na twórczy potencjał *science fiction* w kontekście *gender* wskazywała również Anna Kurowicka, która zauważała, że gatunek ten pozwala „zakwestionować system płci i pożądania w naszym świecie oraz rozpatrywać konsekwencje pomyślenia go inaczej” (Kurowicka, 2019, s. 82).

Nie powstało dotąd opracowanie dotyczące twórczości Julii Nideckiej. Maria Głowacka<sup>5</sup>, pisząc o tej autorce, skupiła się przede wszystkim na jej biografii. Mariusz M. Leś natomiast badał schematy utopijnego myślenia w opowiadaniu *Wilki na wyspie* autorstwa Nideckiej. Próbę przypomnienia jej twórczości niechybnie wypadnie więc określić mianem „wywoływania z milczenia”

3 Na uwagę zasługują również materiały wideo publikowane przez rysowniczkę w ramach cyklu *Dziady polskiej fantastyki* na kanale YouTube. O patriarchalizmie polskiej fantastyki pisała również Marta Stusek (2021).

4 Literatura fantastycznonaukowa, o charakterze filozoficznym, politycznym i socjologicznym, zajmuje się „konstruowaniem wizji przyszłości i alternatywnych światów” (Kurowicka, 2019, s. 81). Teksty *science fiction* mają więc nie tylko krytyczny, lecz także spekulatywny potencjał – umożliwiają rozważanie alternatywnych scenariuszy rozwoju cywilizacji ludzkiej (i nie tylko). Otwartość na to, co poznawczo odmienne i obce, pozostaje znamieną dla wielu utworów tego gatunku.

5 Jak zauważa Maria Głowacka, Julia Nidecka przyjęła w środowisku fantastów raczej konformistyczną postawę i próbowała „wejść z przedstawicielami fandomu pisarskiego w tzw. męską sztamę” (Głowacka, 2018, s. 65). Badaczka zwraca jednak uwagę na ambiwalencję w postawie Nideckiej: „Choć na poziomie kontaktów okołoliterackich pozostawała całkowitą konformistką i w kontaktach z fantastami propagowała obowiązujący w środowisku branżowym konstrukt kobiecości związany z wartościami wewnętrznymi, tj. sferą domową i macierzyństwem, w swojej prozie kształtowała nieco inny wizerunek kobiecości i męskości” (Głowacka, 2018, s. 65–66).

(Mrozik, 2011, s. 112–119) czy też wydobywania z zapomnienia. Niewielki objętościowo i rozsiaany dorobek Julii Nideckiej obejmuje czternaście opowiadań, które ukazały się na łamach prasy, w antologiach lub weszły w skład jedyne autorstwa zbioru tej autorki – *Goniący za słońcem* (Nidecka, 1983)<sup>6</sup>.

W niniejszym artykule skupię się na przedstawieniu problemu płci w wybranych opowiadaniach Julii Nideckiej. Kobięce bohaterki nie pojawiają się w każdym z opowiadań, właściwie występują jedynie w nielicznych. Interesować będą mnie tu zwłaszcza opowiadania: *Wilki na wyspie*, *Taśmy prawdy*, *Kwiaty w bukacie* oraz *Goniący za słońcem*. Opisano w nich trudną sytuację kobiet w świecie nauki zdominowanej przez porządek patriarchalny i związane z nim klisze w postrzeganiu kobiecości. W tekstach tych można zauważyć dwie dominujące strategie reprezentacji kobiecości: wizje kobiety naukowca oraz kobiety mutanta. Problem płci pojawia się również na marginesie opowiadania *Megalomania*, ale ukazany jest w nieco odmienny sposób niż w pozostałych tekstach. W światach przyszłości wykreowanych przez Nidecką płęć stanowi kategorię aprioryczną, niezbywalną, więc organizującą ludzkie myślenie. Nawet w odległych przyszłościowo światach lub na innych planetach kluczowym elementem pozostaje matryca płci.

W rozważaniu problemu płciowości w opowiadaniach Julii Nideckiej konieczne będzie zwrócenie uwagi na konstrukcję i kondycję bohaterek oraz podjęcie próby osadzenia ich w proponowanej wizji społeczeństw przyszłości. Trudno nie odnieść wrażenia, iż kobiety w kosmicznych światach Nideckiej nie są szczęśliwe – nie realizują się jako matki, ponadto funkcjonują w siatce męskich praw: są córkami, żonami lub kochankami, ich działania podlegają ciągłej kontroli lub krytyce, kobiety często nie mogą liczyć na zrozumienie ze strony swych męskich towarzyszy, są poniżane,

<sup>6</sup> W zbiorze znalazły się następujące opowiadania: *Co to jest?*, *Megalomania*, *Sny o rozumie*, *Wilki na wyspie*, *Taśmy prawdy*, *Biotechnika*, *Kwiaty w bukacie*, *Solidarność*, *Goniący za słońcem*, *Wagary*. Oprócz tego teksty Nideckiej weszły w skład antologii: *Drugi próg życia* (1980), *Phantasma* (1982), *Spotkanie w przestworzach 2* (1982). W *Drugim progu życia* tekst Nideckiej opublikowano w otoczeniu opowiadań Janusza A. Zajdla, Stanisława Lema, Konrada Fiałkowskiego, Mirosława Kwiatka i wielu innych autorów gatunku. W przypadku *Phantasm* twórczość Nideckiej – jako jedynej kobiety – została zaprezentowana obok tekstów takich twórców, jak: Roman Bratny, Czesław Chruszczewski, Andrzej Czechowski, Zbigniew Dolecki, Ernest Dyczek, Konrad Fiałkowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Świątoplek Karpiński, Adam Kreczmar, Kornel Makuszyński, Andrzej Szczypiorski, Henryk Vogler, Adam Wiśniewski-Snerg, Piotr Wojciechowski, Wiktor Woroszyński, Janusz A. Zajdel, Witold Zegalski, Stanisław Zieliński. W antologii *Spotkanie w przestworzach 2* Julia Nidecka publikowała obok Marka Oramusa i Macieja Parowskiego.

oskarżane, a nawet padają ofiarami przemocy. Nie da się więc nie zauważyć wybrzmiewającego w opowiadaniach Nideckiej krytycznego stosunku do patriarchy.

### **Kobieta**

Opowiadanie *Goniący za słońcem* zostało oparte na prostych mechanizmach narracyjnych, takich jak kontrast czy uproszczenie postaci; skupienie się na jednej, wiodącej cesze każdego z bohaterów umożliwiło stworzenie z nich swoistych exemplów. Oznacza to, że fabularne teksty Nideckiej ciążą w kierunku publicystyki, fabuły mają charakter pretekstowy, tekst literacki zaś zostaje sprowadzony do funkcji myślowego eksperymentu, najważniejsze jest bowiem rozważenie w wykreowanej przestrzeni spekulatywnej istotnych problemów, takich jak społeczna rola kobiety czy relacje między płciami. Owe uproszczenia zbliżają to oraz inne opowiadania Nideckiej do baśni czy powiastki filozoficznej. Na pokrewieństwo tych gatunków z literaturą fantastycznonaukową wskazywała sama autorka<sup>7</sup>.

Panna Lala i Sara – bohaterki opowiadania – są reprezentantkami dwóch odmiennych typów postaci kobiecych. Pierwsza pracuje jako pielęgniarka, reprezentuje więc jeden z bardziej sfeminizowanych zawodów. Młoda, ładna i majestatyczna – jak zauważa narrator – oceniana głównie po aparycji oraz stereotypowych zachowaniach: chichotaniu, spoglądaniu w sposób kokieteryjny na mężczyzn oraz podsłuchiowaniu, jest w istocie lekceważona. Samo imię tej postaci narzuca czytelnikowi pewien sposób jej konceptualizacji – Panna Lala to w istocie lalka, marionetka, pielęgniarka, sekretarka, a według typologii Loski (2001, s. 183)<sup>8</sup> –

7 W wywiadzie na łamach „Nowej Fantastyki” Julia Nidecka przyznawała, że uważa siebie za autorkę *hard science fiction*, a korzeni gatunku upatruje w tradycji powiastki filozoficznej, twórczości popularnonaukowej oraz bajce. Jak twierdziła: „Dziś to się zlewa, nakłada, ale ja chciałabym kontynuować nurt nie tylko fantastyki bajkowej, ale myśli logicznej, która każe traktować świat jako rodzaj zadania” (*Kiedy piszę, nie czuję się kobietą*, 1991, s. 70).

8 Krzysztof Loska zwracał uwagę na możliwość wyróżnienia kilku typów bohaterek pojawiających się w literackich światach przyszłości konstruowanych przez kobiety; są to: buntowniczkki (wyróżniają się niezależnością, zdecydowaniem i aktywnością, robią wszystko to, czego zakazywały kobietom normy społeczne i obyczajowe), amazonki (kobiety w męskim przebraniu, wykonują zadania, które do tej pory według tradycji były zarezerwowane dla męskich bohaterów), kobiety bezwolne lub zdegradowane (pozbawione praw i przywilejów, często sprowadzone do funkcji rozrodczych), kobiety w poszukiwaniu tożsamości (uciekają od świata zdominowanego przez mężczyzn, próbują stworzyć kobiecą wspólnotę, związane z naturą lub specyficznie pojmowaną technologią) (Loska, 2001, s. 183).

kobieta bezwolna. Sara to z kolei aktywna działaczka, ale jedynie częściowo panująca nad swoim życiem i decydująca o nim. W przebraniu tajemniczego Zorro (postać typu amazonka) towarzyszy zamieszkującym planetę Apis hapikom (Nidecka, 1983, s. 132), próbuje pomóc im w odzyskaniu środowiska naturalnego i udaremnieniu ludziom dalszej ekspansji w głąb planety.

Imiona obu bohaterek zostały oparte na podobieństwie dźwiękowym, aby jeszcze silniej uwidocznić związek między nimi. Z jednej strony mamy kobietę zsocjalizowaną do życia w patriarchalnym systemie kulturowym w roli bezwolnej lalki i kokietki, z drugiej – buntowniczkę, amazonkę, walczącą z własnym ojcem w imię przetrwania zagrożonego gatunku, wrażliwą na problemy wynikające z industrializacji i kolonizacji środowiska naturalnego przez człowieka. Postaci kobiece ukazano więc na zasadzie kontrastu.

Ostatecznie jednak również Sara – uwięziona między figurą Ojca a koniecznością wyjścia za mąż – pada ofiarą męskiego reżimu. Nidecka nie pozostawia złudzeń – kobieta jest skazana na ciągłą przemoc symboliczną, doznaje jej najpierw ze strony ojca, następnie męża. Oprócz takich kwestii, jak nieuczciwość małżeńska oraz przemoc, której dopuszcza się mąż bohaterki, możemy tu zauważyć odwołanie do opozycji natura vs. kultura (Ortner, 1982; Głażewska, 2004); kobietę taką jak Sara jednoznacznie postawiono po stronie natury, natomiast jej ojca oraz męża po stronie kultury. Porządek patriarchalny, pokazuje Nidecka, opiera się na przemocy fizycznej i symbolicznej (nawet wobec własnej żony czy dziecka), kłusownictwie oraz zabijaniu zwierząt, a także ignorancji ekologicznej i szowinizmie gatunkowym. Patriarchatowi przeciwstawiona zostaje mglista obietnica zmiany systemu, wiara w to, że przemoc dominującą w porządku patriarchalnym – niszczenie planety poprzez nadmierną eksploatację surowców, stawianie na terenach zamieszkałych przez inne gatunki kolejnych fabryk, w których produkowane jest powietrze – można zastąpić kobiecym systemem opierającym się na wrażliwości na krzywdę Innego oraz jego poszanowaniu. W opowiadaniu tym, podobnie jak w analizowanych przez Mariusza M. Lesia *Wilkach na wyspie*, dają się odnaleźć utopijne impulsy (Bloch, 2009; Jameson, 2011, s. XV), będące wyrazem potrzeby poprawiania świata – nadziei na to, że w przyszłości możliwa okaże się koegzystencja człowieka z innymi bytami oraz otwartość na bioróżnorodność. W tym ekologicznym aspekcie opowiadanie Nideckiej wydaje się przepętnione nowoczesnymi marzeniami. Tekst zdradza oznaki krytycznej refleksji nad nadmiernym eksploatowaniem przez człowieka zasobów naturalnych Ziemi, prowadzącym do degradacji środowiska przyrodniczego. Ów antropopresyjny aspekt wybrzmiewający w opowiadaniu Nideckiej – ale również w prasie popularnonaukowej z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego

wieku<sup>9</sup> – stanowi niejako zapowiedź refleksji antropocentrycznej, która na dobre zacznie się rozwijać w polskiej humanistyce w pierwszych dekadach XXI wieku.

Nidecka pokazuje ponadto, że być kobietą w świecie zdominowanym przez mężczyzn to nie móc samej o sobie stanowić. Gdy Sara zostaje matką, wszystkie impulsy poprawiania świata, jakie zdradzała wcześniej swoim zachowaniem, oraz poczucie misji zamierają, zamiast tego kobieta oddaje się opiece nad dzieckiem. Wyraźny jest zatem moment przejścia od Sary amazonki do Sary matki, odejście kobiety ze świata publicznych problemów do świata prywatnego terroru. Kobieta musi dostosować się do reguł rządzących światem mężczyzn, ukrywać to, jaka jest.

Autorka zwraca uwagę zarówno na biologiczny, jak i społeczno-kulturowy wymiar płci. Bohaterki opowiadania są bowiem kobietami o tyle, o ile jako kobiety są konstruowane, a więc postrzegane przez mężczyzn. Maskarada Sary może być wręcz rozpatrywana jako próba ucieczki od płciowości, ostatecznie jednak zakończona fiaskiem. Kobiecość Lali i Sary stanowi wytwór socjalizacyjnych i wychowawczych praktyk, zgodnie z którymi bohaterki zostają sprowadzone do roli matki lub skierowane do pracy polegającej na opiece nad innymi (jak praca pielęgniarki), pełnienia niższych funkcji w hierarchii zawodowej. Lali i Sarze zostają także zakodowane zachowania, które uchodzą za „typowe” dla kobiet. Płeć protagonistek jest formowana w określonych sytuacjach (de Beauvoir, 2003, s. 299; Derra, 2017, s. 14; por. Butler, 2008).

Wrażliwość Nideckiej na wciąż aktualne kwestie związane ze stereotypowym traktowaniem kobiet w literaturze oraz w świecie autorów fantastyki i naukowców zostaje jednak przybrana w mało atrakcyjną formę kosmicznej powiastki filozoficznej. O ważnych i nowoczesnych problemach autorka opowiada więc z wykorzystaniem skostniałych już konwencji gatunkowych i mechanizmów narracyjnych.

### **Naukowiec**

W *Taśmach prawdy* Nidecka wykorzystuje opowieść o katastrofie rakiety kosmicznej do zobrazowania kolejnego problemu związanego z nierównym traktowaniem kobiet i mężczyzn. Tym razem wskazuje na problem wiedzy/władzy (Foucault, 1998, 2014), do której dostęp przysługuje jedynie ekspertom-mężczyznom. W celu ustalenia, w jaki sposób doszło do zdarzenia, członkowie Komisji do Badania Przyczyn Katastrofy Pierwszej Wyprawy Nadświetlnej skupiają się na znalezieniu „taśm Prawdy”. Dzięki

9 Protoekologiczne spojrzenie można było również dostrzec na łamach peerelowskich czasopism popularnonaukowych. Zapowiadało ono zwrot w myśleniu o relacji człowieka z szeroko rozumianą naturą (zob. Wyskiel, 2022).

nim zostaje wysnuta hipoteza, że członkowie załogi – Komandor, Pierwszy Pilot oraz Drugi Pilot – celowo doprowadzili do zdarzenia. Komisja poszukuje racjonalnego wytłumaczenia związku między niewłaściwym zachowaniem Drugiego Pilota a katastrofą. Jak się okazuje, zachowanie Drugiego Pilota wynikało z tego, że przypadkiem stał się on świadkiem eksperymentu – zrozumiał wówczas, co zagraża jemu oraz pozostałym członkom drużyny (Nidecka, 1983, s. 87). Naukowcy uznają to za przyczynę popełnienia przez tego bohatera samobójstwa, Komisja dociera jednak do dowodów świadczących o surowym, przywodzącym na myśl dzisiejszy mobbing, zachowaniu Komandora względem Drugiego Pilota, ustala również, iż Drugi Pilot był kobietą i łączyła go intymna relacja z Pierwszym Pilotem. Pojawia się więc alternatywne wyjaśnienie katastrofy, zgodnie z którym to kontakty personalne między członkami załogi doprowadziły do wypadku, nie zaś naruszenie propagandowej zasłony otaczającej samą wyprawę.

Chociaż członkowie Komisji zapewniają, że płeć Drugiego Pilota nie ma związku z ich oceną sytuacji, wydaje się, że jest dokładnie odwrotnie. Kobietę usytuowano względem dwóch mężczyzn – Komandora wyprawy kosmicznej, który dominuje nad Drugim Pilotem w hierarchii służbowej oraz – jako mężczyzna – w hierarchii społecznej, a także Pierwszego Pilota, który po powrocie na planetę zamierzał zerwać z Drugim Pilotem intymne stosunki. Uwięziona w sieci relacji służbowo-prywatnych kobieta zostaje przedstawiona jako przesadnie panikująca i niepotrafiąca zapanować nad swoimi uczuciami, stawiająca miłość i relacje uczuciowe ponad służbę nauce oraz państwu.

Ostatecznie Komisja podsumowuje, iż „przyczyną tego wypadku był cały szereg mało prawdopodobnych wydarzeń, których nie mogliśmy ani przewidzieć, ani im zapobiec” (Nidecka, 1983, s. 94). Pozwala to na zamaskowanie wszelkich niedociągnięć systemu, w którym człowiek pracuje dla ogólnego dobra, oraz patriarchalnego porządku, w którym kobiety są uznawane za histeryzujące, niepotrafiące oddzielić życia prywatnego od zawodowego, a co za tym idzie – za zagrażające nauce i postępowi.

Warto również zwrócić uwagę na męskie formy gramatyczne stosowane w tekście w odniesieniu do Drugiego Pilota. Służą one wzbudzeniu w odbiorcy niepewności co do płci członków załogi (w języku polskim w opisie stanowisk służbowych rodzaj męski często funkcjonuje zarówno w stosunku do mężczyzn, jak i kobiet), a także podkreśleniu nieobecności kobiet w świecie nauki.

Postać kobiety naukowca pojawia się również w opowiadaniu *Kwiaty w bukacie*, którego konstrukcja została oparta na schemacie romansu. Główna bohaterka, Ala, która właśnie ukończyła studia z zakresu historii Ziemi, udaje się na nią, by rozpocząć pracę. Oczami kobiety patrzymy na pozostałych pasażerów frachtowca transgalaktycznego – umiędzynionych mężczyzn i niskie, zbyt chude

kobiety, co pozostaje w zgodzie ze stereotypami cielesności przypisanymi poszczególnym płciom. Obserwowanie współpasażerów staje się okazją do zapoznania czytelnika z problemami mieszkańców poszczególnych planet dotyczącymi płodności i mającymi niwelować te problemy procesami sztucznego zapłodnienia:

Cały proces zapłodnienia i dojrzewania płodu prowadzono w specjalnym instytucie, który pobierał od przyszłych rodziców komórki rozrodcze (Nidecka, 1983, s. 107).

Kontrolowanie przez władzę kwestii związanych z seksualnością człowieka prędej czy później musi jednak napotkać na przeszkodę. Jak zauważa bohaterka:

Przed kilkoma laty wybuchł skandal. Okazało się, że kontrola ta była prowadzona niezbyt dokładnie i powstałe niedociągnięcia ujawnili dopiero rodzice (Nidecka, 1983, s. 107).

Dysponująca spojrzeniem specjalisty Ala pozostaje outsiderką, przygląda się innym z dystansu, nie radzi sobie w kontaktach personalnych, jest wycofana, a jej wiedza odgradza ją niejako od rzeczywistości.

Z fizjonomii poszczególnych postaci Ala potrafi wywnioskować, z jakiej planety one pochodzą, jakie warunki atmosferyczne na niej panują i jaka jest kondycja fizyczna danej jednostki. Patrzy na nie, jak sama przyznaje, niczym na „kwiaty w bukacie” – dopasowuje jednocześnie zaobserwowane przez siebie fizjonomie do schematów poznanych w trakcie nauki (Nidecka, 1983, s. 108). Dzięki podkreśleniu zależności między planetą a ciałem jej mieszkańca Nidecka pokazuje, jak niebagatelny wpływ na ciało człowieka ma środowisko, w którym on funkcjonuje.

Niemal każdy członek grupy obserwowanej przez bohaterkę jest w jakiś sposób zdeformowany. Podobnie jest z Alą, która nie może pochwalić się idealnymi proporcjami ciała czy nieskazitelnym uśmiechem. Swoją niedoskonałość zaczyna odczuwać jeszcze silniej, gdy poznaje nawigatora statków kosmicznych o niemal idealnym ciele. Nidecka wskazuje więc na problem cielesności, zwłaszcza kobiecej, a także stereotypy dotyczące kobiecego ciała i żywy nawet w kosmicznych światach mit urody (Wolf, 2014).

Ala szybko zaczyna wątpić w szczerłość uczuć mężczyzny:

Czułe, ciepłe słowa... Komu on je mówi? Mnie, czy może jakiejś abstrakcyjnej kobiecie, o której wie tylko tyle, że ona to lubi? (Nidecka, 1983, s. 112).

W tych słowach zostaje wyrażona obawa co do kulturowych sposobów wytwarzania i pojmowania płci. Skonstruowany w ramach



społeczności wzór, zgodnie z którym kobiety potrzebują zapewnienia o miłości, jest utwierdzany przez replikację. To jeden z licznych momentów, w których Ala zostaje „wrzucona” w swoją pleć. W kiczowatej otoczce niczym z taniego romansu pojawia się także pytanie o istotę miłości czy szerzej – ludzkich relacji.

Czy w ogóle jeden człowiek może zrozumieć drugiego człowieka? Nie nazwać, zaklasyfikować, ale właśnie zrozumieć? (Nidecka, 1983, s. 115)

– pyta Nidecka.

Ostatecznie Lon okazuje się modyfikowanym genetycznie człowiekiem, przypomina cyborga.

Podsunał mi pod oczy swoją jasnorożową dłoń. Ujęłam ją dwoma palcami i patrzyłam na gładką, delikatną skórę, na której nie rysowała się żadna zmarszczka. Skórę maleńkiego dziecka pokrywającą ciało dorosłego mężczyzny. Przy niej moja była tak ordynarna.

– Mam całe ciało pokryte warstwą sztucznego tworzywa. Nie oddycham skórą, nie pocę się...

[...]

A wiesz, co jest w środku? – stuknął palcem w swoją klatkę piersiową. – Inna wątroba i nerki, inne płuca, inny układ wydalania produktów przemiany materii... To są konsekwencje tego prostego zabiegu – pokrycia skóry warstwą nieprzepuszczalną (Nidecka, 1983, s. 116).

Jest to jednostka idealna, ale sztuczna. Nidecka daje tu wyraz utopijnym wyobrażeniom (Jameson, 2011) związanym z cielesnością. Możemy zauważyć troskę o materialność człowieka oraz poszukiwanie możliwości skorygowania wszelkich jego anatomicznych wad wynikających z określonych warunków życia panujących na poszczególnych planetach.

W *The Children of Men* Phyllis Dorothy James (zob. Konefał, 2008, s. 266) stworzyła wizję świata przyszłości, w którym nie ma prawdziwych kobiet, a co za tym idzie – również prawdziwych dzieci. W opowiadaniu Nideckiej wizja sztucznych mężczyzn i kobiet idzie w parze z wizją słabych, podtrzymywanych przy życiu dzieci. Selekcję naturalną w przypadku człowieka zastąpiono bowiem eugeniczną hodowlą.

– Tak. Nie ma selekcji naturalnej. Od tego się zaczęło. Ot, na przykład na sto tysięcy dzieci rodzi się jedno, którego organizm nie wytwarza ciał odpornościowych, nie potrafi walczyć z bakteriami. W warunkach normalnych umarłoby. [...] Wychowałbym je w sterylnych warunkach, a potem

faszerowałbym antybiotykami. Co tak patrzysz?! Mówię przecież, że nie potrafiłbym skazać go na śmierć. A przyroda jest bezlitosna. W cywilizowanym świecie dziecko to dorośnie, będzie miało swoje dzieci... Jeśli to była mutacja, będą one nieprzystosowane do życia na Ziemi.

- Cywilizacja je osłoni (Nidecka, 1983, s. 117).

Jak zauważał Jay Winter, to właśnie w obliczu katastrofy ożywa potrzeba poprawiania świata, tworzenia utopijnych projektów (Winter, 2006, s. 8). Odpowiedzią ludzkości na degenerację ciał jest więc ich ciągłe poprawianie - modyfikacje genetyczne oraz całkowita medykalizacja życia.

W opowiadaniu *Kwiaty w bukiecie* Nidecka ponownie sięga po prosty fabularnie schemat romansu. Tym razem wykorzystuje konwencjonalną ramę przy okazji omawiania utopijnych wizji związanych z cielesnością człowieka. Opowieść miłosna stanowi pretekst do przyjrzenia się ewentualnym mechanizmom ulepszenia ciała. Bohaterka Nideckiej okazuje się ponadto dziewczyną niedojrzałą - fakt, że polega ona nadmiernie na swojej wiedzy eksperckiej, staje się przeszkodą w kontakcie Ali z rzeczywistością, w nawiązaniu relacji międzyludzkich. Autorka wskazuje tym samym, że płć stanowi swego rodzaju konstrukt - nie tylko ma wymiar biologiczny, lecz jest również wytworem społecznych i kulturowych mechanizmów określających obszar i sposób funkcjonowania kobiet we wspólnocie.

### **Mutant**

Opowiadanie *Wilki na wyspie Nideckiej* Mariusz M. Leś określił mianem noweli (Leś, 2008, s. 102) - utwór ma kunsztowną budowę, wyraźnie zarysowaną akcję i punkt kulminacyjny. Nie bez znaczenia dla takiej klasyfikacji gatunkowej jest również sposób prowadzenia narracji oraz konstrukcja głównej bohaterki - dziewczynki imieniem Isia, której losy śledzi czytelnik. Sam narrator skrywa się za jej postacią, niemalże nie komentuje przebiegu wydarzeń, oddaje natomiast uczucia i myśli Isi, często przytaczając je w mowie pozornie zależnej. Leś zwrócił uwagę na to, że już pierwsze zdanie opowiadania, mające formę partii dialogowej, należy do bohaterki: „Od razu otrzymujemy środek układu współrzędnych fantastycznego świata, w którego centrum jako pośrednik narracji znajdzie się główna bohaterka - Isia” (Leś, 2008, s. 101). Jako że interesuje mnie przede wszystkim wizja płci i obraz kobiety pojawiający się w opowiadaniach Julii Nideckiej, ograniczę do minimum uwagi dotyczące konstrukcji i formy tekstu, skupię się zaś na próbie jego odczytania przez pryzmat *gender*.

Na początek w kontekście uwag Lesia należałoby przyjrzeć się pierwszej scenie rozgrywającej się między Isią a jej mamą,

istotnej dla dalszych wydarzeń. Scena ta nie tylko wprowadza dwie kluczowe postaci – córkę oraz matkę – lecz także zarysowuje tendencje i problemy, które będą poruszone w opowiadaniu. Isia oznajmia matce, że wychodzi z domu, tym samym zapowiada swoją aktywność czy też o niej informuje; matka z kolei „nie odewrwała wzroku od hipnotyzatora”, pozostaje więc bierna, milcząca, nieobecna. Już w pierwszych zdaniach Nidecka daje czytelnikowi do zrozumienia, że w tekście istotna będzie relacja między matką i córką. Matka zostaje skojarzona z biernością, córka zaś z aktywnością; początkowo więc kobiety są sobie przeciwstawione. Będzie to stanowiło ważny punkt odniesienia dla późniejszych wydarzeń, w toku których dziewczynka pozna prawdę o sobie i matce. Nidecka zarysowuje również problem komunikacji między matką i córką; w tekście odnajdziemy stwierdzenie wprost mówiące o braku więzi między nimi:

Pozostawała matka, ale dziewczynka nigdy jej zbyt nie ufała (Nidecka, 1983, s. 50).

Inną kwestią, ściśle powiązaną z problemem komunikacji między matką i córką, jest to, jak Isia radzi sobie w szkole. Dziewczynce nie udaje się zdać testów sprawności psychicznej, co skutkuje napiętnowaniem jej w szkolnej społeczności – rówieśników i nauczycieli – a w efekcie odrzuceniem przez system. Isia musi zmagać się z coraz częściej kierowanymi pod jej adresem inwektywami, z których najtrudniejszą do zniesienia pozostaje „mutant” (Nidecka, 1983, s. 44). Najdotkliwsze okazuje się dla dziewczynki wyrzeczenie się jej przez ojca:

To nie jest moje dziecko! Przespałaś się z kimś, a ze mnie robisz ofiarę! (Nidecka, 1983, s. 52)

Odrzucona Isia coraz chętniej zapuszcza się w nieznaną jej dotąd dzielnicę mutantów, gdzie spotyka astronautę Tonkena, ten szybko zostaje jej nowym „nauczycielem” i przewodnikiem. Wkrótce Isia odkrywa prawdę o swojej matce, która również okazuje się mutantem. Aby móc funkcjonować poza gettem przeznaczonym dla odmieńców, matka Isi musiała wyjść za męża za „normalnego” człowieka, dostosować swoje zachowania do obowiązujących norm oraz starać się uchodzić za osobę mniej inteligentną niż w istocie była. Odkrycie prawdy na temat matki wstrząsa światem Isi, uzmysławia jej bowiem, iż nie tylko nie wiedziała o matce wszystkiego, lecz także ma z nią więcej wspólnego, niż sądziła. Właśnie matka zapewnia dziewczynę, że bycie innym to nic złego:

Jestem mutantką. Ale oprócz tego jestem ładna i doskonale zdaję sobie z tego sprawę. Jestem znanym projektantem

i to właśnie moje zarobki umożliwiły stworzenie takiego domu, jaki znasz! U twoich koleżanek sytuacja materialna jest dużo gorsza, prawda? Jedyne, co wyróżnia mnie wśród innych ludzi, to sposób myślenia. A z tym można przecież walczyć. Chciałam być normalna i zrobiłam wszystko, aby to osiągnąć. Kazano mi zrezygnować z matematyki, fizyki, chemii... Podporządkowałam się temu dokładniej, niż wymagał mój opiekun. Kazano mi oglądać programy hipnotyzatora – wiesz dobrze, że poświęcam temu każdą wolną chwilę. Nienawidzisz mnie teraz, bo uważasz, że to po mnie odziedziczyłaś inteligencję. Inteligencji się nie dziedziczy. Można ją tylko rozwijać u dziecka lub tłumić. Nie możesz mi zarzucić, że zajmując się tobą, w jakikolwiek sposób wpływałam na jej rozwój. Należało to do obowiązków ojca, który jest normalnym człowiekiem... (Nidecka, 1983, s. 67)

Mutanci to odmienicy, ludzie z marginesu; wśród nich Nidecka lokuje również kobiety, które mają problem z dostosowaniem się do narzuconych im norm. Matka Isi w młodości była zmuszona zrezygnować ze studiowania przedmiotów ścisłych, które kulturowo kojarzone są z męskością, nie odpowiadają stereotypowym przeświadczeniom na temat kobiecych zainteresowań. Musiała także wyjść za mąż i powierzyć opiekę nad dzieckiem swemu mężowi<sup>10</sup>, aby zminimalizować „zagrożenie” rozwinięcia się u Isi ponadprzeciętnej inteligencji. Norma w tej nuklearnej rodzinie<sup>11</sup> zostaje ustanowiona oczywiście przez postać ojca; rolę matki jest się podporządkować, dbać o dom, podejmować pracę w przemyśle kreatywnym. Stanowiska związane ze sprawowaniem władzy są natomiast zarezerwowane dla mężczyzn. Julia Nidecka i w tym opowiadaniu daje do zrozumienia, że kobiety w swej codziennej egzystencji muszą podporządkować się patriarchalnemu

**10** Podobny los spotyka Mariannę i jej matkę w *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak. Kobieta przekazuje córkę pod władzę męża, sekretarz pragnie bowiem sprawować kontrolę zarówno w przestrzeni publicznej (polityka), jak i prywatnej (dom, rodzina). Krystyna „mogła uznać Mariannę za przedłużenie samej siebie, coś w rodzaju wypustki wysuniętej w stronę sekretarza” (Filipiak, 1995, s. 65), dzięki czemu sama osiąga względną wolność. Autonomię matka może więc uzyskać jedynie poprzez złożenie swojej córki w ofierze w imię niemożliwej do wyrugowania ze świata zaprojektowanego przez mężczyzn władzy z jej hierarchicznym porządkiem. Wychowanie dzieci staje się domeną ojców, którzy „przystosowują” je do funkcjonowania w patriarchalnym społeczeństwie.

**11** „Rodzina nuklearna to rodzina charakteryzująca się wspólnym zamieszkaniem dwójki dorosłych płci przeciwnej małżonków oraz własnych bądź adoptowanych dzieci. Taka rodzina ma pełnić cztery podstawowe funkcje w każdym społeczeństwie: seksualną, reprodukcyjną, ekonomiczną i wychowawczą” (Zaborowska, 2014, s. 78; por. Kwak, 2019).

porządkowi i dostosować do jego reguł. Prawdziwie wolni mogą być jedynie mężczyźni, tacy jak ojciec Isi czy astronauta Tonken.

Mariusz M. Leś, zestawiając *Wilki na wyspie* z *Wyjściem z cienia* Janusza A. Zajdla, zauważał, że podobnie jak Tim Isia wraz z rozwojem fabuły otrząsa się z propagandowej zasłony (Leś, 2008, s. 157). Wydaje się jednak, iż w opowiadaniu Nideckiej można doszukiwać się również krytyki mechanizmów socjalizacji (Buczowski, 2005) kobiet do życia w patriarchalnym społeczeństwie, w tym działań ze strony systemu szkolnictwa podejmowanych wobec dziewczynek oraz stwarzających dla nich granice postępowania zgodne z normami przewidzianymi dla ich płci.

\* \* \*

Twórczość Julii Nideckiej jest dowodem dużej wrażliwości autorki na problemy związane z obecnością kobiet w świecie nauki, z ich socjalizacją, mechanizmami rządzącymi systemem edukacji; to proza traktująca o marginalizowanych kobietach, a także wrażliwa na specyficzną pojmowaną bioróżnorodność. Kobieta w opowiadaniach Nideckiej nie może liczyć na samorealizację w świecie nauki, jest skazana na życie w sferze prywatnej, to, co publiczne, pozostaje zarezerwowane dla mężczyzn. W świecie nauki czeka na kobietę jedynie niedocenienie, w najgorszym zaś wypadku – śmierć.

W opinii Nideckiej nie może być mowy o przyszłości bez płci. Opozycja męskie – żeńskie, choć – jak zapewnia autorka w wywiadzie – nie jest dla niej żadnym wyznacznikiem, okazuje się *axis mundi* światów jej bohaterek i bohaterów. To, co kobiece (naturalne), musi ostatecznie ustąpić pod naporem męskiego (kulturowego i technologicznego). W opowiadaniu *Megalomania* mowa wręcz o zasadach regulujących seksualność mieszkańców planet. W świecie kansów Prawo głosi, że jeśli chociaż

jedno z młodych umrze, zanim miną dwa okrążenia, rodzicom i pozostałemu przy życiu potomstwu nie wolno dalej się rozmnażać (Nidecka, 1983, s. 13).

Nawet wśród gatunków tak odmiennych od ludzi jak kansy, które powstały w wyniku promieniowania, nie może być mowy o zatarciu podziału płciowego. Podobnie jest w opowiadaniu *Kwiaty w bukacie*: osadnicy z planety Chand, jeśli chcieli mieć dzieci, musieli przenieść się na inną planetę,

[t]am przez dłuższy czas znajdowali się pod opieką lekarzy i dopiero gdy wszystkie badania wypadły pomyślnie, kobieta mogła zająć w ciążę i urodzić. Oczywiście już wtedy proponowano inne rozwiązania (Nidecka, 1983, s. 107).

Nidecka mierzy się więc z problemami takimi jak: zarządzanie populacją, biowładza (Foucault, 1995), medykalizacja ciąży czy eugenizacja człowieka. Nowoczesne myślenie tej autorki często zostaje ostatecznie zamknięte w prostych narracyjnie schematach wykorzystujących elementy baśni, powiastki filozoficznej czy też nawiązujących do romansu.

Można zauważyć, że Nidecka nie była w stanie w swej twórczości uwolnić się od pewnych kategorii czy też kulturowych opozycji organizujących ludzkie myślenie i właściwych również męskiej literaturze fantastycznonaukowej. Słowa Donny Haraway o tym, że „granica między *science fiction* a rzeczywistością społeczną jest złudzeniem optycznym”, znajdują więc w opowiadaniach Nideckiej smutne potwierdzenie. Płeć okazuje się niejako kategorią aprioryczną, organizującą myślenie jednostki. Uwikłana w siatkę patriarchalnej wyobraźni nie jest w stanie wykreować w materii języka świata nieopierającego się na podziale na to, co męskie i kobiece. Cyborg w opowiadaniu autorki *Goniącego za słońcem*, inaczej niż w propozycji Haraway, nie zaciera granicy między tym, co męskie i kobiece, cyborgiczne ciało pozostaje upłciowione. Tam, gdzie Haraway wyraża przekonanie, że „[w]yzwolenie polega na skonstruowaniu świadomości, wyobraźniowym uchwyceniu opresji i wynikających z nich możliwości” (Haraway, 2003, s. 50), i wskazuje na wpływ projektów technologicznych i naukowych na zmianę społecznej sytuacji kobiet, Nidecka widzi cyborgi jako część technologicznego kapitału i bezapelacyjnie wiąże je z tym, co męskie, pokazując, że również rzeczywistość społeczna oddziałuje na sferę wyobrażeń. Cyborg nie pozwala więc na ponowne scalenie porządku natury z kulturą, nie stanowi obietnicy utworzenia naturokulturowego świata opartego na poszanowaniu wszelkiej bioróżnorodności, w tym odmienności płciowej, jak chciałaby Haraway (2012, s. 248). Elementem organizującym uniwersum Nideckiej pozostaje matryca płci, poza którą jednostka nie jest w stanie się wydostać. Na różnicę w sposobie konceptualizacji figury cyborga miał niewątpliwie wpływ odmienny kontekst kulturowy, w którym zrodziły się oba ujęcia. Na Zachodzie mamy do czynienia z rozwojem techniki, nauki, wiarą w poprawę losu jednostki dzięki technologii i rodzącą się cywilizacją rozrywki, na Wschodzie zaś z obrazem społeczeństwa zniewolonego, w którym osiągnięcia techniczne mają służyć umocnieniu pozycji władzy, a nie celom partykularnym.

### **Bibliografia**

Babis Kasia, 2020: *Dziadersi polskiej fantastyki*. Krytyka Polityczna. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/polska-fantastyka-prawica-mizoginia-neoliberalizm-dziaderstwo/> [dostęp: 8.11.2022].

- Beauvoir Simone de, 2003: *Druga płeć*. Przeł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska. Wyd. 2. Wydawnictwo Jacek Santorski, Warszawa.
- Bloch Ernst, 2009: *The Spirit of Utopia*. Transl. Anthony A. Nassar. Stanford University Press, Stanford, California.
- Buczkowski Adam, 2005: *Spółeczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*. Universitas, Kraków.
- Butler Judith, 2008: *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. Karolina Krasuska. Wstęp Olga Tokarczuk. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Derra Aleksandra, 2017: *Meandry biologii płci. Badania feministyczne poza podziałem na sex i gender*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 13–35. <http://dx.doi.org/10.18318/td.2017.4.2>.
- Dhúill Caitriona Ní, 2010: *Sex in Imagined Spaces. Gender and Utopia from More to Bloch*. Taylor & Francis Ltd., New York.
- Filipiak Izabela, 1995: *Absolutna amnezja*. Obserwator, Poznań.
- Foucault Michel, 1995: *Historia seksualności*. Przeł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski. Wstępem opatrzył Tadeusz Komendant. Czytelnik, Warszawa.
- Foucault Michel, 1998: *Trzeba bronić społeczeństwa*. Przeł. Małgorzata Kowalska. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Foucault Michel, 2014: *Rządzenie żywymi*. Przeł. Michał Herer. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Głazewska Ewa, 2004: *Asymetria w kulturowej ewaluacji płci – podstawowe dychotomie: natura/kultura, sfera prywatna/sfera publiczna, reprodukcja/produkcja*. W: *Zrozumieć płeć. Studia interdyscyplinarne II*. Red. Alicja Kuczyńska, Elżbieta Katarzyna Dzikowska. [Acta Universitatis Wratislaviensis, nr 2572]. Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 218–231.
- Głowacka Maria, 2018: *Kobieca proza science fiction w Polsce – teoria trzech kręgów*. [Acta Universitatis Wratislaviensis, nr 3863]. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Haraway Donna, 2003: *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*. Przeł. Sławomir Królak, Ewa Majewska. „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1 (3), s. 49–87.
- Haraway Donna, 2012: *Manifest gatunków stowarzyszonych*. Przeł. Joanna Bednarek. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Red. Agnieszka Gajewska. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 241–260.
- Jameson Fredric, 2011: *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Tłum. Maciej Płaza, Małgorzata Frankiewicz, Andrzej Miszk. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kiedy piszę, nie czuję się kobietą, 1991. „Nowa Fantastyka”, nr 10 (103), s. 70.
- Konefał Sebastian Jakub, 2008: *Między feminizmem a mizoginią. Dystopijne ideologie społeczeństwa przyszłości w kinowej oraz literackiej science fiction po roku 1968*. „Panoptikum”, nr 7 (14), s. 261–273. Pobrano z: <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum/article/view/343> [21.05.2023].

- Kurowicka Anna, 2019: „Przyszłość bez płci i pożądania”. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 80–97. <https://doi.org/10.18318/td.2019.5.5>.
- Kwak Anna, 2019: *Od rodziny nuklearnej Talcotta Parsonsa do wielości form życia rodzinnego współcześnie*. „Rocznik Nauk Społecznych”, T. 11 (47), nr 4, s. 129–146. <http://dx.doi.org/10.18290/rns.2019.47.4-7>.
- Lemann Natalia, 2014: *Wielka cisza w (polskim) kosmosie – (nie)obecność kobiet w polskiej fantastyce socjologicznej doby PRL-u*. „Kultura Popularna”, nr 2 (40), s. 102–117.
- Leś Mariusz M., 2008: *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Lewandowski Konrad T., 2021: *Kumpele, żony i kochanki*. Przewodas.pl, 3.03.2021. <http://przewodas.pl/kumpele-zony-i-kochanki/> [dostęp: 27.10.2022].
- Loska Krzysztof, 2001: *Kobiety w poszukiwaniu tożsamości – o feministycznej literaturze science fiction*. W: *Gender w humanistyce*. Red. Małgorzata Radkiewicz. Rabid, Kraków, s. 181–190.
- Mrozik Agnieszka, 2011: *Wywołać z milczenia. Historia kobiet w PRL-u – kobiety w historii PRL-u*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 112–119.
- Nidecka Julia, 1983: *Goniący za słońcem*. Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
- Niewiadowski Andrzej, 1983: *Romantyczne widzenie świata*. „Fantastyka”, nr 3 (6), s. 22–23.
- Ortner Sherry B., 1982: *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?* W: *Nikt nie rodzi się kobietą*. Wybrała, przeł. i wstępem opatrzyła Teresa Hołówka. Postowie Aleksandra Jasińska. Czytelnik, Warszawa, s. 112–141.
- Russ Joanna, 1972: *The Image of Women in Science Fiction*. W: *Images of Women in Fiction*. Ed. Susan Koppelman Cornillon. Bowling Green University Popular Press, Ohio, s. 79–94.
- Russ Joanna, 1981: *Recent Feminist Utopias*. W: *Future Females: A Critical Anthology*. Ed. Marleen S. Barr. Popular Press, Ohio, s. 133–148.
- Stusek Marta, 2021: *W krainie afer polskiej fantastyki*. Czas Kultury, 3.02.2021. <https://czaskultury.pl/czytanki/w-krainie-afer-polskiej-fantastyki/> [dostęp: 8.11.2022].
- Walczewska Sławomira, 2000: *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*. eFKA, Kraków.
- Winter Jay, 2006: *Dreams of Peace and Freedom. Utopian Moments in the 20th Century*. Yale University Press, New Haven–London.
- Wolf Naomi, 2014: *Mit urody*. Przeł. Monika Rogowska-Stangret. Wstęp Kinga Dunin. Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Wyskiel Kinga, 2022: *Zmieniać przyszłość. Utopianizm na łamach „Młodego Technika”*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia, Sectio FF”, vol. 40, nr 1, s. 97–114. <https://doi.org/10.17951/ff.2022.40.1.97-114>.
- Zaborowska Agnieszka, 2014: *Współczesna rodzina – kryzys czy przemiana? W: Tożsamość i postępowanie rodziny*. Red. Mirosław Brzeziński, Jarosław Jęczeń. Wydawnictwo KUL, Lublin, s. 71–84.







Opublikowano:  
26.05.2023

**Jerzy Stachowicz**

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-9179-128X>

**„Dajcie nam cywilizację naukową” –  
federacja ludów Europy, Naukowa Liga Narodów  
i ostatnia wojna o pokój  
Ritchiego Caldera i Stefana Barszczewskiego  
fantastyczne wizje pokoju**

**„Give Us a Scientific Civilization”:  
A Federation of European Peoples, a Scientific League of Nations,  
and the Last War for Peace  
Ritchie Calder’s and Stefan Barszczewski’s  
Fantastic Visions of Peace**

**Abstract:** In this article, Jerzy Stachowicz examines selected literary works that represent the science fiction genre of the interwar period. He focuses on pacifist visions of the future in those works and argues that these scientific, military, and superpower fantasies have an anti-war potential, and that fantasy literature itself can, to some extent, be regarded as a „pacifist practice”.

**Keywords:** science fiction, imaginary future, interwar period, pacifism, war, Stefan Barszczewski

**Abstrakt:** Artykuł jest próbą spojrzenia na wybrane wizje przyszłości w literaturze fantastycznonaukowej dwudziestolecia międzywojennego w poszukiwaniu kryjących się tam koncepcji pacyfistycznych. Scjentyistyczne, militarne i mocarstwowe fantazje zapisane w literaturze tego okresu dysponują potencjałem antywojennym, a sama fantastyka zdaje się przedstawiona jako w pewnej mierze „praktyka pacyfistyczna”.

**Słowa kluczowe:** fantastyka naukowa, przyszłości wyobrażone, dwudziestolecie międzywojenne, pacyfizm, wojna, Stefan Barszczewski

Do tej pory przypatrywałem się polskiej fantastyce naukowej sprzed 1939 roku głównie z perspektywy osoby poszukującej różnych wizji mocarstwowej Polski, a tych – trzeba przyznać – było sporo i oddawały ogólnego ducha modernizacji kraju po odzyskaniu niepodległości. Wizje te w dużej mierze wiązały się z czymś, co roboczo można określić jako „futurologię przemocy”, w której opisy przyszłości opierały się na założeniach, że Polska będzie nieustannie zagrożona militarnie i politycznie lub takie zagrożenie będzie stanowić dla innych, a bohaterowie uwikłani są w działania oparte na przemocy. Tego typu teksty zwykle pokazywały Polskę jako kraj powracający na „należne mu” miejsce – lokalnego,

a nawet światowego mocarstwa. Skupienie na potędze militarno-politycznej wiązało się też ze swego rodzaju wątkami rewanżystowskimi, a działania odwetowe kierowano zwłaszcza w stronę Niemiec.

Polska przyszłości, zarówno tej sięgającej kilkanaście, jak i kilkadziesiąt czy kilkaset lat w przód, miała być państwem nowoczesnym technicznie, z metropoliami, czasem z drapaczami chmur (przykładami Gdynia w Roku 1947 Marczyńskiego czy Warszawa w *Podróży poślubnej pana Hamiltona* Smolarskiego), a czasem z niską modernistyczną zabudową pozwalającą na korzystanie z prywatnych maszyn latających (jak w *Czand*u Barszczewskiego). Innymi atrybutami nowoczesnej mocarstwowości miały być rozwinięty przemysł oraz flota statków morskich i powietrznych zarządzana przez genialnych wynalazców i charyzmatycznych wodzów, a najlepiej przez genialnych wodzów-wynalazców (por. *Rok 1974* Umiastowskiego, *Szalony lotnik* Czyżowskiego). Waleczny inżynier-lotnik był kreowany na Nowego Polaka (Stachowicz, 2021). Szczegółem marzeń o potędze było posiadanie własnych kolonii (Puchalski, 2022). Ta wizja była bardzo powierzchowna – jej autorzy nie podejmowali tematów społecznych i etnicznych rozpalających ówczesnych publicystów i polityków – a przy tym mocno zakorzeniona w mocarstwowym wyobrażeniu dziewiętnastowiecznego dyskursu imperialno-kolonialnego (Puchalski, 2022), dobrze jednak wpisująca się w działania oficjalnej międzywojennej propagandy rządowej. Jak pisałem w Agnieszka Haska: „Literatura przyszłościowa, podobnie jak wyobrażone mocarstwo z propagandowych plakatów Ligi Morskiej i Kolonialnej, była przede wszystkim historią alternatywną – kreowaniem bliższej lub dalszej przyszłości będącej równocześnie kompensowaniem tego, że Polska w XIX wieku nie mogła być podmiotem i centrum geopolityki” (Haska, Stachowicz, 2015, s. 54). Ten przyszłościowy dyskurs wychodzący poza samą literaturę fantastycznonaukową nazwaliśmy „Polską wyobrażoną”, nawiązując do Richarda Barbrooka (2009) koncepcji przyszłości wyobrażonych. Przyszłościowe narracje literackie bywały więc echem czy wręcz świadomym dopełnieniem dużych projektów polityczno-społecznych, których cel stanowiło właśnie zaszczepienie idei mocarstwowej „Polski wyobrażonej” w powszechnej świadomości poprzez działalność takich organizacji pożytku publicznego, jak Liga Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej (LOPP) czy Liga Morska i Kolonialna (LMiK). Warto przypomnieć, że za tworzenie tego typu literatury fantastycznej brali się również zawodowi wojskowi, tacy jak Roman Umiastowski (publikujący między innymi pod pseudonimem Bolesław Żarnowiecki) czy Janusz Meissner. Na polską fantastykę naukową dwudziestolecia można więc patrzeć jak na literaturę wysoce zmilitaryzowaną i służącą do krzewienia patriotyczno-militarnej postawy wśród czytelników (przeważnie młodych

chłopców i mężczyzn), pokazującą, że bez wojny ludzkość nie potrafi się obyć.

To jednak niejedyny argument za użyciem w odniesieniu do fantastyki okresu dwudziestolecia określenia „futurologia przemocy”. Literatura fantastycznonaukowa, jak zauważał John Rieder (2008), jest niejako ufundowana wewnątrz dyskursu kolonialnego i oparta na „kolonialnym spojrzeniu” (*colonial gaze*). Nowoczesne SF pojawiło się, zyskało popularność i usamodzielniało się w pierwszej kolejności w imperiach kolonialnych: we Francji i w Wielkiej Brytanii. Rozkwit fantastyki, nie tylko naukowej, przypadł na przełom XIX i XX wieku, a więc na apogeum rozwoju kolonializmu. „Związek między kolonializmem a *science fiction* jest tak stary jak związek między *science fiction* a przyszłością”<sup>1</sup> (Berlatsky, 2014), a „u podstaw większości wątków *science fiction* leży narracja kolonialna, niezależnie od tego, czy czytelnicy i widzowie *science fiction* z łatwością ją rozpoznają” (Grewell, 2001, s. 26). Narracja ta niewątpliwie wiąże się z kolonialną przemocą (Loomba, 2011, s. 85). Rasizm, społeczny darwinizm, odkrycia, podbój, kolonizacja, dominacja technologiczna, wojna imperialna to rzeczywiście wątki mocno zakorzenione w dyskursie kolonialnym, które bez wysiłku znajdziemy w fantastyce naukowej.

### **Fantastyka naukowa i pokój**

Analiza „futurolologii przemocy” uprawianej przez polskich pisarzy fantastycznonaukowych okresu międzywojennego wymaga jednak dopełnienia, które lepiej ukaże jej kontekst historycznokulturowy. Tak jak zdaniem Ani Loomby kolonialne „teksty literackie zwyczajnie nie odzwierciedlają dominujących ideologii, lecz kodują napięcia, zawiłości i niuanse w obrębie kolonialnych kultur” (Loomba, 2011, s. 86), tak „futurologia przemocy” nie tylko propaguje imperializm i militarizm, ale zawiera w sobie pierwiastki antyprzemocowe, pacyfistyczne itp. W dalszej części artykułu nie zamierzam zatem daleko odchodzić od tematów militarnych podejmowanych w międzywojennej fantastyce, planuję spojrzeć na nie z trochę innej perspektywy. Nadal będę poruszał kwestie przyszłości wyobrażonych (Barbrook, 2009) konstruowanych na przecięciu oficjalnego dyskursu propagandy państwowej i fantazji literackich, w centrum postawię jednak pytanie: jak w wybranych wizjach przyszłości przedstawiona jest pokojowa egzystencja ludzkości, przede wszystkim Europejczyków?

Na potrzeby tego tekstu proponuję też użycie bardzo specyficznej, funkcjonalnej definicji fantastyki naukowej jako praktycznego działania na rzecz pokoju i dobrobytu. Jeśli spojrzymy na SF jako na literaturę sięgającą do literackiej tradycji utopijnej

1 Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład fragmentów – J.S.

oraz pozytywistycznej wizji postępu naukowego, to okaże się, że esencją fantastyki naukowej jest właśnie temat pokoju, że fantastyka ma immanentnie pacyfistyczny potencjał. Nie chodzi mi przy tym o pacyfizm w wąskim, współczesnym rozumieniu tego słowa (odmowa udziału w konfliktach zbrojnych), ale w tym szerszym, bliższym znaczeniu tego terminu w czasach, w których powstawały przytaczane przeze mnie utwory fantastycznonaukowe. Pacyfizmem określam wszelką „działalność na rzecz pokoju i porozumienia między państwami i narodami” oraz wiarę „w możliwość zbudowania przez ludzi pokojowego świata” (Modzelewski, 2000, s. 22–23). Pokojowa funkcja fantastyki nie stoi, co warto jeszcze raz wyraźnie podkreślić, w sprzeczności z jej zakorzenieniem w dyskursie kolonialnym i „futurologią przemocy”. Ruchy na rzecz pokoju były istotną częścią kolonialnej rzeczywistości i mocno rezonowały z imperializmem końca XIX wieku (Ślusarczyk, 1995; Modzelewski, 2000). Krytyka kolonializmu, imperializmu i związanej z nimi przemocy nadal w centrum stawiała tę ostatnią. Częścią działań na rzecz pokoju było zatem ukazywanie wojny w sposób jak najbardziej brutalny i wstrząsający lub takie snucie rozważań o przyszłych konfliktach zbrojnych, by wykazać ich bezcelowość. Mocnym przykładem tego typu praktyk jest wielotomowe dzieło Jana Blocha *Przyszła wojna pod względem technicznym, ekonomicznym i politycznym* (Bloch, 1900). Zawarta w tej szeroko zakrojonej pracy wizja bazowała na założeniu, że „groza wielkiego spustoszenia będzie odstręczać od myślenia kategoriami wojny jako środka rozwiązywania sporów międzynarodowych i stymulować dążenie do pokoju” (Kornat, 2016, s. 85).

Również fantastyka naukowa nader często za cel stawiała sobie pokazanie, jak ukształtować świat bez wojen. Utwory o fantastycznych konfliktach i katastrofach z reguły służyły ostrzeganiu czytelników przed niebezpieczeństwami przyszłości, przeprowadzeniu na papierze symulacji, które pomogą w dokonaniu racjonalnych, a więc dobrych wyborów – rezygnacji z rozwiązań militarnych. Jeden z klasyków *science fiction* Herbert George Wells widział w pisaniu powieści przedstawiających utopijne i dystopijne wersje przyszłości praktyczną odmianę nauk społecznych, poddaną rygorowi racjonalnego myślenia i służącą za drogowskaz dla rozwijającej się ludzkości (Levitas, 2013), a przez wielu współczesnych (na przykład Antoniego Słonimskiego) postrzegany był jako pacyfista.

Nad Wisłą przed 1939 rokiem chyba najbardziej znanym publicystą, pisarzem SF i popularyzatorem fantastyki, który otwarcie deklarował pacyfistyczne poglądy i angażował się w działania na rzecz pokoju w swojej działalności publicystycznej, był Antoni Słonimski (Wójtowicz, 2014). Ten admirator poglądów Wellsa sięgnął po „futurologię przemocy” w ramach literackich działań antywojennych; w 1937 roku napisał ponurą w wymowie

antyhitlerowską groteskę *Dwa końce świata*. Także inna książka, głośna i wznawiana po wojnie powieść fantastyczna Mieczysława Smolarskiego o końcu świata *Miasto światłości* (1924), miała wyraźny wydźwięk antywojenny. Ukazywała świat po kolejnej wojnie światowej w estetyce, którą za kilkadziesiąt lat określać się będzie mianem postapokaliptycznej. Oba tytuły są przykładami dojrzałej – jak na tamte czasy – literatury dystopijnej, której ostre krytyki jest wymierzone zarówno, co może dziwić w przypadku Słonimskiego, w pozytywistyczną bezkrytyczną wiarę w naukowy postęp, jak i w heroizację wojny (Modzelewski, 2000, s. 18).

### **Technologie pokoju – technologie wojny**

Temat pokojowych projektów politycznych i końca wojen pojawia się przed 1939 rokiem również w powieściach fantastycznonaukowych o mniejszych ambicjach i charakterze przede wszystkim rozrywkowym. Wątki rozwoju technicznego, coraz większej technicyzacji wojen oraz pacyfizmu mieszają się w tych książkach w różnych proporcjach.

W tego typu literackich wizjach rozwoju ludzkości przed wybuchem drugiej wojny światowej ceniono racjonalność i technikę. Warunkiem pokoju miał być właśnie rozwój nauki, w szczególności techniki. Nawet pojawianie się kolejnych (mass) mediów komunikacyjnych – dziś często kojarzonych z narzędziami propagandy autorytarnych reżimów – witano z nadzieją jako kolejny krok na drodze do porozumienia się całej ludzkości, a co za tym idzie, do zaprzestania wszelkich wojen (Bowler, 2017). SF dwudziestolecia to literatura oparta w dużej mierze na determinizmie technologicznym, szczególnie miejsce zajmuje tutaj opowieść o cudownym wynalazku zmieniającym losy świata (Smuszkiewicz, 1982, s. 82). Miejsce wynalazku pokazuje, jak bardzo polska (ale nie tylko) literatura fantastyczna była zadłużona w dziewiętnastowiecznych wzorach kultury i przyszłościach wyobrażonych (Litwinowicz-Drożdźiel, 2016). Pokój i dobrobyt na świecie miała zapewnić zaawansowana technika i odpowiednie wykorzystanie osiągnięć nauk ścisłych i przyrodniczych. Nastanie pokoju bardzo często widziano jako efekt przełomowego odkrycia naukowego czy technicznego lub osiągnięcie przez całą cywilizację punktu przełomowego.

Pokojową przyszłość opierano więc na cudownym (dosłownie) wynalazku – urządzeniu technicznym, które podważy dotychczasowe doktryny wojenne, sprawi, że wojna stanie się nieopłacalna ekonomicznie, nielogiczna, bezcelowa, bo nie będzie prowadzić do zwycięstwa żadnej ze stron. Co ciekawe, rzadko pisano o wynalazkach przynoszących po prostu pokojowe korzyści – jak rezonatory drobinowe doktora Przybrama z powieści Brunona Winawera (1924), które miały zapewnić ludzkości darmowe oświetlenie.

Zwykle był to po prostu rodzaj broni ostatecznej, masowego rażenia, ale tak skonstruowanej, że stawała się bronią w jakis sposób wywrotową. Jej skuteczności miała dowodzić nie tyle liczba zabitych wrogów, ile liczba wrogów rozbrojonych. Z dzisiejszej perspektywy może wydawać się dziwne, że taką bronią okazywały się promienie. W latach międzywojennych jednak polska fantastyka nie antycypowała rozwoju broni nuklearnej, rozwijano raczej popularne wyobrażenia na temat potęgi promieniowania radioaktywnego i fal radiowych. W powieści Romana Umiastowskiego (pseud. Bolesław Żarnowiecki) *Rok 1974* (Umiastowski, 1927) był to wynalazek X37, znany również jako promienie Kruzenszterna:

aparatu, za pomocą którego może zmusić do lądowania każdy znajdujący się w powietrzu samolot, względnie nie dozwolić mu się wznieść, a tem samem uniemożliwić wojnę w powietrzu (Umiastowski, 1927, s. 8-9).

Udostępnienie takiego wynalazku wszystkim państwom lub choćby tylko globalnym mocarstwom – co jest jednym z głównych wątków powieści – miało prowadzić do długiego okresu pokoju.

Podobny wątek można znaleźć w powieści *Rok 1947* Antoniego Marczyńskiego, gdzie z kolei pokojową bronią jest aparat Wooda.

Ten wielki wynalazca amerykański wyciągnął w roku 1937 właściwe owoce z genialnych odkryć Hertza i Marconiego. Aparat pomysłu Wooda wysyłał tego rodzaju fale elektromagnetyczne, że na odległość dwunastu kilometrów paraliżowały działalność każdego motoru spalinowego. Zatrzymywały w biegu każde auto, każdą łódź motorową czy samolot. Odpowiednio skonstruowany projektor pozwalał rzucać snop tych zabójczych fal podobnie jak reflektor rzuca smugi światła w dowolnie obranym kierunku. I jeszcze jedno zachodziło między tymi aparatami podobieństwo, gdyż jak z tyłu, poza lampą reflektora, panuje ciemność i oślepiające światło nie dosięga stojącej obok obsługi, tak metr poza działającym projektorem Wooda mógł spokojnie pracować zwykły motor benzynowy. Dzięki temu także automobile wojskowe mogły być wyposażone w te przyrządy... (Marczyński, 1926 – nr 200, s. 3)

Wynalazek Wooda spowodował, że nowoczesna, technologiczna wojna stała się nieefektywna, a wszelka przenoszona drogą powietrzną broń masowego rażenia straciła rację bytu.

Z chwilą gdy siły zbrojne państw zrozumiały znaczenie tego wynalazku i kiedy go w najszerszej mierze zastosowały, wszelkie samoloty przestały być czymś groźnym na

wypadek wojny. Stały się tylko najszybszym środkiem lokomocji podczas pokoju i skutecznie wypierały z użycia auta oraz przestarzałe koleje żelazne.

Błogosławieństwem dla ludzkości były tedy promienie Wooda. Znikła na zawsze możliwość trucia ludności cywilnej gazami i bakteriami (Marczyński, 1926 – nr 200, s. 3).

Jeśli spojrzymy na takie literackie koncepcje z perspektywy XXI wieku, możemy dostrzec, że w jakiejś mierze antycypowały one doktrynę zimnej wojny i strategii wzajemnego atomowego odstraszania (tak zwaną strategią MAD – Mutual Assured Destruction). Po drugiej wojnie światowej warunkiem względnego pokoju stał się właściwie nieustanny wyścig zbrojeń; to on doprowadził do sytuacji, w której prowadzenie wojen między globalnymi mocarstwami stało się nieopłacalne. Nie należy jednak zapominać, że ta koncepcja ma swoje korzenie w epoce pozytywizmu (Bąbiak, 2016, s. 105). „Pacyfizm” fantastycznonaukowy oparty był więc na założeniu bardzo pozytywistycznym i technologicznym. Uważano, że rozwój technologii to gwarant pokojowego postępu ludzkości, a wojny są – jakby chciał choćby naczelny pacyfista fantastyki Słonimski – dziejowymi aberracjami na drodze do wiecznej szczęśliwości, Wellsowską „ostatnią epoką zamętu”. Warto przy tym zauważyć, że nawet uznawany za pacyfistę Słonimski nie był w gruncie rzeczy radykalnym wyznawcą tego ruchu, lecz wpisując się w poglądy swego brytyjskiego mentora, usprawiedliwiał niejako eschatologiczną koncepcję wojny, obecną również w przywołanych wcześniej powieściach. „W eschatologicznej filozofii wojny pojmowana jest ona jako wydarzenie prowadzące do zrealizowania wielkiego czy ostatecznego przeznaczenia lub celu” (Modzelewski, 2000, s. 19). Jak zauważa Wojciech Modzelewski, po taką koncepcję sięgali zwolennicy wszelkich rewolucji, systemów totalitarnych. Pojawiała się ona również w projektach o charakterze pacyfistycznym jako wizja „wojny końca wojen” (Modzelewski, 2000, s. 19). Retoryka wojenna była zresztą wyraźnie obecna w publicystyce autora *Dwóch końców świata*. Słonimski prezentował pacyfizm jako aktywną „walkę o pokój”, stwierdzając: „Pokój trzeba organizować tak, jak się organizuje wojnę!” (Wójtowicz, 2014, s. 69).

### **Naukowa Liga Narodów – Ritchie Calder**

Ekstremalna wizja „wojny końca wojen” czy też ostatniej wojny o pokój pojawiła się w jednym z późnych, bo napisanych w pierwszej połowie lat trzydziestych, manifestów fantastycznonaukowego pacyfizmu w wersji Wellsowskiej, popularnej w Polsce książce brytyjskiego dziennikarza, socjalisty i aktywisty na rzecz pokoju Ritchiego Caldera *Narodziny przyszłości w retoryce uczonych* (Calder,



1936). To swoiste *science fiction* w przebraniu *non-fiction* – reportaż z przyszłości. Bezkrytyczny wobec nauki i wprowadzający wojnę jako narzędzie pokoju zdawał się dziełem spóźnionym o co najmniej kilka lat. Naiwność młodego autora była zresztą wyraźnie dostrzegana na tle wydarzeń politycznych połowy lat trzydziestych (Armstrong, 1934).

Opisy najnowszych wynalazków i teorii naukowych tworzą w książce Caldera obraz podobny do tego, jaki znajdziemy w wielu utopijnych wizjach fantastycznonaukowych – szczęśliwe życie rozwija się dzięki postępowi nauk i powszechnej automatyzacji. Praca staje się prawem, a nie obowiązkiem, znikają choroby, głód i bezdomność. Cała ta fantastyczna wizja oparta jest na rozmowach z naukowcami, przede wszystkim brytyjskimi, oraz rozważaniu implikacji ówczesnych badań. Najważniejszy jednak, z mojej perspektywy, okazuje się wstęp do książki, który jest swego rodzaju manifestem technocentrycznego pacyfizmu. Calder widzi pokój i postęp jako idące w parze. Opisuje nowoczesne

Idealne Państwo, tę utopię naukowej cywilizacji, ten kraj wszelakiego dostatku – w zdrowie, pożywienie, odzież, energię, środki transportu i łączności, mieszkanie, rozrywki oraz w racjonalny podział olbrzymiej ilości wolnego czasu, którą państwo to otrzyma, jako szczodry dar nauki.

[...]

„Przyszłość, to czas, kiedy ludzkość będzie używać wszystkich dobrodziejstw nauki” (Calder, 1936, s. 3–6).

Tym dobrodziejstwem będzie przekierowanie działań nauki na nowe, pokojowe tory:

„Dajcie nam cywilizację naukową” – przekonywał biolog (Calder, 1936, s. 8).

Fantazja brytyjskiego publicysty jest jednak równie przemocowa jak inne. Pokoju nie ma bez wojny. Właściwie wszystkie projekty pacyfistyczne, o których piszę, są w pewnym sensie kontrwojenne, potrzebują zawsze wojny do uruchomienia swojej sprawczości. Calder i indagowani przez niego naukowcy widzieli więc jeden podstawowy warunek zaistnienia owej „cywilizacji naukowej” – właśnie wojnę.

„Usuńmy wszystkich przeciwników, a więc ekonomistów, polityków, przemysłowców i handlowców. Wymiećmy wszystkie przeszkody” (Calder, 1936, s. 8).

Oto miała rozpocząć się wielka „wojna eliminacyjna”, której wizja nie odbiega od późniejszej rzeczywistości drugiej wojny światowej:

Dla dopełnienia wyroku nasz zespół wybrał wojnę, a to ze względu na jej żywiołowość równą potopowi. Lękam się, że zmiotłaby ona co najmniej 500 000 000 ludzi, czyli prawie trzecią część ludności globu. Byłaby to przecież wojna, mająca za sobą wszystkie zasoby nauki. Rozporządzała by materiałami o wybuchowej sile, o jakiej w przeszłości nawet marzyć nie śmiano (Calder, 1936, s. 9).

Ritchie Calder i jego rozmówcy proponują odtworzenie sytuacji z 1914 roku, ale na innych zasadach.

„Nauka” – rzekł chemik – „była zawsze poniewolnym narzędziem wojny. [...] Toteż dla odmiany teraz my wystąpmy, jako reżyserowie wojny” (Calder, 1936, s. 8).

Kolejna wielka wojna doprowadza do zawiązania Naukowej Ligi Narodów i stworzenia na gruzach zachodniej cywilizacji nowego, wspaniałego świata. Aby poważnie myśleć o pokoju, potrzebny jest wstrząs wojenny; aby zachować pokój – broń ostateczna. Z dzisiejszej perspektywy widać niestety, że ten scenariusz okazał się najbliższy prawdzie. Wiara, że technologia stanowi dźwignię, która pomoże ludzkości wznieść się do krainy wiecznego pokoju, nie słabnie zresztą i dziś – wystarczy poczytać internetowe manifesty Elona Muska czy Marka Zuckerberga.

### **„Odtąd w Europie nie będzie wcale krajów, lecz tylko narody” – Stefan Barszczewski**

Ciekawą koncepcję przyszłości – zwłaszcza na tle mocarstwowych i „wynalazczych” fantazji literackich czy publicystycznych – można znaleźć w powieści Stefana Barszczewskiego *Czadu* z podtytułem *Powieść z XXII wieku* (Barszczewski, 1925). Barszczewskiego, autora literackiej alternatywnej historii odzyskania przez Polskę niepodległości i tłumacza utworów Wellsa, można zresztą umieścić (podobnie jak Słonimskiego) w gronie autorów, którzy poważnie traktowali fantastykę naukową i intensywnie inspirowali się dziełami brytyjskiego pisarza.

Fabuła książki nie różni się znacznie od fabuł innych popularnych wówczas powieści przygodowo-fantastycznych i oparta jest na eksploatacji nośnego w polskiej literaturze tematu „żółtego niebezpieczeństwa” (Kochanowski, 2007, s. 520) połączonego z „mitem zjednoczonej Europy” (Stępnik, 1996, s. 71). Na Europę najężdża ze Wschodu armia barbarzyńców przyszłości, którzy chcą zdominować i podbić bogaty kontynent. Przy czym niebezpieczeństwo ze Wschodu jest tu przefiltrowane przez doświadczenia niedawnej wojny polsko-bolszewickiej. Wojna przyszłości jest kolejną wojną, w której Polska odgrywa rolę przedmurza

zachodniej cywilizacji. Nowi barbarzyńcy są półanarchistyczną masą różnych ludów pod wodzą nowego Czyngis-chana. Mieszają się tu reprezentacje wszelkich orientalnych uprzedzeń, resentymentów oraz lęków – od komunizmu, przez Tatarów i palaczy opium, po wschodni mistycyzm (Said, 2005). Interesujący jest też – wyraźnie wysuwany na pierwszy plan – wątek rozwoju lotnictwa jako motoru i probierza modernizacji wpisujący powieść Barszczewskiego w nurt szczególnej odmiany „Polski wyobrażonej”, którą nazwałem „Polską uskrzydloną”, a która w jakiś sposób rezonuje z poruszonym tutaj tematem (Stachowicz, 2021).

Przypomnę, że nie wojna i samoloty, a koncepcje pokojowej egzystencji „całej” Europy są dla tematyki tego artykułu szczególnie interesujące. Barszczewski próbuje rozwijać pokojowe projekty oparte na porządku wersalskim. Proponuje twór polityczny, który z perspektywy mającej na horyzoncie drugiej wojny światowej wydaje się mało realny – rodzaj Unii Europejskiej. To utopijna wizja stojąca w kontrze do ówczesnej polityki zagranicznej II RP i polskiego imaginarijnego fantastycznego mieszczących się między dwoma „innymi” – Niemcem i Rosjaninem komunistą.

Wydaje się, że taka literacka wizja powstać mogła tylko w połowie lat dwudziestych, kiedy powołana kilka lat wcześniej Liga Narodów wciąż budziła nadzieje. Zaczęły one jednak wkrótce gasnąć. Im dłużej owa organizacja działała, tym więcej pojawiało się problemów do rozwiązania, którym nie była w stanie stawić czoła. Mimo szczytnych deklaracji Liga pozostawała właściwie bezradna wobec wyzwań takich jak wielki kryzys, wojny domowe, wojny kolonialne (szczególnie wojna włosko-abisyńska) oraz wzrastanie autorytaryzmów w Europie. Lata trzydzieste XX wieku co rusz przynosiły nowe przykłady niewydolności organizacji, która powołana została, by dbać o pokój (Wójtowicz, 2014; Puchalski, 2022). W siłę Ligi Narodów wątpił wówczas nawet pacyfista Słonimski, który widział w jej sesjach jedynie „polityczną grę obliczoną na uzyskanie doraźnych korzyści i traktowaną niezbyt poważnie nawet przez samych pomysłodawców” (Wójtowicz, 2014, s. 71).

Przyszłość Europy w powieści Barszczewskiego jest oczywiście zbudowana – jak wiele futurologicznych fantazji – na fundamentach dziewiętnastowiecznej wiary w naukowy postęp i racjonalność zmodyfikowanych przez doświadczenia wojny światowej. Także tu pojawia się jakaś wariacja na temat „ostatniej epoki zamętu”. Do opisywanego w książce powodzenia projektu zjednoczenia państw europejskich przyczyniło się racjonalne, naukowe podejście do organizacji nowego społeczeństwa oraz, jakżeby inaczej, techniczne wynalazki. Zjednoczona Europa jest federacją pełną modernistycznych miast-ogrodów, bez smogu, spalin, z futurystyczną technologią zasilaną elektrycznością:

wiek węgla kamiennego i drzewa, jako opału, minął bezpowrotnie. Wszechwładnie zapanowała elektryczność, dostarczająca ciepła, siły poruszającej w zakładach przemysłowych, roznosząc wymianę myśli i obrazy zdarzeń po świecie całym, a źródłem jej stał się nie węgiel czarny, cuchnący, dymiący, ciężką pracą dobywany z głębin ziemi, lecz węgiel biały – woda.

Wyzyskanie nareszcie praktyczne ogromnej siły przypływów i odpływów mórz i oceanów, tudzież wodospadów i potoków górskich, dostarczało aż nadto prądu elektrycznego dla rozgrzania wszystkich domów, puszczenia w ruch wszystkich kolei i warsztatów świata.

[...]

Z politowaniem i grozą wspomniano teraz o tych niewolnikach podziemi, skazanych na brudną, ciężką pracę przy mdłych świeteczkach lamp górniczych i wciąż narażonych na niebezpieczne choroby lub na wybuchy gazu piorunującego (Barszczewski, 1925, s. 26–27).

Obywatele federacji są wykształconymi, światłymi ludźmi, podróżując prywatnymi maszynami latającymi pionowego startu. Wygodne życie zapewnia daleko posunięta automatyzacja:

teraz maszyny robiły niemal wszystko z tą tylko różnicą, że człowiek stał się teraz panem maszyny, gdy przedtem był jej niewolnikiem (Barszczewski, 1925, s. 28).

W dodatku każdy ma pracę marzeń:

selekcja sił robotniczych, oparta na ścisłych badaniach naukowych, których owocem były metody, umożliwiające dokładne określenie uzdolnienia każdego indywiduum, wydała rezultaty nadzwyczajne. Rytm pracy ludzkiej nie potrzebował już pędzić za rytmem maszyn. Właściwi ludzie znaleźli się na właściwych miejscach. Praca stała się przyjemnością, zamiast być ciężarem dla człowieka (Barszczewski, 1925, s. 28).

Droga do zjednoczenia i pokojowej koegzystencji prowadziła przez racjonalne przemyślenie argumentów:

Ludy europejskie zrozumiały bowiem nareszcie, że inaczej Europa musi dojść do zupełnego rozstroju politycznego i gospodarczego. Bo te dwie sprawy stały w tak ścisłym związku, że jedna wchłaniała wprost drugą (Barszczewski, 1925, s. 31).

Zjednoczona Europa w *Czandu* nie jest jednak czystą „cywilizacją naukową”, a sam proces zjednoczenia pokazano jako nie do końca racjonalny i naukowy. Jeden z architektów zjednoczenia, polski polityk Adam Znicz – podobnie jak opisywany przeze mnie polski „czuły kolonizator” (Stachowicz, 2022) – to postać, która z powodzeniem angażuje się w budowę pokojowej Europy nie tylko dlatego, że stanowi ona dzieło ludzi nauki, lecz być może dlatego, że jest również w pewnej mierze kontrnaukowa – empatyczna i tożsamościowa. Bohater *Czandu* charyzmą i łagodnością trafia do serc swoich oponentów.

W pracy nad doprowadzeniem do urzeczywistnienia tego dzieła niemałą rolę odegrał Adam Znicz, jako jeden z delegatów Polski w Lidze Narodów.

Światły umysł jego, obejmujący wielkie widnokreśli, przy wrodzonej Polakom miękkości i łagodności charakteru, tudzież przy dążności do działań pojednawczych, tworzenia związków, opartych na dobrowolnej ugodzie wzajemnej, co się tak wybitnie odzwierciedliło w dziejach tego narodu – zrozumiał niebezpieczeństwo.

Toteż był jednym z najgorliwszych rzeczników federacji, a gdy te usiłowania jego i podobnych mu europejskich mężów stanu odniosły, pomimo upartego oporu Rzeszy niemieckiej, zwycięstwo ostateczne, wówczas stał się jednym z najpopularniejszych mężów w Polsce (Barszczewski, 1925, s. 32–33).

Istotna okazuje się więc nie tyle racjonalna koncepcja i argumentacja, ile autostereotyp narodowy. Jest on wykorzystany przez autora, by podkreślić predestynację Znicza do odegrania pokojotwórczej, zjednoczeniowej roli. Polak w tej wizji to osoba empatyczna, otwarta i wyrozumiała, bo dzięki swoim zarówno imperialnym, jak i rozbiorowym doświadczeniom poznał różne odmiany kolonialnej przemocy. Bywał kolonizatorem, ale częściej był zesańcem albo walczył z niemiecką kolonizacją Wielkopolski. Podobne wyobrażenia przywoływano w realnej, niepowieściowej propagandzie Ligi Morskiej i Kolonialnej, przedstawiając Polaków jako „kolonizatorów skolonizowanych” (Forajter, 2014). Nic dziwnego, że autorem wprowadzającym w życie pokojową koncepcję zjednoczonej Europy mógł być tylko Polak. Przecież Polacy jako naród mają szczególny, pokojowy charakter, dzięki któremu lepiej się nadają do pełnienia ważnych ról w polityce międzynarodowej.

Wizje przyszłości kraju nad Wisłą często były pisane w duchu broszury Józefa Polaka przygotowanej na Światowy Kongres Pokoju w 1928 roku: „Jeżeli Rzeczpospolita Polska w pewnych okresach swych dziejów składała się w części z narodów niepolskiego pochodzenia, to jednak, jak to Tennant zaznacza, było to

następstwem sojuszków raczej niż zwycięstw militarnych narodu polskiego” (Polak, 1928, s. 5). Koncepcja pokojowego nastawienia Polaków i ich „wrodzonej miękkości” nie koliduje nawet w wizjami Polski mocarstwowej. Polska miała być takim dziewiętnastowiecznym „mocarstwem plus”, a naddatkiem miało być właśnie pokojowe nastawienie. Według tej koncepcji Polacy dzięki swojemu charakterowi chcą łączyć, a nie dzielić, godzić, a nie wzbudzać waśnie. Tacy są właśnie bohaterowie fantastycznej Polski mocarstwowej. Andrzej Lot, bohater powieści Kazimierza Czyżowskiego *Szalony lotnik* (Czyżowski, 1925), w obliczu światowej katastrofy projektuje astroterra (napowietrzne miasta) i nieodpłatnie udostępnia je wszystkim ludziom – podczas gdy stare imperia (Niemcy) wolą myśleć jedynie o sobie.

Jeśli jednak przyjrzyć się bliżej przywołanemu fragmentowi *Czandu*, to widać wyraźne rysy na utopijnym obrazie przyszłości. Część z nich możemy uznać za – w pewnym sensie – zewnętrznie-diegetyczne, a co za tym idzie, istotne dla obrazu polskich pokojowych wizji fantastycznych. Owe rysy, nieciągłości pokazują granice myślenia utopijnego w Polsce lat dwudziestych. Tymi granicami są według mnie: wyobrażenie, czym jest naród, dyskurs kolonialny oraz emocjonalny stosunek do sąsiadów Polski. W *Czandu*, jak w wielu książkach z lat dwudziestych, obok lęku przed niebezpieczeństwem ze Wschodu można znaleźć przedstawienie Niemców jako odwiecznych wrogów Polaków. „Uparty opór Rzeszy niemieckiej” wydaje się czymś po prostu oczywistym w ówczesnej wizji europejskiej wspólnoty – tak jak wyzierający z powieści rasizm i antysemityzm. A wszystko to zbudowane jest na schematach zdekonstruowanych kilkadziesiąt lat później przez Edwarda Saïda (2005).

Federacja ludów Europy nie jest też utopijną wizją nowego pan-europejskiego państwa, w której zatarłyby się różnice między ludźmi, a wszyscy tworzyliby nową ludzkość przyszłości z jedną kulturą i jednym narodem ludzkim. Takie utopijne wizje same zresztą nie były pozbawione ukrytej przemocy. Zwykle opierały się na społecznym darwinizmie, w którym „gorsze” narody miały dorównać tym, które są swoistymi producentami przyszłości. W europejskiej i amerykańskiej fantastyce naukowej sugerowano, że cała ludzkość powinna dołączyć do „uniwersalnego” ideału człowieka, którym jest zazwyczaj biały mężczyzna. W wizji Barszczewskiego najgłośniejszym wybrzmiewa słynne hasło Konstytucji dla Europy Wojciecha Bogumiła Jastrzębowski: „Odtąd w Europie nie będzie wcale krajów, lecz tylko narody” (Jastrzębowski, 1931, s. 2). Ta wspólnota suwerennych narodów wydaje się bliska dzisiejszym geopolitycznym koncepcjom europejskich konserwatystów. Nim jednak zapędzę się w narzucające się anachroniczne podobieństwa, muszę podkreślić odmienną kontekstu. Co innego w obu koncepcjach oznaczają państwa i czym innym są

narody. Państwa w powieści Barszczewskiego to przede wszystkim twory polityczne reprezentujące przedworsalski światowy porządek – kolonialne imperia, monarchie i biurokracje narzucające odgórnie języki, prawa, podatki, tradycje i sposoby myślenia – również te naukowe (Hobsbawm, Ranger, red., 2008). Narody są z kolei rozwijającymi się z inicjatywy oddolnej wspólnotami wyobrażonymi (Anderson, 1997), które odpowiadają na lokalne problemy i rozsadzają struktury imperiów. Konflikt państwo – naród jest więc konfliktem, który swoją kulminację osiąga w wojnie światowej, „wojnie końca wojen”. Rozwiązanie zaproponowane po pierwszej wojnie światowej stanowi tylko pomost, protezę: państwa narodowe są sprzeczne już w swoich założeniach, bo łączą wykluczające się porządki. Warunkiem nowego pokojowego projektu jest zerwanie z czysto racjonalnym porządkiem imperium mającym po swojej stronie naukę (a wraz z nią darwinizm i hierarchię), a nie włączanie w imperialne państwo pojęcia narodu. Potrzeba nowego porządku polityczno-społecznego na miarę nowych czasów zapoczątkowanego przez Ligę Narodów. To porządek kontrnaukowy – nie gradacja naukowa narodów – typów – ras ani nie porządek pozanaukowy, magiczny, reprezentowany przez Wschód. Ten porządek można znaleźć w USA:

Wskutek tego wyczerpywania się periodycznego sił twórczych ludów europejskich w walkach o podboje ekonomiczne, wpływ ekonomiczny Ameryki anglosaskiej, żyjącej obecnie życiem zupełnie odrębnym, ale nie przestającej rozwijać się bez przerwy – stawał się coraz groźniejszy. Podzielona na państwa sobie wrogie, Europa musiała albo zjadać się nawzajem, marnieć, wegetować i być wasalem ubogim Ameryki, albo też zjednoczyć się w dążeniach i celach dla dobra społeczeństw swoich i przeciwstawić federacji wolnych ludów Ameryki federację ludów europejskich (Barszczewski, 1925, s. 32).

Oczywiście to Ameryka wyobrażona, wyidealizowana i oferująca ziszczenie się amerykańskiego snu, który Barszczewski chciał przenieść do Europy. Wizja Barszczewskiego nie była jednak wizją w stylu niemieckiego twórcy amerykańskich mitów – Karola Maya, czyli czysto literacką i niepodpartą własnymi doświadczeniami autora. Przeciwnie – wiara Barszczewskiego w amerykańską demokrację oparta była na jego wieloletnim pobycie w USA, gdzie pracował jako dziennikarz i działacz polonijny. Przyszłość pokoju w Europie widział więc Barszczewski w naśladowaniu osiemnastowiecznego racjonalnego projektu, ale z niezbędnym pierwiastkiem emocjonalnym, który mogli zapewnić Polacy.

Nadzieję na powstanie wspólnoty wartości i jednego narodu europejskiego otwiera dopiero wizja konfrontacji z „obcym”

z Azji. Z dzisiejszej perspektywy – mimo wszystkich różnic – ta wizja przyszłości narodów wydaje się, jak zaznaczyłem, pełna rys. Wizja federacji narodów (ludów) w latach dwudziestych była tyleż słuszna i utopijna, co naiwna i skrywająca równie mroczne strony. Koncepcja narodu miała wkrótce, wraz z narodowym socjalizmem, na stałe dołączyć do swoistej mrocznej triady: rasy, klasy i wyznawanej religii, jako przyczyn ludobójstw. Pokojowa (współ)egzystencja budowana miała być poprzez tworzenie tożsamości opartej na wykluczającej relacji z obcym ze Wschodu, a wyobrażenie zjednoczenia i pokojowej Europy wpisywało się prawie zawsze w „fantazmaty militarystyczne” (Stępnik, 1996, s. 70). Dlatego w powieści Barszczewskiego wizja pokojowej egzystencji Europejczyków nabierała pełni właśnie dopiero w obliczu przemocy i konfrontacji ze Wschodem. Aby w Europie czy na świecie na dobre zapanował pokój, musiało mimo wszystko dojść najpierw do „ostatniej wojny o pokój”. Ostatecznie okazało się, że Polak, reprezentowany przez Znicza, mimo swojej empatii, „miękkości i łagodności”, tkwił w tożsamościowym klinczu przemocy-wykluczenia-poniżenia – czy też, jak twierdzi Anna Engelking (2017), „pańskości”, której w momencie zagrożenia nie porzucał, lecz którą rozciągał na innych Europejczyków. „Konstytutywnym rdzeniem autowizerunku Polaka jest pozycja dominująca (inaczej: pańskość) wobec społecznych i symbolicznych partnerów. By mogła się wyrażać w postaci symbolicznej i realnej przemocy, musi konstruować jej obiekty. Obiekty pogardy i dyskryminacji: zdegradowane, wykluczone, odczłowieczone. Wobec takich obiektów Polak, »zdominowany przez swą własną dominację«, może czuć się panem. I zarazem ich realizującym misję cywilizacyjną dobroczyńcą. Trzeba powtórzyć za Elżbietą Janicką: »W tej sytuacji dyskryminacja nie wyraża patologii, lecz normę społeczną, jest stanem pożądanym i moralnie prawomocnym«” (Engelking, 2017, s. 84).

\* \* \*

Utopia, nawet w formie przygodowej literatury fantastyczno-naukowej, pozostaje więc projektem społeczno-politycznym, umieszczonym w konkretnym kontekście historycznym. Dlatego czytanie o przyszłości i miejscach nieistniejących stanowi tak dobrą metodę badania tego, co jest albo było (Levitas, 2013). Barszczewski, kreśląc utopijną wizję przyszłości Europy, odślania współczesną mu ideologię i wyznawaną przez niego koncepcję uprawiania polityki, podobnie jak czyni to Calder w równie utopijnym „reportażu z przyszłości”. Obie książki pokazują, jak mocno idee pacyfistyczne uwikłane były w dyskursy przemocowo-imperialne.



## Bibliografia

- Anderson Benedict, 1997: *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*. Tłum. Stefan Amsterdamski. Znak, Kraków-Warszawa.
- Armstrong Henry, 1394: *The Birth of the Future*. „Nature”, vol. 134, s. 195–198.
- Barbrook Richard, 2009: *Przyszłości wyobrażone. Od myślącej maszyny do globalnej wioski*. Przeł. Jan Dzierzgowski. Muza, Warszawa.
- Barszczewski Stefan, 1925: *Czandu. Powieść z XXII wieku*. Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Bąbiak Grzegorz P., 2016: *Wojny nie będzie! O dwóch najgłośniejszych dziełach europejskiego pacyfizmu końca XIX w.: Barthya Suttner „Precz z orężem!” i Jana Gotliba Blocha „Przyszła wojna”*. W: Jan Bloch, pacyfizm europejski i wyobrażenia Wielkiej Wojny. *Studia i rozważania*. Red. Marek Kornat. Instytut Historii PAN, Warszawa, s. 89–118.
- Berlatsky Noah, 2014: *Why Sci-Fi Keeps Imagining the Subjugation of White People*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/04/why-sci-fi-keeps-imagining-the-enslavement-of-white-people/361173/> [dostęp: 24.05.2023].
- Bloch Jan, 1900: *Przyszła wojna pod względem technicznym, ekonomicznym i politycznym*. T. 1. Gebethner i Wolff, Warszawa-Kraków.
- Bowler Peter J., 2017: *A History of the Future. Prophets of Progress from H.G. Wells to Isaac Asimov*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Calder Ritchie, 1936: *Narodziny przyszłości w retoryce uczonych*. Przeł. i oprac. Ignacy Rogala Sobieszczański. Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa.
- Czyżowski Kazimierz Andrzej, 1925: *Szalony lotnik. Powieść fantastyczna*. Książnica Atlas, Lwów-Warszawa.
- Engelking Anna, 2017: „Poleszuk” nieoswojony. *Wokół funkcji chłopskości w konstruowaniu polskości*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 68–94.
- Forajter Wacław, 2014: *Kolonizator skolonizowany. Przypadek Sygurda Wiśniowskiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Grewell Greg, 2001: *Colonizing the Universe: Science Fictions Then, Now, and in the (Imagined) Future*. „Rocky Mountain Review of Language and Literature”, vol. 55, no. 2, s. 25–47.
- Haska Agnieszka, Stachowicz Jerzy, 2015: *W poszukiwaniu nowoczesności, czyli Polska wyobrażona*. „Kultura Popularna”, nr 4 (46), s. 42–55.
- Hobsbawm Eric, Ranger Terence, red., 2008: *Tradycja wynaleziona*. Tłum. Mieczysław Godyń, Filip Godyń. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Jastrzębowski Wojciech Bogumił, 1831: *Konstytucja dla Europy*. [s.n.], Warszawa, Polona, <https://polona.pl/preview/eb9ee534-7065-4652-9d27-6f5b92d108a4> [dostęp: 29.05.2023].
- Kochanowski Marek, 2007: *Parodia mitu „żółtego niebezpieczeństwa” w „Nienasyceńiu” Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W: *Apokalipsa: symbolika, tradycja, egzegeza*. Red. Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski. T. 2. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok, s. 513–524.

- Kornat Marek, 2016: *Liberalny internacjonalizm. Jan Bloch, Rosja i sprawa pokoju*. W: Jan Bloch, *pacyfizm europejski i wyobraźnia Wielkiej Wojny. Studia i rozważania*. Red. Marek Kornat, Instytut Historii PAN, Warszawa, s. 43–88.
- Levitas Ruth, 2013: *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*. Palgrave Macmillan, Hampshire.
- Litwinowicz-Drożdździć Małgorzata, 2016: *Wiek XIX. Wynalazek. Wstępne rozpoznanie*. W: *Praktyka – utopia – metafora. Wynalazek w XIX wieku*. [Red. Joanna Kubicka, Małgorzata Litwinowicz-Drożdździć]. CONVIVO Anna Matysiak, Warszawa, s. 7–23.
- Loomba Ania, 2011: *Kolonializm/Postkolonializm*. Tłum. Natalia Bloch. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Marczyński Antoni, 1926: *Rok 1947*. „Dziennik Bydgoski”, R. 20, nr 159–240.
- Modzelewski Wojciech, 2000: *Pacyfizm. Wzory i naśladowcy*. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Polak Józef, 1928: *Krótki przyczynek do dziejów pacyfizmu w Polsce*. Komitet Organizacyjny XXVI Międzynarodowego Kongresu Pokoju, Warszawa.
- Puchalski Piotr, 2022: *Poland in Colonial World Order. Adjustmenst and Aspirations, 1918–1939*. Routledge, New York–London.
- Rieder John, 2008: *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Wesleyan University Press, Middletown.
- Said Edward, 2005: *Orientalizm*. Przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska. Zysk i S-ka, Poznań.
- Smuszkiewicz Antoni, 1982: *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Stachowicz Jerzy, 2021: *Futuryzacja Polski (nie tylko) w literaturze fantastycznonaukowej. Społeczeństwo lotniczych cyborgów? W: Polityki/Awangardy*. Red. Agnieszka Karpowicz et al. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 157–173.
- Stachowicz Jerzy, 2022: *Nowa Polska na pustyni i czuły kolonizator. Dwie literackie fantazje kolonialne jako plan (prawie) pacyfistyczny*. „Przegląd Humanistyczny”, nr 2, s. 34–49.
- Stępnik Krzysztof, 1996: *Mit zjednoczonej Europy w powieści political fiction (okres dwudziestolecia międzywojennego)*. „Teksty Drugie”, nr 1, s. 69–79.
- Ślusarczyk Jacek, 1995: *Idea pokoju w europejskiej i polskiej myśli politycznej do 1939 roku*. Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa.
- Umiałowski Roman, 1927: *Rok 1974. Powieść z czasów przyszłych*. Pomorska Drukarnia Rolnicza, Toruń.
- Winawer Bruno, 1924: *Doktor Przybram*. Biblioteka Dzieł Wyborowych, Warszawa.
- Wójtowicz Aleksander, 2014: *Pacyfista w „epoce wielkiego zamętu”*. *Kroniki tygodniowe Antoniego Słonimskiego*. „Przegląd Humanistyczny”, nr 6, s. 65–74.



A large, dark gray, stylized graphic of the letters 'P' and 'D' is positioned in the background. The 'P' is on the left and the 'D' is on the right, both rendered in a bold, sans-serif font. The 'P' has a thick vertical stem and a curved top. The 'D' has a thick vertical stem and a rounded right side. The letters are slightly offset from each other, with the 'D' appearing to be behind the 'P'.

Prezentacje

**Joanna Mueller**





**Agnieszka Waligóra**

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

 <https://orcid.org/0000-0002-4316-9207>

## **Mueller dwudziestoletnia oraz *Hista & her sista* O dziewczynskiej rewolucyjności twórczości poetki-matki**

### **The Twentysomething Mrs. Mueller and Her *Hista & her sista* On the Girlish Revolutionary Nature of the Poet-Mother's Works**

**Abstract:** The article summarizes the current state of research devoted to the works of Joanna Mueller. The author of the text points out the critical impasse – the decline in interest in the poetry of Mueller, which seems to be caused by the reproduction of interpretive stereotypes about the nature of her works. In turn, the changes in the poet's writing, which have not been taken into account in the reception, are shown on the example of the analysis of her latest volume, *Hista & her sista*, published in 2021. The article shows how Mueller's poetry reveals its emancipatory potential, opposing accusations of excessive intellectualism and exaggerated formal sophistication, which has been said to mask the poet's conservative worldview. It takes into account the context of Michel Foucault's thought, whose concept of discourse Mueller draws on as she explores the multiple implications of the title's notion of hysteria. Indeed, given its discursive and disciplinary nature, the poet performs a significant political subversion of the phenomenon. Hysterical women turn out to be subjects fighting for their own independence by transgressing the boundaries of the norm, while the supposed eternal immaturity of women, who were denied the right to rationality, is transformed into a positive value – it becomes the engine of a revolution.

**Keywords:** Joanna Mueller, *Hista & her sista*, literary criticism, hysteria, girlhood studies

**Abstrakt:** Artykuł stanowi podsumowanie dotychczasowego stanu badań poświęconych twórczości Joanny Mueller. Autorka tekstu wskazuje na krytyczny impas, w które popadły. Spadek zainteresowania poezją Mueller wydaje się bowiem spowodowany powielaniem interpretacyjnych stereotypów dotyczących charakteru jej liryki. Nieuwzględnione w recepcji zmiany, jakie dokonują się w pisarstwie poetki, zostają pokazane na przykładzie analizy jej najnowszego tomu zatytułowanego *Hista & her sista* z 2021 roku. Autorka artykułu pokazuje, jak poezja Mueller ujawnia swój potencjał emancypacyjny, sprzeciwiając się oskarżeniom o nadmierny intelektualizm i przesadne wysmakowanie formalne, które miałyby skrywać tradycyjny światopogląd poetki. Bierze pod uwagę kontekst myśli Michela Foucaulta, z którego koncepcji dyskursu Mueller korzysta, gdy eksploruje mnogie implikacje tytułowego pojęcia hysterii. Biorąc pod uwagę jego dyskursywny i dyscyplinujący charakter, poetka dokonuje znaczącej politycznej subwersji zjawiska. Histeryczki okazują się podmiotkami, które w walce o własną niezależność przekraczają granice normy, natomiast suponowana wieczna niedojrzałość

kobiet, którym odmawiano prawa do racjonalności, zostaje przekuta w wartość pozytywną – staje się motorem roztańczonej rewolucji.

**Słowa kluczowe:** Joanna Mueller, *Hista & her sista*, krytyka literacka, historia, *girlhood studies*

Od debiutu Joanny Mueller, *Somnambólów fantomowych*, minęło dwadzieścia lat. Przez dwie dekady autorka wydała sześć książek poetyckich, trzy zbiory tekstów krytycznych oraz dwie książki dla dzieci; w 2022 roku, chwilę przed okrągłym jubileuszem piarskim, doczekała się nominacji do Nagrody Poetyckiej Silesius w kategorii książka roku. Nominacja ta jest tyleż zrozumiała, co zaskakująca: rozumiała, ponieważ Mueller jest jedną z najbardziej wpływowych i rozpoznawalnych polskich poetek współczesnych, choć jej poezja nie należy do najszerzej zbadanych w historii literatury ostatnich dziesięcioleci. Zaskakująca zaś, ponieważ ów wpływ, rozpoznawalność i obecność w tekstach badawczych i krytycznych dostrzec możemy przede wszystkim w recepcji „młodej” lub „wczesnej” autorki, łączonej wówczas z ostatecznie efemerycznym ugrupowaniem neolingwistów warszawskich. Obok Marii Cyranowicz Mueller pozostaje z pewnością najbardziej pisarsko żywotną postacią pośród sygnatariuszy i sygnatariuszek słynnego manifestu z 2002 roku. Jej związek z szerzej rozumianymi tradycjami polskiej poezji słowiarskiej był potęgowany nie tylko przez uczestnictwo w owym projekcie, lecz także przez fakt, że poetka – absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim – zajmowała się naukowo twórczością Tymoteusza Karpowicza i Wilemira Chlebnikowa. Z czasem jednak omówienia i interpretacje – zarówno naukowe, jak i recenzentki – kolejnych tomów tej jednej z najbardziej rozpoznawalnych autorek pierwszej dekady XXI wieku zaczęły tracić na liczebności. Najnowszy zbiór Mueller, opublikowana nakładem Biura Literackiego wiosną 2021 roku *Hista & her sista*, doczekał się jedynie dwóch krytycznych opracowań: krótkiej, lecz bardzo interesującej zapowiedzi Moniki Glosowicz (2021) oraz obszerniejszego omówienia zaproponowanego przez Magdalenę Śniedziewską (2022).

Spadek zainteresowania poezją Mueller przy jednoczesnym utrzymaniu przez nią statusu mistrzyni współczesnej twórczości lingwistycznej jest ciekawy z wielu powodów. „Wczesna” poetka wpisywała się znakomicie w akademicki, silnie intelektualny nurt analizy literackiej – nietypowe i wciąż zaskakujące w tej poezji konstrukcje słów nadal wydają się znakomitą wprawką do szlifowania warsztatu analitycznego adeptów i adeptek filologii polskiej. Na co jednak zwróciła uwagę Glosowicz (2021), wokół twórczości tej narósł konsensus krytyczny, jakoby warstwa językowa omawianej liryki zasługiwała na skrupulatne interpretacje,

tymczasem jej warstwa „treściowa” czy „ideowa” – znamienne jest samo dokonanie owego rozróżnienia – nie prezentowała sobą niczego nadmiernie pasjonującego. Jedno z dobitniejszych przekonań na ten temat powtórzył nie tak dawno Maciej Woźniak, odwołujący się do opinii Pawła Kozioła (Woźniak, 2015).

Poezja Mueller, która miała być głęboko zanurzona w szeroko pojmowanym doświadczeniu kobiecym, ujętym w ramy wyszukanej językowej architektoniki, w badaniach zasadniczo sprowadzona została do kilku bardzo określonych pól problemowych. Frapująca wydawała się w tej twórczości kreacja podmiotki lirycznej, której kondycja ujmowana była na różne, lecz w gruncie rzeczy komplementarne sposoby: najbardziej znamiennej rolą, w jaką wchodzić miał głos mówiący z poezji Mueller, wydaje się oczywiście rola matki, co doczekało się szeregu akademickich opracowań (Gawron, 2016; Kuliś, 2017; Witczak, 2018). Macierzyństwo łączy się oczywiście z cielesnością, która stała się – dzięki silnemu sprzężeniu z ukształtowaniem językowym owych tekstów i budowaną w nich metaforą – drugim sztandarowym motywem badawczym owej liryki, prześlędzonym chociażby przez Katarzynę Szopę (2013, 2015). Ów wielopoziomowy charakter języka oraz fakt, że Mueller zwracała się dość często w stronę różnie pojmowanej kobiecej mistyki, sprowokował Piotra Bogaleckiego (2015) do wpisania twórczości Mueller w nurt postsekularny i analizy jej wierszy w kontekście teolingwizmu.

Owe trzy główne pola problemowe, które w gruncie rzeczy można przekonywająco ujmować jako wzajemnie się uzupełniające (macierzyństwo łączy się z cielesnością i mistyką; cielesny jest język, w którym się owa problematyka wyraża; mistycyzm łączy się zatem także z językiem), dają się oczywiście rozbudowywać o istotne konteksty estetyczne i filozoficzne. Refleksje dotyczące natury mowy i znaku są bowiem w tekstach omawianej autorki powiązane z wielkimi tematami literackiego modernizmu, takimi jak kratyleizm (Mueller, 2004; Kremer, 2009), oraz – co nie zwróciło na siebie nadmiernej uwagi badaczy i badaczek – z „dziecięcością”, którą zresztą także połączyć można z szeroko rozumianym poszukiwaniem pierwotnego, naturalnego języka (Kremer, 2009, s. 84). Warto bowiem zauważyć, że twórczość poetki kierowana do młodszej publiczności nie spotkała się ze szczególnie gorliwym zainteresowaniem krytyki literackiej głównego nurtu. Właściwie jedyne analizy, których autorzy dostrzegli przeplot „dorosłego” i „dziecięcego” w kierowanej do dorosłych twórczości Mueller, były inspirowane feministycznymi lekturami kobiecej cielesności i podmiotowości jako takiej. Niejako odsuwały na dalszy plan możliwą poznawczą wagę bliższego spojrzenia na rolę kategorii powiązanych z dzieciństwem, choć wydaje się, że Mueller fascynowała się nimi od samego początku.



Zarysowany stan badań nad liryką autorki *Zagniazdowników* ma służyć nie tylko klasycznemu podsumowaniu dotychczasowej wiedzy, na podstawie którego następnie wypadnie mi zbudować własny wywód. Może także stanowić podbudowę pytania, czy ów dobrze ugruntowany punkt widzenia na omawianą twórczość – opartą przede wszystkim na silnie zintelektualizowanej interpretacji lingwizmu i analizie doświadczenia kobiecego – sam w sobie nie stanowi przyczyny krytycznego impasu, owocującego ostatecznie spadkiem zainteresowania pisarstwem Mueller przy jednoczesnym utrzymywaniu jej silnej pozycji uznanej i ważnej poetki. Skupienie z jednej strony na omówionych wymiarach zawartej w jej tekstach podmiotowości, z drugiej zaś na czysto intelektualnych walorach kreowanego przez Mueller stylu doprowadzić mogło bowiem do przeoczenia wielopoziomowo emancypacyjnego potencjału owej liryki, który dostrzegły w zasadzie wyłącznie Szopa (2020) i Glosowicz (2021). To właśnie one bowiem zwróciły uwagę na rolę kobiecych, oddolnych wspólnot w książkach poetyckich Mueller oraz na to, jak wtłoczono autorkę w bardzo określone krytyczne ramy zintelektualizowanej lingwistki lub zafascynowanej mistyką kobiecości podmiotki-matki, właściwie pomijając inne możliwe konteksty tej twórczości.

Tymczasem najnowszy tom poetki, wspomniana już *Hista & her sista*, pod pewnymi względami z niemal rewolucyjną energią rozsadza stereotypowe wizje twórczości Mueller – i może właśnie dlatego został niemal przeoczony. Już sam tytuł owej książki sugeruje, jak istotna dla autorki jest rola inkluzywnych, egalitarnych wspólnot, w tym wypadku siostrzeństwa<sup>1</sup>, z którego – co ciekawe – nie wyklucza się wcale demistyfikowanego produktu patriarchalnego dyskursu: antropomorfizowanej czy ucieleśnionej „histry”, hysterii<sup>2</sup>.

Struktura omawianej książki jest bardzo przejrzysta: tom podzielony został na trzy części. Pierwsza z nich, *Charcoty*, odwołuje się do choroby – Jean-Martin Charcot był lekarzem w słynnym azylu dla chorych psychicznie kobiet w Salpêtrière. Co warto zauważyć już w tym miejscu, Mueller nie zgłębia hysterii pod względem psychologicznym czy ściśle biograficznym, choć część ta pełna jest odwołań do żywotów rozmaitych buntowniczych bohaterek. Poetka traktuje owo zjawisko po Foucaultowsku, unikając quasi-medycznych i terapeutycznych wymiarów słynnego w XIX i XX wieku pojęcia, które później uznane zostało za wymysł ówczesnych mizoginicznych kręgów medycznych. Histeria jest dla poetki właśnie sposobem dyscyplinowania kobiet: dyskursem, który przemocowo interpretuje ich pragnienie samostanowienia

1 O tym zagadnieniu rozmawiała z autorką Katarzyna Szaulińska (Mueller, Szaulińska, 2021).

2 O obecności choroby w owej liryce zob. Szopa, 2017.

i wolności, włączając je w reżim normy (zdrowia) i nienormalności (choroby).

Druga część tomu, *Łuki*, opatrzona podtytułem *Poematnia rajonistyczna*, ma charakter silniej konceptualny. Dużą rolę odgrywają w niej ryciny przedstawiające historyczne przyrządy i instrumenty lecznicze, według samego wydawcy zaś – dowiadujemy się tego z zapowiedzi na stronie Biura Literackiego – część ta łączy się ma z Foucaultowską wizją panoptikonu. Możemy jednak ów tytuł odnosić także do ilustracji autorstwa Joanny Łańcuckiej, którymi *Hista* została opatrzona, przedstawiających powyginane kobiece ciała; motyw gimnastycznych „wymyków” i „odmyków” zostaje zresztą rozwinięty w tomie w serii rozproszonych w nim tekstów oznaczonych jako *wuefy*, które w dużej mierze dotyczą zależności pomiędzy dyscypliną ciał i podmiotowością. Część ta wielowymiarowo nawiązuje zatem do rajonizmu – kierunku sztuki awangardowej, zwanego także łuczyzmem (!), związanego z fascynacją odbiciami promieniami świetlnych, fascynacje te następnie ewoluowały w – co także znaczące w kontekście omawianego tomu – pragnienie wyzwolenia sztuki, jako formy i koloru, z przymusu reprezentowania rzeczywistości. Ostatnia wyróżniona część tomu, tytułowa *Hista & her sista*, jest zbiorem ballad „apaszowskich”, czyli inspirowanych twórczością powstałą w środowiskach przestępczych, co sugeruje sięganie przez poetkę do estetyk marginalnych czy wręcz abiektałnych.

Omawiany tom ma zatem wyraźną i przenikliwą podbudowę intelektualną, ukazującą głębokie zaznajomienie autorki ze współczesnymi dyskursami filozoficznymi i socjologicznymi oraz z historią. Jego największa wartość i najdonioślejsze tu znaczenie zasadzają się jednak nie na refleksyjnej dyskusji z rzeczywistością, czynionej na sposób Foucaultowski. Mueller czerpie ze wszystkich emancypacyjnych korzyści, jakie może dać nam pojęcie dyskursu, i szerzej – z narzędzi dyscyplinowania podmiotów, choć na marginesie zauważyć trzeba, że podobne ujęcia są już w polskiej myśli humanistycznej świetnie rozpoznane. Tym natomiast, co czyni z tomu *Hista & her sista* zbiór tak interesujący, jest z jednej strony perspektywa, z jakiej prowadzi się tu obserwacje, z drugiej zaś forma, widziana jednak nieco inaczej niż na sposób ustabilizowany w krytycznym konsensusie. Mówiąc najprecyzyjniej – najciekawsza jest tu forma, która buduje nietypowe perspektywy oglądu rzeczywistości, być może rzadziej z Mueller kojarzone.

Wyjdźmy jednak od owego roboczego rozróżnienia na treść i formę, które – w przypadku Mueller wyjątkowo wyraziście – zawsze prowadzi z powrotem do języka (niczym wspomniana cielesność stanowiąca podbudowę wizji mowy autorki *Intima thule*). Kwestię podmiotowości, czyli tego, co najbardziej będzie poetkę w *Hiście...* interesowało, oraz pozycji, z której zamierza się temu przyglądać, wyjaśnia z jednej strony już tytuł, do którego

wypadnie jeszcze powrócić, z drugiej zaś – motto pierwszej części. Stanowią je zaczerpnięte z *Pięćdziesięciolecia hysterii (1878–1928)* Louisa Aragona i André Bretona słowa: „nic tak nie kochamy, jak młode histeryczki”.

Co w owych słowach tak istotnego? Uwagę przykuwa oczywiście sama histeria, która w wyjaśnionym już sensie „dyscyplinującego dyskursu” stanowi fundament książki (lecz którą, jak postaram się dalej pokazać, można postrzegać także nieco inaczej). Równie ważna okazać się może jednak miłość. Rozumieć można ją w *Hiście...* wielorako, nie tylko jako „prostą” emocję – uczucie, którym pałają do siebie kochanki, przyjaciółki, matki, córki, opresjonowane histeryczki. Relacje te, jako bezpośrednie więzi pomiędzy podmiotami, stanowią bowiem podstawę wszelkiej ontologii politycznej<sup>3</sup>. W tym sensie emocje i afekty widzieć można w poezji Mueller – znów wracam do tez Glosowitz i Szopy – jako najistotniejsze, bazowe formy autorskiego poetyckiego rozumienia polityczności, czyli sfery oddolnych układów pomiędzy wykluczonymi grupami i jednostkami. Wybierając zaś jedną z wymienionych relacji, można zgrabnie przejść tu do interpretacji ukazującej to, co w *Hiście...* najciekawsze.

Mam tu na myśli oczywiście skomplikowane relacje łączące matki i córki. Tym razem jednak badanie owych połączeń nie musi wkraczać w rejony do tej pory opisywane w poświęconych poezji Mueller rozprawach, *Hista & her sista* skupia się bowiem nie tyle na macierzyństwie jako zdublowaniu podmiotowości czy pracy reprodukcyjnej, ile raczej na swoistym spacerze do połowy drogi pomiędzy macierzyństwem a dzieciństwem. Na scenę powraca tu wszak problem młodości (zwracam uwagę, że wróciliśmy także do motta!), podnoszony już w poemiksie *Waruj* (Mueller, 2019; zob. Szopa, 2020), a tom zaczyna wydawać się interesującym źródłem dla badaczy i badaczek piszących w ramach cieszących się coraz większym zainteresowaniem *girlhood studies*, znacznie w odniesieniu do poezji świeższych i rzadziej spotykanych od przewijającej się w tekstach krytycznych kategorii chłopackości.

Samo macierzyństwo bywa zresztą w *Hiście...* traktowane także krytycznie. W wierszu o wymownym tytule *solanas wiele nas czytamy o tym, że podmiotka „zamiast cudu powicia poleca cud wycia”* (Mueller, 2021, s. 16). Interesującego badania samej kategorii kobiecości, bardzo istotnego w kontekście metodologicznego sporu pomiędzy esencjalizmem a konstruktywizmem (przypomnijmy, że kluczowa dla *Histy...* myśl Foucaulta jest inspiracją szeregu nurtów spod jego szyldu) i interseksjonalnością feminizmu, dostarcza na przykład tekst *plęć\_ka*, opatrzony znamienym podtytułem

<sup>3</sup> Takie przekonanie wyrażano w omówieniach tekstów innej poetki, rzadko kojarzonej z poetyckim zaangażowaniem – Marty Podgórnik (Kujawa, 2020).

bo to zła esencjalistka była, odnoszącym się do zarzutów, które Mueller już stawiano:

błazeńska czapeczka przekrzywiona treska  
pinezka na której zawieszono osąd  
pętka na nadgarstku wyniosła troska z którą  
węczasz mi kartkę wypisu z polityk tożsamości

[z wykładowych skryptów]

(Mueller, 2021, s. 40)

Utwór ten porusza problem przypisywania płci podmiotom, zwracając uwagę na wtórność nadawanych im tożsamości. Trudno przekonywać, że poetka przejmuje perspektywę konstruktywistyczne i interesuje się głównie materialnymi warunkami socjalizacji podmiotów, faktem jest jednak, że omawiany tom silnie bazuje na myśli autora *Historii seksualności*, a to powinno doprowadzić do odnowienia dyskusji nad różnymi wersjami esencjalizmu i konstruktywizmu, biorącej pod uwagę głęboką lekturę owej poezji oraz poglądy formułowane w krytyce feministycznej i badaniach queerowych<sup>4</sup>.

4 Nie ulega wątpliwości, że niejednolita jest sama kategoria esencjalizmu. Jak wskazywała Katarzyna Szopa (2018, s. 59–63), niełatwe jest samo zdefiniowanie esencji, czyli tego, co traktowałoby się substancjalnie. Jednocześnie liczne badaczki feministyczne przekonywały, że esencjalizm, w którego kontekście rozważają charakter ciała czy – szerzej – materii, jest warunkiem emancypacji podmiotów wykluczanych, to znaczy tym, co przenosi punkt ciężkości z poziomu praktyk językowych (dyskursywnych) do społecznej i politycznej rzeczywistości. Oczywiście zagadnienia te należałoby rozbudować o konteksty wysuwane przez analizy dotyczące funkcjonowania innych grup dyskryminowanych, dla których przekonanie o konstruktywizmie płci wciąż wydaje się kluczowe (takich jak właśnie teoria queer). Ciekawa, lecz niemożliwa do omówienia w tym miejscu, byłaby więc próba odpowiedzi na pytanie, czy materialistyczna, „cielesna” poezja Mueller faktycznie – jak zdawała się jednoznacznie zarzucać jej krytyka – nie dopuszcza do siebie podobnych wątków lub czy jej perspektywa wyklucza inne ujęcia. Inspiracja Foucaultem – powtórzmy – otwiera na zagadnienia powiązane z dyskursywną reprodukcją tożsamości. Zgodnie z „esencjalistycznym” feminizmem opór podobnym przemocowym praktykom stawiać miałyby niepodatne na „językowe zawłaszczenie” lub „językową dyfuzję” ciała. Połączenia „ciał” i „materii” z „tożsamościami” i samą kategorią płci są jednak skomplikowane i jako takie konieczne trzeba by je uczynić tematem innego omówienia, podobnie jak relację pomiędzy owymi ciałami i językiem jako takim; warto byłoby na przykład jeszcze raz zastanowić się nad charakterem ich powiązań w obliczu odrzucenia redukcjonistycznych ujęć problemu referencjalności języka w niektórych nurtach poststrukturalnych. W tym miejscu istotne wydaje się zatem również zaznaczenie, że omawiane przeze mnie praktyki dyscyplinowania ciał i tożsamości dziewczynek także domagałyby się dalszego krytycznego

W tym sensie teksty pokroju *solanas* i *wiele nas* oraz *pleć\_ka* dowodzić zatem mogą, jak wieloznaczne potrafią być w poezji Mueller kategorie kobiecości i macierzyństwa, jakkolwiek w powszechnym odbiorze przyjęło się traktować je niejako monolitycznie.

Wydaje się także, że analizowany tom w dużej mierze (choć nie wyłącznie) skupia się na kwestiach różnie rozumianego dojrzewania i (nie)dorobłości, co w pewien sposób odróżnia charakter tego zbioru od naszkicowanego już charakteru poprzednich książek autorki (lub sprzeciwia się ich dotychczasowej recepcji). Tym, czego zdyscyplinowanie poddaje się tu szczególnemu namysłowi, może się bowiem okazać samo pojęcie dojrzłości i dojrzewania, jakkolwiek oglądane z rozmaitych perspektyw. Przede wszystkim więc tytułowa histeria, która – jak już zauważano – była jedynie sposobem na odbieranie kobietom podmiotowości, wypływała z przekonania o wrodzonej, naturalnej niższości istot uznawanych za żeńskie; pozbawione racjonalnego oglądu świata oraz samowiedzy kobiety tkwiły w wiecznym intelektualnym i emocjonalnym dzieciństwie. W słynnym *Kobiecym eunuchu* drugofalowej amerykańskiej feministki Germaine Greer czytamy przy tym, że przekonanie o niedorobłości kobiet dotyczy przede wszystkim ciała. Jak wiadomo, w fallogocentrycznym dyskursie kobiecość utożsamiana była z cielesnością, natomiast połączenia racjonalnych, męskich podmiotów z wszelkimi formami materialności były w nim konsekwentnie redukowane. W tym sensie „fizjologiczna” kobiecość prowadziła bezpośrednio do infantylizacji. Według Greer utrwalona w zachodniej myśli wizja kobiet zakładała ich wieczną niedojrzałość płciową, powiazaną z mitem urody: kultura wymagała, by na żeńskich ciałach zacierane były wszelkie ślady dorobłości, na przykład owłosienie. Prowadziło to także do ujarzmiania popędów: wieczne dziewczynki nie mogły wszak posiadać rozwiniętej seksualności, z której by świadomie korzystały (Greer, 2001).

Kontekst niedorobłości kobiet jest w tomie *Hista & her sista* wykorzystywany nie tylko na planie „ideowym”. Pokażna część książki zanurzona jest bowiem w tych wymiarach kultury, które uznaje się za ściśle młodzieżowe, przekazując bardzo zróżnicowane wymiary dyscyplinowania. Nawet jednostki dojrzałe płciowo (matki) poddawane są systemowej infantylizacji, która wykorzystywana jest wtórnie jako narzędzie krytyki wymierzonej w nie same; wszak to, co kojarzy się z małymi dziewczynkami, powszechnie oceniane jest negatywnie. Taką sytuację Mueller stara się czasem odczarować – na przykład w świetnej *przebudzance dla córek* (*new nursery rhyme / łże-tłumaczenie*):

przedyskutowania w kontekście esencjalizmu, ukazywanej w tomiku Mueller możliwej emancypacji różnicy, ale i ograniczeń owej emancypacji.

What are little girls made of? /  
Z czego zrobiono dziewczynki małe?  
What are little girls made of? /  
Z czego zrobiono dziewczynki małe?  
Sugar and spice and all that's nice, /  
Z mocy, wolności, poczucia wartości,  
And that are little girls made of. / Z tego zrobione są całe.

[przekład nie przez kolano]

(Mueller, 2021, s. 39)

Wiersz ten, stanowiący daleko idący przekład polemiczny (w jego rozumieniu przez Edwarda Balcerzana – Balcerzan, 1968), ukazuje nie tylko formalne wysublimowanie autorki, która świetnie potrafi grać z różnorodnymi konwencjami i gatunkami, lecz także jej ważną emancypacyjną misję: wyzwalańca dziewczynek – niedorośliwych kobiet – z ram narzucanych im przez kulturę i społeczeństwo (oraz, ponownie, z zakusów, żeby dziewczynki dyscyplinować; pomyślmy o „przekładzie nie przez kolano”).

Co jednak równie warte uwagi, Mueller niekiedy absolutnie owej sytuacji nie odczarowuje, a wręcz przeciwnie: z całą mocą korzysta z rewolucyjnego potencjału niedojrzałości, przekonując jakby, że to, co jeszcze nieukształtowane i nieuformowane – a gdybyśmy chcieli inspirować się Foucaultem, powiedzielibyśmy: nieunormowane – ma impet nieporównywalny do impetu czeokolwiek innego. Poezja Mueller ma w tym wydaniu ogromny potencjał emancypacyjny – wystarczy ponownie wspomnieć o wierszu *solanas wiele nas*, który odnosi się do kontrowersyjnych nurtów radykalnego feminizmu i postaci Valerie Solanas, autorki *SCUM Manifesto*. Tak dzieje się także na przykład w *o la folie ofelie*, gdzie „histeryczne” stany wydają się raczej akceptowane i przyjmowane niż negowane czy odsuwane:

„Poszła za nim w obłąd”.

S. Grochowiak, *Nowela IV (Poranek Wariatowej)*

Coś się zaczęło dziać ze mną jest lepsze  
Muliste zaplata kłacza w warkoczach przydługich  
Rękawów przytaczałam naręcze sprawunków  
Postanowiłam że kwiaty kupię sama  
Filuternie śmiechem obdarzam śmieciem  
Bratki jaskry palce palce fiołki ruta idź  
W welonie z celofanu cofam dłoń równo-  
Wagę tracę wianek rwie się o konar próg  
Za którym przestaję stawiać opór dzięki  
Stokrotne o mój rozmarynie liżąca falo nade

Mną filuj gdy wiolencja tłucze filety płuc tańczę  
Dychawicznie na imię mi ratuj ty diluj z tym dalej  
(Mueller, 2021, s. 11)

Ofelia nie ma zostać uratowana od śmierci: droga do obłędu jest jedyną drogą, która otwiera się przed pragnącymi niepodległości kobietami (w tym bohaterką powieści Virginii Woolf – panią Dallo-way, która **sama** kupi kwiaty), stąd ważne wydaje się przyjęcie go jako strategii oporu.

Owa nieujarzmiona kobieca niedojrzałość łączy się z jeszcze jednym istotnym zagadnieniem, również powiązany z kwestią wieku podmiotki (czy też podmiotek). Wieczna niedorobłość kobiet ma bowiem swoją przeciwwagę, jaką jest – do niedawna powszechna – dyskryminacja kobiet starszych. Starość w przypadku kobiet wiąże się z przekonaniem o osiągnięciu przez nie szeroko pojmowanej dojrzałości (w wypadku ciał zaś sugestywnej przejrzystości), co okazuje się – w obliczu wskazanych przesłanek – zjawiskiem kulturowo przerażającym. W przeciwieństwie do utrwalonej wizji mężczyzny po wieku średnim, mężczyzny, któremu lata dodają powagi i autorytetu, kobiecość w wersji schyłkowej postrzegana jest z lękiem – nie bez przyczyny wyobrażenia dotyczące czarownic, czyli kobiet walczących o swą podmiotowość, zazwyczaj portretowały ich postaci właśnie jako stare (Anczyk, Doroszewska, Hess, 2017).

W ujęciu Mueller „młode” historyczki – a zaryzykować tu powinniśmy stwierdzenie, że historyczki zawsze są młode, ponieważ kobiet starych, dojrzałych nie da się tak łatwo zdyscyplinować – okazać się mogą zatem określonymi wersjami czarownic: niedorośliymi podmiotkami, które nie zamierzają pozwalać na ujarznienie ich własnej transgresywności. Pojęcie transgresji wydaje się tu o tyle poręczne, że opisuje dwie właściwości analizowanego tomu jednocześnie: transgresja, czyli przekroczenie granic (podmiotowości, racjonalności), może okazać się nową formą buntu historyczek, które wykorzystują opresywną narrację, aby wyzwolić się z normy; trans nie zna przecież ograniczeń rozumu, a zatem pojęcia normy – i choroby – przestają w nim istnieć. Dostyc często poetka odwołuje się do idei odebranej, przekroczonej czy opuszczonej podmiotowości. Nie zawsze ma to jednak wymiar negatywny; zawłaszczenie tożsamości i odmowa prawa do samostanowienia mają oczywiście wymiar negatywny, czym innym jednak staje się gest świadomego wyzbycia się roszczeń do stabilnego „ja”, które okazuje się kolejnym patriarchalnym fantazmatem. Tak dzieje się na przykład w utworze *O Dniu W Którym Pękła Żyłka To Piosenka*, gdzie mowa o tym, że „we własnym domu” podmiotki „wakat po niej bella ciao grał” (Mueller, 2021, s. 45), czy w *warum*, gdzie sformułowany zostaje warunek zrozumienia historii – konieczność akceptacji pragnienia autonomii:

ja tylko chciałam  
mieć większy udział  
w sobie samej

[wypis]

(Mueller, 2021, s. 51)

Ma to i inny wymiar: czerpanie z podobnego przekroczenia widoczne jest w samej mowie, w języku, który okazuje się transowy, tym razem jednak nie tylko w rozumieniu transu jako tajemniczych rytuałów (które prowadziłyby nas do rozwinięcia wspomnianych też Bogaleckiego), lecz także w bardzo bezpośrednim odwołaniu do stylu muzyki klubowej – *trance’u*.

Jakkolwiek podobne tropy interpretacyjne mogą wydawać się w przypadku twórczości Mueller – powszechnie uznawanej bądź za autorkę intelektualistyczną, bądź za podmiotkę-matkę, które raczej trudno kojarzyć ze sztafżem tanecznych imprez – zaskakujące, znacząca część *Histy...* (na czele z jej ostatnią, tytułową częścią) sprawia wrażenie utrzymanej w bardzo specyficznej rytmice i stylistyce. Zasadniczo można uznać, że omawiany tom realizuje charakterystyczny lingwizm autorki. W takim też kluczu proponowała czytać ów zbiór Magdalena Śniedziewska, która pisała o rozplątywaniu tropów, śledzeniu sensów i skrupulatnych interpretacjach wieloznacznych językowych łamańców (Śniedziewska, 2021). Podobne stwierdzenia są tyleż słuszne, co niewystarczające. Choć *Hista & her sista* znakomicie poddaje się – jak każda książka Mueller – precyzyjnej formalistycznej analizie, skupionej na odnajdywaniu kolizji sensów i form, to jednak zdaje się jednocześnie tomem, w którym obok poemiksu *Waruj* autorka kładzie największy nacisk na poetycki rytm. Ma to oczywiście związek z nieoczywistymi inspiracjami poetki – sama Śniedziewska zauważała, że czerpie się tu z hip-hopowych dissów (zwróćmy uwagę na samą tytułową „sistę”!), które, choć także uprawnione do poetyckiego wyrafinowania, zawsze występują w towarzystwie muzyki. Nie inaczej dzieje się w tomie Mueller: wyrazista melodyka tekstów, które często pozbawione są interpunkcji, przelewają się w wersu na wers i unikają jednoznacznych, mocnych puent, owocuje efektem specyficznego przepływu o konkretnym beacie. Podczas lektury owa dynamika właściwie z trudem poddaje się zatrzymaniu; w tym sensie skomplikowane konstrukcje i wieloznaczności, które w tradycyjnych odczytaniach poetki uznawano by za miejsca szczególnego skupienia uwagi, pracować nie tyle mogą na własny efekt, ile wręcz przeciwnie – motywować nas do pójścia z rytmem utworu (bo nie zachęcają do powolnego smakowania frazy).

Ta specyficzna, hip-hopowa i rapowa muzyczność tekstu, do której poetka odwołuje się także w warstwie leksykalnej, sama w sobie ma zatem wymiar młodzieżowy – jakby spore fragmenty



*Histy...* przeniosły bal wariatek z Salpêtrière na współczesną eklektyczną dyskotekę pełną nastolatk. Sugestii, że o to właśnie chodzi, jest wiele: mowa o „kontredansach neuroz” czy „bajlando w opór”, które kojarzą się wręcz ze słynną choreomanią (Mueller, 2021, s. 45). Podobne miejsca nie budzą pozytywnych skojarzeń: w powszechnym odczuciu dyskoteka nie jest środowiskiem, w którym mogłyby się wydarzać kulturowo czy poznawczo istotne rzeczy (choć oczywiście zdarzały się już książki, które się z podobnymi zagadnieniami mierzyły – jednym z głośniejszych przykładów byłby *Clubbing* Kamila Brewińskiego). Obrazuje to jednak żywy antyelitaryzm Mueller, która bardzo wyraźnie – co także dostrzega Śniedziewska (2022) – sięga w *Hiście...* po to, co abiektalne, niskie, odrzucające i wykluczone z kanonów piękna.

W tym sensie fakt, że *Hista...* jest nie tylko tomikiem dziewczynskim, lecz także klubowym czy wręcz dyskotekowym, staje się podwójnie znaczący: „wysoki” lingwizm z jednej strony zstępuje do przestrzeni, które nie tak często są dla literatów i literaturoznawców interesujące, z drugiej zaś pokazuje, z jak ciekawą wizją podmiotowości mamy tu do czynienia i jak – wbrew krytycznemu konsensusowi – potrafi być ona zróżnicowana. *Hista...* pełna jest wszak gestów subwersywnej, emancypacyjnej negacji „ja”. Mueller zaś, prywatnie matka kilkorga dzieci, z premedytacją sięga do rejestrów języka i środowisk, z których – mogłoby się wydawać – jest wykluczona: na czele byłaby tu współczesna kultura internetowa, która zatoczyła już tyle pętli ironii, że właściwie każde wypowiedziane w ramach tej kultury słowo może być uznane za boomerstwo.

Tymczasem poetka korzysta z języka młodzieżowego bez skrepowania – choć biorąc pod uwagę jego szybkie przemiany, niektóre frazy z *Histy...* są w pewien sposób przedawnione, być może na czele z samą frazą tytułową. Jakby doskonale zdawała sobie sprawę, że we współczesnej, ageistowskiej i wciąż fallogocentrycznej kulturze żadne słowa nie będą właściwe i każde słowo może zostać uznane za przestarzałe lub nie na miejscu – tak i rola kobiet polega na dryfowaniu pomiędzy infantyлизmem i niedojrzałością a abiektalną, przerażającą dla kultury starością. Wpisane w kontekst poetyckiej dezynwoltury wyrażenia pokroju *histy*, opisującej nie tylko histerię, lecz także szkolną lekcję historii (a – pamiętajmy – szkoła jest niezwykle wyrazistym przykładem dyscyplinującej instytucji), i *sisty*, które zapewne i tak nie goszczą już w słowniku współczesnej młodzieży, czy mobilnych apek i innych zapożyczeń z rozmaitych rejestrów mowy, w tym z reklamy, której język niekoniecznie jest udziałem jego faktycznych użytkowników, zyskują tu zupełnie nowy wymiar. Połączone z filozoficznym kontekstem Foucaultowskiego dyskursu, feministycznej krytyki podmiotowości oraz wizji afektywnej ontologii politycznej owocują zupełnie zaskakującym projektem książki

zanurzonej w dyskotekowym ferworze początków XXI wieku, jak-  
by Mueller poetka wróciła do czasu, gdy była dwudziolatką –  
albo i nastolatką – i odczarowywała własną dziewczynskość, którą  
otoczenie wiecznie dyscyplinowało lub ignorowało.

Podobny gest tylko wzmacnia przekonanie, że niedorosłym jest  
się – w przypadku kobiet – zawsze. W tym sensie dzieciństwo  
i dojrzałość jako kategorie przeciwstawne ulegają w *Hiście...* fuzji  
i zostają uzupełnione mistycyzmem, ale tym skoncentrowanym  
na transgresywnym potencjale przejętej przez kobiety podmiot  
irracjonalności: przemoc i opresję wchłania się tutaj w ciało, by  
następnie ekstazyjnie je z siebie wylać, co porywa ciała/podmiot-  
ki do wyzwalającego tańca, klubowego balu historyczek wszyst-  
kich wieków. Szczególnie znamienna jest w tym kontekście figura  
„twojej starej” z wiersza *Wtem Puentę Wywodu Wysadza Hista*:

Edit: słowo „przewrażliwiona” zmień na „wyczulona”

Chyba twoja stara była widziana  
Jak w dosiadach po secie dokazuje  
W przekazach na debecie się gniew  
W tangach debat dissuje w kupletach  
Co za apasz-kobieta! Wskoczyła  
Z dołka szuflad w dintojrę i sztos

Wieków średnich madka z półświatka  
Jedna z dam-ja-wam-dam wionie zgredką  
Robi chłopcom popłoch w heheszkach  
Nadmiarowa w rozmowach zażywna  
Big mama za zgrywanie ofiary karny twerk  
Z cellulitem aż trzęsie systemem ta ma spust!

Na czepliwy jej ton konfuzję łapie  
Bon ton ona grzeczna i dorzeczna  
Już była nie karna niewolnica a znana  
Macinnica co z układów tak hucznie  
Upadła że jej wisi z kim leży czy  
Wypada nisko morale nastrój i dysk

[dyskotekowy podkład do twerkingu]

(Mueller, 2021, s. 41)

Tekst ten rozsadza wszelką klasową wyższość: „madka z półświat-  
ka”, podstarzała kobieta z cellulitem, która nie umie zachowywać  
się zgodnie z przyjętymi konwencjami, zostaje gwiazdą parkietu,  
wyzwoloną ze wszystkich układów i podległości. Jej tango i twerk –  
histeria, która znajduje ujście w szaleńczym tańcu – prowadzą do  
implozji spójnej wierszowej narracji, bo opowieść, którą można

byłoby o bohaterce stworzyć, stanowiłaby dla niej pęta. Muzyka ma zaś działanie wyzwalające: ekspresja przekroczonego „ja”, jego „od-ja-rzmienie”, pozwala na swobodę wyrazu niezależnie od wieku. Dzięki temu rytm różnorodnych tańców i piosenek, które wspólnie tworzą zróżnicowaną scenę *Histy...*, staje się poetycką formą sprzeciwu wobec dyscyplinującej mocy języka i tworzonych w nim obrazów świata; niemożność stworzenia jednolitej, logicznej opowieści o kobietach, hysterii czy o jakimkolwiek przedmiocie, staje się wyrazistym gestem emancypacyjnym.

Oczywiście pisma Foucaulta i fakt istnienia różnorodnych dróg sprzeciwu podmiotów w świecie zarządzanym opresywnymi dyskursami nie są żadnymi – filozoficznymi ani literackimi – nowościami. Ukształtowanie tych treści w poetycki komunikat daje im jednak nową siłę. Ma to jeszcze jedną istotną konsekwencję: estetyka – pamiętajmy, że do tej pory krytyce zdarzało się wysuwać wobec Mueller zarzuty o nadmierne zestetyzowanie i skomplikowanie języka – programowo odcina się tu od wielkiej kategorii piękna. Warto powtórzyć: autorka nie ucieka od tandety, sztuczności i potoczności, w swej wersji „dziewczyńskiej” mającej niewiele wspólnego nawet z tą poezją, która czerpała pełnymi garściami z możliwości codziennego języka i slangu. Co jednak najistotniejsze, w obręb podobnej stylistyki włącza się także postacie kluczowe dla historii zachodniej kultury: Joannę d’Arc czy Virginię Woolf. Można to oczywiście wytłumaczyć faktem, że buntowały się one w swojej niezależności w świecie zdominowanym przez męskość, ale istnieje też inny sposób interpretacji: wiecznie niedojrzałe kobiety, które w momencie ustabilizowania się ich kulturowej pozycji stawały się szacownymi nestorkami, wciąż nieco przerażającymi i wiedźmowatymi dla zagrożonych racjonalnych podmiotów, otrzymują tu szansę na poetycką dziewczynskość, na wspólną, wspólnotową potańcówkę wariatek, także tych starych maleńkich.

Tym samym Mueller, autorka o dwudziestoletnim stażu, góra dwudziestoletnia wiekiem podmiotka *Histy...*, wydaje się ustawić przekornie wobec słynnej frazy Marka Hłaski o „pięknych dwudziestoltnich”. Książka ta zdaje się na różnych poziomach przeciwstawiać wspomnianemu już mitowi urody, tego, że od kobiet oczekuje się wpisywania się w obowiązujące kanony<sup>5</sup>, w tym

5 Mit urody jest zresztą całkiem ciekawą kwestią w recepcji utworów Mueller. Maciej Woźniak w tekście poświęconym jej wierszom pisze wszak – streszczając niejako problem z przeintelektualizowanymi lekturami tekstów owej autorki – następująco: „Pamiętam, że 13 lat temu Mueller – której zaokularzona, pobłądła od bibliotecznych ślęczeń postać zwiastowała filologiczny zapał i poetycką determinację – nie wydawała mi się kandydatką na jakąś rujnującą talent karierę literacką. Ale pozostawało drugie zagrożenie, a jego aurę wzmacniały mroczne wnętrza Pałacu Kultury i Nauki: autorka mogła tak daleko zabrnąć

stereotyp nieskończonego dzieciństwa kobiet, i przekłada ów imperatyw na język poetycki, który – choć przemyślany, a być może nawet wyszukany – przeciwstawia się dążeniom do tradycyjnie pojmowanego lingwizmu, który miałby skupiać czytelniczką uwagę na wysmakowanych konstrukcjach fraz. Zamiast tego pracuje tu, by płynąć razem z „bitymi sis” w proteście przeciwko przemocy i dyscyplinie, a wieczna niedojrzałość zostaje przekuta w coś pozytywnego. To, co dziewczynskie, okazuje się rewolucyjne, z samej definicji wymykające się normalizacji, jakby bohaterki podkrażały gest Piotrusia Pana i performatywnie odgrywały własną niedorobłość; wtórują im w tym „przejrzałe”, uładzone już bohaterki dawnych biografii, które mają jednak szansę wziąć udział w transgresywnym tańcu, który nie jest już zamknięty w murach Salpêtrière: w pochodzie histeryczek, czarownic, szamanek, w swym buncie wiecznie pełnych ferworu, dwudziestoletnich, lecz niekoniecznie pięknych – bo wolnych i niezależnych od wszelkich norm i określeń.

### Bibliografia

- Ancyzyk Adam, Doroszewska Julia, Hess Karolina Maria, 2017: *Czarownice. Studia z kulturowej historii fenomenu*. Wydawnictwo Sacrum, Katowice.
- Balcerzan Edward, 1968: *Poetyka przekładu artystycznego*. „Nurt”, nr 8, s. 23–26.
- Bogalecki Piotr, 2015: *Od apokryfu do „anarchomistycyzmu”*. *Postsekułarne narracje (liryczne) Joanny Mueller*. „Świat i Słowo”, nr 1 (24), s. 129–144.
- Gawron Agnieszka, 2016: *Apokryficzne macierzyństwa Joanny Mueller. Między cielesnością a tekstualnością*. „Ruch Literacki”, R. 57, z. 4 (337), s. 477–494.
- Glosowicz Monika, 2021: *Rzewna podżegaczka*. Biblioteka. Magazyn Literacki. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/rzewna-podzegaczka> [dostęp: 5.01.2022].
- Greer Germaine, 2001: *Kobiety eunuch*. Przeł. Joanna Gołyś, Bożena Umińska. Wstęp do wyd. polskiego Bożena Umińska. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Kremer Aleksandra, 2009: *Poza język? Utopie w poezji Joanny Mueller*. „Tekstualia”, nr 2 (17), s. 73–86. Pobrano z: [https://tekstualia.pl/files/a1721aae/kremer\\_aleksandra-poza\\_jezyk.pdf](https://tekstualia.pl/files/a1721aae/kremer_aleksandra-poza_jezyk.pdf) [8.03.2023].
- Kujawa Dawid, 2020: *„Skomle we mnie suka oddana w dobre ręce”*. *Poezja miłośna Marty Podgórnika w świetle ontologii politycznej*. W: Fort

w »słowiarstwo«, tak głęboko zaleźć za skórę językowi, że jej książkami nie cieszyłyby się nikt poza garstką filologów i najzawziętszych miłośników słownych szarad” (Woźniak, 2015). Zastanawiające wydaje się przywoływanie aparycji jako punktu wyjścia krytyki.

- Legnica, Port Wrocław, Stacja Literatura. 25-lecie Biura Literackiego. Red. Zuzanna Sala. Instytut Literatury, Kraków, s. 181–197.
- Kuliś Ewa, 2017: *Forma(n)tka. Tropy podmiotu matczynego w twórczości Joanny Mueller*. „Ruch Literacki”, R. 58, z. 4 (343), s. 443–456.
- Mueller Joanna, 2004: *Mapa do Kratylandii*. „LiteRacje”, nr 1 (3), s. 29–37.
- Mueller Joanna, 2019: *Waruj*. Ilustr. Joanna Łańcucka. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Mueller Joanna, 2021: *Hista & her sista*. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Mueller Joanna, Szaulińska Katarzyna, 2021: *Nadal wierzę w siostrzeństwo*. Rozmowa z Joanną Mueller. Biblioteka. Magazyn Literacki. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/nadal-wierze-w-siostrzenstwo> [dostęp: 10.05.2022].
- Szopa Katarzyna, 2013: *Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji Joanny Mueller*. „Praktyka Teoretyczna”, nr 4 (10), s. 137–160. <https://doi.org/10.14746/prt.2013.4.7>.
- Szopa Katarzyna, 2015: „Hemopoez(j)a”. *Wokół biolingwistycznej poezji Joanny Mueller*. Wakat. <http://wakat.sdk.pl/hemopoezja-wokol-bio-lingwistycznej-poezji-joanny-mueller/> [dostęp: 1.02.2022].
- Szopa Katarzyna, 2017: „Thinspirations”: choroba, literatura i kobiecość. W: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*. Red. Justyna Tymieniecka-Suchanek. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 162–173.
- Szopa Katarzyna, 2018: *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Szopa Katarzyna, 2020: „Femina communia” i reprodukcja życia społecznego w poezji Joanny Mueller. W: *Fort Legnica, Port Wrocław, Stacja Literatura. 25-lecie Biura Literackiego*. Red. Zuzanna Sala. Instytut Literatury, Kraków, s. 241–257.
- Śniedziewska Magdalena, 2022: *Wzdłuż, wszereż i wokół języka*. Nowy Napis, 28.04.2022. Nowy Napis Co Tydzień, nr 149. <https://nowy.napis.eu/tygodnik/nr-149/artukul/wzdluz-wszerz-i-wokol-jezyka> [dostęp: 17.05.2022].
- Witczak Krzysztof, 2018: O „rodzeniu się” poezji w twórczości Joanny Mueller. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 33 (53), s. 127–138.
- Woźniak Maciej, 2015: *Matka Joanna wychodzi po anielsku*. Dwutygodnik.com. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5667-matka-joanna-wychodzi-po-anielsku.html> [dostęp: 12.04.2021].



**Joanna Mueller**

**Katarzyna Szopa**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-5880-092X>

**Przędki, przodowniczk**

**Z Joanną Mueller rozmawia Katarzyna Szopa**

**Weavers, Leaders**

**Joanna Mueller Talks with Katarzyna Szopa**

**Katarzyna Szopa:** W 2023 roku mija dwadzieścia lat od Twojego debiutu poetyckiego. Wiele się wydarzyło w tym czasie. Przeszłaś bardzo długą drogę: zaczynałaś od przynależności do grupy warszawskich neolingwistów, później zaczęłaś grać solo, by następnie współtworzyć Wspólny Pokój, a w międzyczasie zostałaś redaktorką debiutów poetyckich w Biurze Literackim i urodziłaś pięcioro dzieci. Tym różnym rolom towarzyszyła też zmiana Twojej dykcji poetyckiej: początkowy intymistyczny wydźwięk Twoich wierszy ustępuje pod naporem coraz bardziej zdeklarowanego głosu. Jak sama podsumowałabyś te dwadzieścia ostatnich lat?

**Joanna Mueller:** Dwudziestolecie brzmi bardzo poważnie i onieśmielająco, a ja – bez kokieterii – powiem, że naprawdę nie mam pojęcia, kiedy to minęło. Te dwie dekady na karku odczuwam na pewno w rozczarowaniu tym, co się dzisiaj dzieje ze światem kultury, zwłaszcza gdy porównam to z nadzieją, z którą jako dwudziestoparolatka wkraczałam w życie literackie. Jednak mimo gorczy i jakichś tam obciążeń, których doświadczamy chyba wszyscy (poza grupą kulturowych beneficjentów), wcale nie czuję, żebym odeszła przesadnie daleko od tamtej debiutującej w Zielonej Sowie dziewczyny. Osoby, które umożliwiły mi wtedy start, nadal są gdzieś w zasięgu wzroku, ręki czy mała, przyjaźnimy się albo kolegujemy (część: koleżankujemy) i razem dostajemy po poetyckich nosach od życia.

A co się zmieniło w moim pisaniu? Też zarazem wiele i niewiele. Nadal nie umiem oprzeć się językowym pokusom (rzadkim słowom, neologizmom, przejęzyczeniom, wszystkim momentom, gdy mowa się wykoleja i zaczyna znaczyć przewrotnie), nadal mam odpał kratylejski/mimologiczny (lubię, gdy wiersz-proteusz przybiera formę tego, o czym jest), wciąż uważam, że wiele ludzkich tragedii (także tych, które nazywamy komediami czy absurdami) rozgrywa się poprzez język i w języku – a poezja jest po to, by ten performatywny wymiar

języka przyspilić w przestrzeni/akcji/organizmie wiersza. Przewiny moje są zatem dość podobne do tych, jakimi grzeszyła warszawska neolingwistka, ale na pewno trochę od tego czasu dojrzałam – dojrzałam do większego stylistycznego umiaru, ale też do idącej „bardziej po bandzie” pisarskiej brawury.

To „pisanie po bandzie” jest chyba tym, co nazwałś przejściem od wymiaru intymistycznego do bardziej zdeklarowanego głosu. Odczuwam tę zmianę dość mocno i boleśnie. Tom *Somnambóle fantomowe* z 2003 roku był przez moich najbliższych traktowany jako spełnienie fanaberii „tej naszej” nieśmiałej okularnicy, kujonicy, nogi z wuefu i ulubienicy pań od polskiego; kolejne książki stanowiły potwierdzenie, że droga, którą obrałam już w liceum, chyba jest „niestety” tą właściwą i że inną już nie pójdę (skoro nawet klepanie biedy na poezji ani kolejne dzieci nie nauczyły mnie rozumu); pewnym wykroczeniem – ze względu na silny autobiografizm i poruszanie drażliwych tematów rodzinnych – na pewno był zbiór esejów „prenatalnych” *Powlekać rosnące*, ale potem pojawiły się *Waruj* (poemiks z 2019 roku stworzony z Joanną Łańcucką) oraz *Hista & her sista* (2021) i wtedy reakcje ze strony bliskich osób pozwoliły mi już dogłębnie odczuć, że słowo to niebezpieczna zabawka, zwłaszcza jeśli ma feministyczny lont, i że hej, dziewczyno, tak brzydko to ty się nie baw, a przynajmniej my się z tobą bawić nie będziemy.

**K.S.:** Pod adresem Twojej poezji wielokrotnie padały różne oskarżenia ze strony krytyki towarzyszącej. Z jednej strony usilnie wpisywano Cię w konkretną tradycję, pojawiały się więc zarzuty o nieumiejętne naśladownictwo, tradycjonalizm i infantylność; a z drugiej czytano Cię przez pryzmat liberalnej narracji feministycznej, dlatego pojawiły się głosy krytyczne, mówiące o nadmiernym skupieniu na temacie macierzyństwa (uznanego za reakcyjne i niezgodne z liberalną wizją emancypacji kobiet), a nawet dość absurdalne zarzuty o esencjalizm (choć wiemy już z historii zachodniego feminizmu, że ten niejasny termin był straszakiem na radykalne projekty krytyczne i w gruncie rzeczy utworował drogę polityce tożsamościowej). Skąd biorą się głosy o tak dużym ładunku krytycznym? I czego w tych głosach krytycznych Twoim zdaniem zabrakło?

**J.M.:** Pytasz o „krytykę towarzyszącą”, ale mam poczucie, że poza Tobą i może jeszcze dwiema czy trzema osobami (no, może pięcioma) z grona krytyczno-akademickiego mało kto się kwapił do tego, żeby moim wierszom „towarzyszyć”. Recenzje wszystkich moich książek z ostatnich dwudziestu lat nie przekroczyły raczej liczby dwudziestu, serio. Tekstów typu referaty naukowe w zbiorówkach było pewnie trochę więcej; nie śledzę tego, ale czasem miło mnie zaskakuje, gdy przeglądając takie pokonferencyjne książki w księgarni, znajduję coś o sobie.

Nie mam więc poczucia, że krytyka formułowała uwagi pod adresem mojego pisania – czuję raczej osamotnienie i przemilczenie, totalny brak reakcji. Nawet jakieś tam nominacje do ważnych nagród tego nie zmieniają. *Hista* po ponad roku od premiery miała jedną recenzję (poza tekstem towarzyszącym premierze zamówionym przez wydawcę), z poprzednimi książkami, też nominowanymi (do Szymborskiej, Silesiusa) było nie lepiej. Kiedy ostatnio Darek Sośnicki mi powiedział, że jego debiut miał około dwudziestu recenzji, byłam w szoku. Może najdotkliwszą krytyką jest po prostu brak krytyki?

**K.S.:** Odnoszę nieco inne wrażenie. Mimo pojawiających się głosów krytycznych Twoja poezja przyciąga uwagę wielu badaczek i studentek. Powstają na temat Twoich wierszy nie tylko konferencyjne referaty, ale też artykuły naukowe, prace licencjackie, magisterskie, a nawet doktorskie. Nie znam drugiej poetki z Twojego pokolenia, której twórczość cieszyłaby się taką popularnością.

Wróćmy jednak do zarzutów, które przez te wszystkie lata stawiano Tobie i Twojej poezji.

**J.M.:** Naprawdę tak jest? Nie miałam pojęcia o tych, jak mówisz – licznych, zainteresowaniach badaczek moją twórczością!

Natomiast co do zarzutów, o których wspomniałaś... Wiem, że takie istnieją, dochodziły do mnie plotki ze świata naukowego (który sama opuściłam tuż po debiucie poetyckim), te docinki o esencjalizmie, wstecznictwie, infantylności mojego pisania itd. Podejrzewam, że na różnych historycznoliterackich konferencjach bywam taką użyteczną dziewczynką do bicia, przywoływaną w rozmaitych porównaniach: że awangarda to ten, ten, ten, jeszcze ten, i może ta, ale tamta to nie, tam to nie radzę. Może gdybym dwadzieścia lat temu dokonała innego wyboru – bo promotorka mojego doktoratu o Chlebnikowie kazała mi wybrać między poezją a pracą naukową – byłabym w tych samych akademickich kuluarach i potrafiłabym się bronić, może jako osobę z „dr” czy „prof.” przed nazwiskiem traktowano by mnie poważniej, ale z drugiej strony: czy wtedy rzeczywiście pisałabym jeszcze wiersze czy już tylko przyczynkarskie teksty o poezji?

Każdemu z zarzutów, które wymieniłaś, mogłybyśmy teraz – sama dobrze wiesz – poświęcić po kilka stron dyskusji. Robiłam to zresztą tu i ówdzie – w tekstach eseistycznych, wierszach, debatach – ale teraz jestem już na takim etapie, że przestało mi zależeć. Przekonanych nie przekonam, szkoda sił na szarpaninę. Czuję też, że czasem zwyczajnie brak mi naukowego języka, akademickiego otrząskania, żeby wygrać choć jedną potyczkę w tej bezwzględnej i cynicznej grze. Wolę więc z markowanym spokojem przypatrywać się podstolikowym grom i obstawiać, kto kogo znowu ożłoci, a kto kogo okantuje. Ja i tak zawsze byłam przegrana w tej grze.



K.S.: *Waruj* oraz *Hista & her sista* to najbardziej zaangażowane tomy w Twoim dorobku – dotyczące sedna współczesnej polityki feministycznej, nawiązujące do historii walk ruchów kobiecych o warunki społecznej reprodukcji. Nietrudno zauważyć, że Twoje książki noszą ślady ostatnich wydarzeń: od Czarnych Protestów w 2016 roku aż po wyrok Trybunału Konstytucyjnego w 2020. Dlatego spotkają się u Ciebie kobieta rodząca, kobieta matka z kobietą, która roni kolejne ciężce, a także z kobietą bezdzietną, walczącą o prawo do aborcji. Nie trzeba zatem udowadniać, że Twoja poezja jest wyraźnie antyesencjalistyczna – zawiązanie tej siostrzanej wspólnoty odbywa się bowiem w walce o prawa reprodukcyjne, a konkretnie o prawo do odmowy wykonywania nieopłaconej pracy. Wydaje się natomiast, że piszesz o tym już od początku, a przynajmniej od *Zagniazdowników/Gniazdowników*, więc nie jest to w Twojej twórczości temat nowy i świeży, ale długo obecny.

J.M.: Sporą częścią mojego życia stało się doświadczenie macierzyństwa (czy szerzej: jego potencjalności, która wiąże się z byciem kobietą) – i napisałam o tym trochę wierszy. Jeśli to przyczyniło się do zarzucania mi esencjalizmu, to chyba faktycznie wciąż mamy kłopot z tym straszakowym terminem. Wiem, że to dzisiaj niemodne – brać poezję z osobistego doświadczenia – ale mnie nigdy nie interesowały czysto wykoncypowane, oderwane od życia konstrukcje. Nawet awangardę definiuję (za Jackiem Gutorowem) jako radykalny projekt artystyczno-egzystencjalny, a nie tylko artystyczny. Przy czym jest jeszcze drugi level – zawsze starałam się, żeby wiersz poza prywatą łapał coś więcej, banalnie mówiąc: to, co polityczne, publiczne, społeczne. Także w kwestii macierzyństwa.

U mnie temat macierzyństwa pojawił się już w *Zagniazdownikach/Gniazdownikach*, gdy negocjowałam sama z sobą życiowy projekt „rodzina/dom”, i może faktycznie temat ten na początku miał bardziej intymistyczny charakter, ale już w *Wylinkach* czy *Intima thule*, a także w pisanych równolegle esejach z *Powlekać rosnące* starałam się macierzyństwo rozpatrywać na wszelkich możliwych płaszczyznach. Pokazywałam je również – za Jolantą Brach-Czainą i jej tekstem *Otwarcie* – jako doświadczenie uniwersalne, nieograniczone tylko do kobiet, ale rozchylone także na mężczyzn, umożliwiające nam posiestrzenie się z istotami nie-ludzkimi itd.

Kiedy pisałam *Powlekać rosnące*, filozoficzna konstrukcja porodowego otwarcia ze *Szczelin istnienia* podobała mi się bardzo, a Brach-Czaina była inspiracją paru moich myśli czy metafor. Jednak później – przyznam – uniwersalizowanie macierzyństwa wydało mi się nieco niebezpieczne.

I to jest już chyba historia – a raczej historie: „różne i rodne” (sorry za autocytat) – z *Waruj* oraz *Histy*. Zwłaszcza *Waruj*, pisane

od 2016 roku (pamiętam, bo pierwszy wiersz do tej książki powstał po wykładzie Héléne Cixous, na którym byłam w maju w Berlinie, i po „Silesiusie bez kobiet”, na który pojechałam zaraz potem), brało się z przeczucia, że ludzie często uniwersalizują cudze doświadczenia nie dlatego, by innych zrozumieć lub się do nich zbliżyć, ale żeby przejąć nad nimi władzę. Podczas Silesiusa trzech poetów było na panelu przebranych w sukienki, żeby zmanifestować, że coś jest nie tak z nieobecnością poetek na panelach dyskusyjnych czy spotkaniach festiwalowych – i to było dobre, to był jakiś krok, a jednak pomyślałam sobie: to wciąż są panowie w sukienkach, którzy mówią w imieniu dziewczyn. Czy nie byłoby lepiej, gdyby po prostu oddali swoje krzesła siedzącym na widowni koleżankom?

Ten obraz milczących kobiet i facetów w sukienkach spłótł się w mojej głowie z dźwiękiem trzewiowego krzyku, o którym mówiła w wykładzie Cixous, a potem zaczęły się czarne protesty – i nagle tych głosów przebijających się przez milczenie było coraz więcej (podobnie jak coraz więcej było z prawa i lewa mężczyzn mówiących w imieniu kobiet), i one wszystkie tym różnorodnym chórem – od szeptu do wrzasku – zaczęły mi wchodzić do wierszy.

Waruj od początku było współ- i wielogłosowe, przede wszystkim dlatego, że dość wcześnie umówiliśmy się z Asią Łańcucką na robienie razem poemiksu (a więc pojawiła się kwestia dwuautorstwa książki), poza tym niektóre wiersze zostały zainspirowane spotkaniami we Wspólnym Pokoju, inne to pogłosy historii dziewczyn z różnymi doświadczeniami „maccicznymi” (ciąży upragnionej i niechcianej, poronienia, bezpłodności, wielodzietności), jeszcze inne to lamentsy zgwałconych, dotkniętych przemocą „przetrwanek” (w tych głosach osobiste świadectwa spłotyły się z trzewiowym „ajaj” i z eseju Cixous, i z *Trojanek* Eurypidesa). Ten protestacyjny pochód, który widziałam za oknami, przeszedł więc i przez naszą (dwóch Joann) książkę. Ona jest, jak mówisz, zaangażowana, ale upieram się, że nie jest publicystyczna ani plakatowa. Tak jak na protestach stały koło siebie dziewczyny o naprawdę skrajnie różnych historiach i poglądach, tak i w *Waruj* nic nie da się sprowadzić do jednoznacznej deklaracji. Ani do jednej esencjalistycznej „kobiety”.

A jeśli chodzi o tom *Hista & her sista*, to na początku potrzebowałam go do uspokojenia się po tym pełnym furii wielogłosie – i myślałam, że to będzie prywatna, ściszona książka. Żadnego tam angażowania się, szarpaniny, jeśli już – to gorzka rezygnacja. I możliwe, że wiersze z pierwszej części – *Charcoty* – rzeczywiście takie są: rozgrywają się w ciasnych celach, w których historyczki snują swoje ciche konfesje. Takimi małymi przestrzeniami, z których dobiegają głosy – przestrzeniami dzieł

sztuki, do jakich nawiązuję – są też wiersze z „poematni rajonistycznej” Łuki, czyli drugiej części książki. Ale już „ballady apaszowskie” z części trzeciej to znowu spacer i protest, gniewny ruch, „święto ciała co wylały się z ram/ szloch i brecht/ preludeum rewolty”.

Od początku chciałam, żeby to był tom o hysterii – pojętej nie tyle medycznie, ile jako termin służący do pacyfikowania osób niepokornych, ale też, jak pisze Luce Irigaray, jako jedyny język dostępny kobietom w świecie, w którym odbiera im się prawo głosu. Nie wiedziałam jednak, że mój tom stanie się żywym organizmem, który doświadczy na sobie ataku histerycznego – wraz ze wszystkimi jego – cielesnymi, społecznymi, politycznymi – napięciami i fazami. Rok 2020 wraz z pandemią, kolejnymi protestami kobiet, ale też z historią wyrzucenia ze Staromiejskiego Domu Kultury w Warszawie całego środowiska poetyckiego (łącznie z animatorką i wydawczynią Beatą Gulą, ze Wspólnym Pokojem, z „Wakatem” itd.) przez neoliberalnych „panów z miasta” – to wszystko sprawiło, że obudziła się Hista i wraz z siostrami rozpoczęła swój histeryczny spacer przez miasto. Ktoś mi powiedział, że ten tom – w którym na chwilę miałam dać sobie spokój z radykalnością – jest jeszcze bardziej radykalny niż *Waruj*. Najpierw się zdziwiłam, ale chyba to prawda. Teraz piszę kolejny „uspokojony” tom. Strach się bać, jaki radikal się czai za rogiem 😊.

**K.S.:** Anna Świrszczyńska, jedna z najważniejszych polskich poetek XX wieku, mówiła wprost, że wiersz nie ma żadnej mocy sprawczej i nie zbawi ludzkości, nie taka jest bowiem jego rola. Ma natomiast, zdaniem autorki *Jestem baba*, oddawać głos tym, którzy sami nie potrafią mówić. W Twoich ostatnich książkach widać wyraźnie, że Ty również tworzysz przestrzeń dla takich głosów. Nieprzypadkowo są to właśnie głosy tych kobiet, jak już wspomniałaś, których ciała na różne sposoby poddawane są „histeryzacji”: nie tylko kobiet rodzących i walczących o aborcję, ale też zgwałconych, wyzyskiwanych, uznawanych za niepoczytalne. Opowiedz nieco więcej o tropieniu i obnażaniu śladów tej mikroprzemocy i o tym, jaki jest Twój stosunek do roli poezji.

**J.M.:** Zbawianie ludzkości to zadanie „totalne” i jakoś tak się zwykle zdarzało, że zbawianiem parali się mężczyźni. Co gorsza, ta szeroko zakrojona totalność często stawała się totalitarna. Dlatego byłabym daleka od przypisywania poezji roli zbawczej, ale równie daleka jestem od widzenia w poezji jedynie sfery zabawowej. I nawet przekornie broniłabym tego, czego dzisiaj wielu się boi – „powinnościowej” funkcji poezji. Oczywiście sztuka nikomu nic nie jest winna i niczego odgórnie nie powinna. Ale jeśli poeta czy poetka chcą, żeby ich wiersz zaistniał w jakiejś/czyjejś sprawie, to dłaczego im tego prawa, tej wolności

odmawiać? Oczywiście inną sprawą są złe (estetycznie) wiersze o dobrych (etycznie) sprawach, ale czemu skreślać – a często tak się robi – świetne, arcydzielne teksty poetyckie tylko dlatego, że zabierają głos w ważnych kwestiach?

Napisałam „zabierają głos” – ale tak naprawdę głos „zabiera się” w dyskusjach, w sporach o racje, a w poezji najczęściej głos „się oddaje”, „udziela się” go. Poezję postrzegam jako przestrzeń nieprzemocowego oddawania, udzielania głosu – to nie są starcia o racje, a bardziej tkanie relacji. Poezja to chyba jedyna sfera, która wciąż opiera się „wrogim przejęciom” – ani się na niej nie zarobi, ani kariery nie zrobi, ani władzy nie uzyska, ani nawet nie udowodni się słuszności własnych przekonań. Chyba dzięki temu można w poezji wnikliwie tropić ten poziom mikro, o który pytasz, i nie dać się przechwycić przez systemowy, spłaszczający wszystko, a zarazem totalizujący poziom makro.

I chyba to właśnie staram się w swoich książkach robić od zawsze. Z jednej strony pokazywać codzienne „przemocki” i manipulacje, których codziennie doświadczamy, a które trudno oddać w bardziej dyskursywnym języku, a z drugiej – być na tyle ostrożna, żeby moja wypowiedź poetycka sama nie stała się przemocową, egotyczną uzurpacją.

W *Hiście* na przykład dotykałam problemu uprzedmiotawiającego spojrzenia – interesowało mnie oko medyka, naukowca (na przykład psychiatrów od doktora Charcota przyglądających się ponętnej pacjentkom podczas seansów histerycznych), ale też oko artysty, który przyszpilając przedstawiane podmioty – uprzedmiotawia je. Przywoływałam na przykład sadomasochistyczno-gimnastyczne szkice Nowosielskiego czy freakowe zdjęcia z psychiatrika wykonane przez Diane Arbus, ale pytając o etyczność ich sztuki – w zetknięciu z histerią, z chorobą psychiczną – myślałam także o tym, czy mam prawo do pisanja wierszy o histerii i obłądnie. Ostatecznie jednak uznałam, że sama nagminnie doświadczam ze strony innych histeryzowania mojego ciała i psychiatryzowania przekonań czy emocji – dlatego tak, mam prawo o tym pisać. Poza tym widzę poezję jako rodzaj dziwnej tuby, która nie tyle podgłasnia głos (ego) autorki czy autora, ile wzmacnia i zwielokrotnia głosy innych osób, które do wiersza wpuszcza, zaprasza, które w wierszu ugaszczą. Staram się, żeby i moja poezja była taką tubą. Nie przez przypadek tom *Waruj*, rozpisany na chór kobiecych głosów, kończy się niemal miłosnym, zaplatającym nitki relacji, siostrzanym wersem: „bądź moją tubą bądź moim *to be/* jak ja twoją bazą i zmianą”.

**K.S.:** W swojej poezji opowiadasz przede wszystkim o tym, co dzieje się w ukryciu i pozostaje niewidzialne dla sfery publicznej, a mianowicie o szeroko rozumianej pracy reprodukcyjnej, więc nie tylko o ciąży i macierzyństwie, ale też o wszystkich

praktykach podtrzymujących i reprodukujących życie społeczne. Ważną rolę odgrywa w tym wszystkim Wspólny Pokój, a także praca redaktorki. Jesteś swego rodzaju akuszerką, wykonujesz mrówczą i niewidzialną pracę sprowadzania na świat nowych książek poetyckich, które zwykle pojawiają się w magiczny sposób jako już gotowe twory. Opowiedz o tej pracy tak, jak masz w zwyczaju to robić, czyli od środka.

**J.M.:** Chyba najlepszą odpowiedzią będzie czas – pokazanie, ile czasu upłynęło od 6 czerwca, gdy dostałam od Ciebie to pytanie, do 4 sierpnia, kiedy na nie odpowiadam. Dystans dwóch miesięcy nie wynika z mojego lenistwa (cóż, mam na imię Joanna, jestem pracoholiczką), powodem zwłoki nie jest też to, że mi na tym wywiadzie czy na swoim pisaniu nie zależy (bo zależy mi ogromnie). Dlaczego więc dopiero dzisiaj – w trakcie urlopu, który tylko urlop udaje, w środku nocy, kiedy dzieci położyły się spać – odpowiadam na Twoje pytanie? Otóż dlatego, że zanim wreszcie znalazłam chwilę na rozmowę o własnej poezji, zredagowałam kilka (około dziesięciu) cudzych książek (poetyckich, prozatorskich, eseistycznych, antologii), o ogromie innej pracy – także tej związanej z byciem mamą – nie wspomnę.

Tak, każda książka to mrówcza i akuszerska praca, praca nie tylko z tekstami, ale przede wszystkim z bardzo wrażliwymi, a zarazem – nie ukrywajmy – egocentrycznymi ludźmi, którzy te teksty wysnuli, jak pająki, z samych siebie. Trzeba sporej uważności, żeby im tych sieci nie poplątać, nie popuć, ale by pomóc im stworzyć taką pajęczynę, w którą ostatecznie złapią się czytelnicy (przepraszam za tę zgraną arachnologiczną metaforę, mam do niej słabość).

**K.S.:** Ja też, zwłaszcza że to właśnie Nancy K. Miller zwraca uwagę na nierówną walkę nie tyle między dwiema kobietami, ile między boginią a kobietą z ludu (ta szczególna pozycja Arachne w hierarchii społecznej rzadko bywała tematem feministycznych dyskusji). W efekcie karą, jaką za przedstawienie swojego punktu widzenia przyjdzie zapłacić Arachne, będzie odcięcie kobiety autorki, dziewczyny z ludu, walczącej o sprawy zwykłych śmiertelniczek, od możliwości przedstawienia, czyli od sfery publicznej. To pozbawienie kobiety z ludu języka tożsame jest ze skazaniem jej na bycie robotnicą-prządką. Coś podobnego powiedziała kiedyś Julia Kristeva w jednym z wywiadów – że kobieta często występuje w roli „robotnicy, stojącej za kulisami czyjegoś sukcesu”.

**J.M.:** Obie to świetnie ujęły, choć jest to dojmująco smutne (i wkurzające!). Również trwanie przy tkaniu cudzych książek – a stwierdzam to po dwóch dekadach wzmoczonej, nieustannej i słabo płatnej pracy redaktorskiej – jest niestety często pułapką dla osób, które, jak ja, próbują łączyć redagowanie z własnym pisaniem. Bycie poetką i redaktorką jednocześnie na pewno mi

pomaga – jestem na przykład dużo bardziej wyczulona na pewne poetyckie niuanse niż ktoś, kto sam wierszy nie pisze – ale też sprawia, że często w natłoku prac nad cudzą poezją gubię nitkę łączącą mnie z własnym pisaniem. To trochę jak z byciem matką, która zawsze dla samej siebie jest mniej ważna niż dla tej matki inni wokół niej (i naprawdę trudno jej wytłumaczyć, że w razie ryzyka maskę tlenową należy założyć najpierw samej sobie). O tym matczynym zanikaniu w licznych posługach napisałam nawet ostatnio wiersz (jeden jedyny w ciągu dwóch miesięcy!), inspirowany zresztą pajęczą *Maman* mojej ukochanej Louise Bourgeois.

A co do niewidzialności... Myślę, że i tak jest lepiej niż kiedyś z pracą redaktorek, wydawczyń, animatorek kultury (oraz -ów), tłumaczek i tłumaczy, bo każda z tych grup zawodowych w ostatnich latach mocno zawalczyła o swoją widzialność. Mnie też jest miło, kiedy kolejne osoby, przy których książkach poetyckich współpracowałam, jakoś o tym redaktorskim wkładzie pamiętają (i na przykład wspominają o nim podczas odbierania literackich wyróżnień). Co nie zmienia faktu, że kiedy po raz kolejny nagrodę, do której nominowana jest też moja książka, otrzymuje tomik przeze mnie nie napisany, lecz zredagowany, trudno mi nie poczuć choć odrobiny gorzkości. Ale cóż, staram się to przełknąć i dalej robić swoje. Ćwiczenie się w znoszeniu własnej niewidzialności też jest ostatecznie jakąś pracą.

**K.S.:** Wielokrotnie mówiłaś o swoich twórczych inspiracjach. W jakiej tradycji, w jakiej linii usytuowałabyś swoją poezję dzisiaj (jeśli to w ogóle możliwe)?

**J.M.:** Nie postrzegam tego jako jednej linii, raczej – znowu posłużę się metaforą arachnologiczną – jako pajęczą sieć, w którą zaplątuję się raz w jednym, raz w drugim miejscu, z dużym otwarciem na przypadek, przygodność i na to, co się da z tych spotkań utkać. Dwadzieścia lat temu ta linia wydawała się wyraźniejsza, a była ona głównie linią ojców (Norwida, Karpowicza, Chlebnikowa), teraz bliższa jest mi sieć: siostr, matek i córek, więc bardzo to różnobarwny, różnorodny patchwork.

**K.S.:** Wspomniałaś też, że pracujesz nad kolejną książką, która będzie uderzać w spokojniejsze tony. Zdradź coś więcej na jej temat, wysnuj jakąś nitkę.

**J.M.:** Ona na razie nieśmiało się snuje, kluje. Nawet tytuł ma mieć taki zarodkowy i zwinięty: *trule*. I wiersze, które już do niej napisałam, również wydają się – zwłaszcza w porównaniu ze zwyczajowym rozbuchaniem moich utworów – minimalistyczne, poczwarkowe, skulone. Pozwalam sobie na tę niezwykłą dla mnie formę, bo ona chyba najlepiej oddaje to, o czym chcę w tej książce napisać. Trudno mi zresztą wyraźnie powiedzieć, czym owo „to” jest. Na pewno „trulowe” wiersze biorą się ze ściśniętego gardła i z zaciśniętej pięści, są skrawkami

zapisów, których nie powinno się ujawniać, obnażeniem prawdy pod skorupami fałszu. Stają się też – znowu – rejestracją „przemocki”, która bezustannie się kluje, truje i rośnie w siłę. Dlatego minimalistyczny spokój tych tekstów jest pozorny – bo kiedy na mikrej przestrzeni upchniesz/stłumisz moc toksycznych emocji, zaczyna się jatka. I z tej jatki sobie ten tom tkam. Z wiarą, że wytkam z niego także jakieś nadzieje, przebaczenia, nitki ratunkowe.



**Joanna Mueller**

**Wiersze\***

**Poems**

### **defensywka i konterka**

moje milczenie matowy tombak gdy twoja mowa  
żywe srebro w biernym oku bieleje nalot  
plemienne ordo moje milczenie kadry pasywów  
cisza przelicza zaciesz w zasięgach szczęki  
drutuje czynna rezerwa jak znak probierczy  
pieczęć na sercu kładę przy twoim moje milczenie

\* Wiersze pochodzą z przygotowywanego tomu *trule*, który jesienią 2023 roku ukaze się nakładem Biura Literackiego.



## **skrytka**

co z głowy wsunę w korzec pod sercem  
ciał sypkich dobór w makiem zasiał  
w objemie korna  
nie ja w nas

## powód się znajdzie

ale mam pod ręką tajną maszynę do przewrotów  
Lucyna Skompska, *Hic et nunc*

jak drzemliczkę w losie łapie trzask spojówki  
pręt się wpaja w krwiobieg w wargi bratek  
jak na musiku stoję jak kajam się w majak  
w kłęku podpartym po pachwiny ubaw  
jak dech po tracheo obrusz na obróżki  
lecz na końcu języka zawsze mam przepraszam  
panikarski nawyk pchnięcia prosto w miękkie  
cała para w gwizdek na tłumienie siebie  
jak likwidacja pisków i farba do fasad  
ciche cięcia do wnętrza ważne schować głowę  
jak czyhanie na skuchę sztych w strefie spadkowej  
jak kulejąca królicza koziołkuję z ramy

**dłaczego nie poetki**

dłaczego nie w linie  
dłaczego nie układają się  
w kółeczku dla

czego ten ścisk i drept?

### **zamówienie**

o siostrzeństwie wiesz  
niech będzie  
uniwersalny łagodny jasny

żadnej zagłady i wiesz  
no bez traum

**maman**

*córce snuja z bourgeois*

o a  
m  
a nawis z brązu c  
niecieje cień tnie gdy i  
ciasno motam  
t n  
uwijam  
około posług trosk opląt  
opoka czy opieka  
dozór zacięty dozwał  
trzask  
szybka w pajęczynkę  
złączeniem złamane  
a le tru jesz  
true !!! lies  
chylę  
się by cię  
podpierać  
przędka przodowniczką  
treningu tracenia



**Jakub Skurtys**

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-1018-4467>

## **Przejęzyczać się ku życiu (o poezji Joanny Mueller)**

### **Slips of Tongue Towards Life (on Joanna Mueller's Poetry)**

**Abstract:** The article is focused on the poetic work of Joanna Mueller. The author is interested in how the issue of the form-of-life is functionalized in her poetry and how her critical project, focused precisely on the modern category of life, translates into strictly literary activities. He begins with a polemic against the accusations of the conservativeness of Mueller's poetics and her apparent experimentalism, referring to romantic gestures of defending subjectivity rather than its neo-avant-garde transgression, and tries to show how this stance actually is coupled with the feminist, new-materialist struggle for the form-of-life and the unveiling of immaterial labour. The stakes of Mueller's poetic game, then, are not a poem that articulates social anger or acts as a dialectical negation of the capitalist system but an affirmative lagging that accommodates and secures a precarious life.

**Keywords:** Joanna Mueller, form-of-life, poetic form, biopolitics, precarity

**Abstrakt:** Artykuł poświęcony jest poetyckiej twórczości Joanny Mueller, zwłaszcza temu, jak traktuje ona zagadnienie form życia oraz w jaki sposób projekt krytyczny pisarki, skupiony właśnie wokół modernistycznej kategorii życia, przekłada się na działania *stricte* literackie Mueller. Autor zaczyna od polemiki z zarzutami dotyczącymi zachowawczości poetyki Mueller oraz jej pozorowanego eksperymentatorstwa, nawiązującego raczej do romantycznych gestów obrony podmiotowości niż do jej neoawangardowego przekroczenia. Stara się pokazać, w jaki sposób ta rzekomo antynowoczesna postawa sprzęga się dziś z feministyczną, nowomaterialistyczną walką o formę życia i odstąpienie pracy niematerialnej. Stawką poetyckiej gry Mueller nie jest bowiem wiersz artykułujący społeczny gniew ani też działający jako dialektyczna negacja systemu, lecz afirmacyjna otulina, która na chwilę ugości w sobie i zabezpieczy prekarne życie.

**Słowa kluczowe:** Joanna Mueller, forma życia, forma poetycka, biopolityka, prekarność

I  
Zacznijmy od toposu i rozpoznania, z którego skwapliwie skorzystał już Piotr Bogalecki w swoim świetnym szkicu poświęconym poezji Joanny Mueller, a może nawet szerzej – całej jej poetyce: „choć Joanna Mueller nie należy do autorek nieznanych, a z pewnego punktu widzenia może wydawać się wręcz hołubiona,

uwagę zwracać musi narastające milczenie, jakim krytyka literacka wita kolejne publikacje jej autorstwa” (Bogalecki, 2016, s. 307). To „chłodne” przyjęcie dotyczy jednak przede wszystkim krytyki towarzyszącej, zwłaszcza rocznikom siedemdziesiątym, publikującej na łamach branżowej papierowej prasy, a niekoniecznie już krytyczek młodszych, zwłaszcza jeśli spojrzymy na liczne entuzjastyczne teksty Katarzyny Szopy (2015a, 2015b, 2020a, 2020b) oraz recenzje Elizy Kąckiej (2016) czy Moniki Glosowicz (2021). Jest przecież mimo wszystko Mueller poetką całkiem nieźle przeczytaną, zwłaszcza przez badaczy akademickich, a na temat jej koncepcji macierzyństwa w poezji i poza nią powstało już (zbyt) wiele wyczerpujących tekstów (por. Biedrowska, 2015; Gawron, 2016; Kuliś, 2017; Sołtys-Lewandowska, 2018; Witczak, 2018).

Jeśli przyjrzeć się uważniej, Mueller okaże się też jedną z głównych bohaterek monumentalnego tomu *Stulecie poetek polskich* (Grądział-Wójcik et al., red., 2020), choć wydaje się, że jako autorka wierszy nigdy nie grała pierwszych skrzypiec w doraźnych krytycznoliterackich rozstrzygnięciach. Większe emocje wzbudzały jej działania animatorskie (spór wokół neolingwizmu, który to nurt podyktował – rzekomo – „kanony kiczu”) i redakcyjne (choćby antologie *Solistki* i *Warkoczami*) oraz zdolność do sprzęgnięcia się z inspirującymi językami współczesnej filozofii – od feminizmu, przez nurty nowomaterialistyczne i ekokrytyczne, aż po wątki posthumanistyczne. Potwierdzają to trzy kolejne nominacje do Silesiusa i jedna, przed laty, do Nagrody Literackiej Gdynia (2008, za tom *Zagniazdowniki*), niezwieńczone jednak żadnym większym laurem<sup>1</sup>.

Można powiedzieć, że Mueller nie znalazła wówczas „swojej krytyczki”, za to wielu z nich jakoś zaszła za skórę, narażając się na różnorakie oskarżenia, wysuwane zwłaszcza z przestrzeni awangardowego i neoawangardowego eksperymentu (pomińmy tu o wyraźnie mizoginicznym charakterze, biorące się z lęku przed rzekomą naiwnością, dziecięcością i infantylnością). Niespecjalnie zgrały się z tą poezją akademicki (a później jurorki najważniejszych nagród) towarzyszące rocznikom siedemdziesiątym, a więc Joanna Orska, Anna Kałuża czy Alina Świeściak, a o krytykach można powiedzieć, że z zasady byli asekuracyjni w kwestii wchodzenia w poetyki o odmiennym genderze, powierzchownie

1 Na ostatnim etapie poprawek tego szkicu ogłoszono decyzję jury Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej Silesius, które uhonorowało Joannę Mueller za całokształt twórczości, czyniąc z autorki tym samym najmłodszą laureatkę w tej kategorii. Nie zmienia to jednak szerszego kontekstu, w którym „całokształt twórczości” jawi się właśnie jako suma wszystkich literackich i pozaliterackich działań Mueller, przysyłając w ten sposób jakość poszczególnych książek poetyckich, co zresztą potwierdziła festiwalowa rozmowa jurorów towarzysząca ogłoszeniu werdyktu.

laudacyjni – jak onegdaj Piotr Śliwiński (2007) czy Tadeusz Komendant (proponujący w posłowie do *Somnambólów fantomowych*, działającą jak klątwa, figurę „Joanny d’Art”), albo wręcz sceptyczni – jak Paweł Kozioł (2011) czy Grzegorz Czeakański (2011) w „Odrze”.

Zupełnie inaczej jest jednak z recepcją twórczości Mueller w samym polu literackim, zwłaszcza tym młodoliterackim. Tu rola poetki jest nie do przecenienia, począwszy od przedłużenia intelektualnego kręgu warszawskiego, zainicjowanego przez Marię Cyranowicz, o adeptów często o dwa pokolenia młodszych, kończących właśnie licea, po tworzenie przestrzeni wyrazu i głosu dla młodszych i najmłodszych – czy to w nieistniejących już „Wakacie”/„Notoriach”, czy w ramach Wspólnego Pokoju, a obecnie warsztatów literackich na Jazdowie, czy też w roli jedynej zaufanej redaktorki większości poetyckich tomów Biura Literackiego. Wspominam o tym, bo znaczenie omawianej twórczości we wszystkich jej najbardziej charakterystycznych aspektach – herstory i walki o głos kobiet w poezji, kobiecego ciała i problemów na linii język – poetyka somatyczna i maladyca, topiki macierzyństwa i wychowywania dzieci (a nie tylko porodu) i jej widzialności społecznej w samym polu literackim, brzmieniowości ocierającej się o ludowe zaśpiewy (leśmianowskie albo nawet romantyczne) oraz neolingwistyczne eksperymenty z organicznością (por. Fiedorczuk, 2015; Gostyński, 2019), które przeszły z czasem w archelingwizm i anarchomistycyzm – wydaje się dla najmłodszej generacji poetów i poetek znacznie większe, niż można by wnioskować z liczby recenzji i polemicznych szkiców wokół wierszy autorki *Zagniazdowników*.

Najciekawsze jest jednak to, że skłonność poetki do eksperymentowania z brzmieniem i ze składnią lub – jak nazwała to nieco złośliwie Anna Kałuża – „prawie-eksperymentowania formalnego” (Kałuża, 2011, s. 197), mająca wyraźny historycznoliteracki patronat Tymoteusza Karpowicza, wpływa bardzo mocno na zorientowanie się najmłodszych piszących w historycznych poetykach awangard, a co za tym idzie – również skłonność twórców tego pokolenia raczej do pisania wiersza-wyliczenia czy bujającego *flow* z fajerwerkami rodem z Drugiej Awangardy niż wielopoziomowej konstrukcji składniowej w duchu „Zwrotnicy” i Nowej Fali. Karpowiczowski model – zawieszony na pograniczu abstrakcyjnego konstruktywizmu i postmetafizycznej tęsknoty za Całością lub Tajemnicą – można dziś dostrzec w pisarstwie Katarzyny Szaulińskiej, Katarzyny Szwedy czy Marleny Niemiec (a więc w dykcji raczej żeńskiej), jak i Przemka Suchaneckiego, Jakuba Pszoniaka, Marcina Podlaskiego, a nawet Patryka Kosendy i Gustawa Owczarskiego (a więc wariantów raczej męskich, czasem nawet jawnie chłopackich). I tylko po części miał na to wpływ sam Karpowicz, wznawiany zresztą właśnie w Biurze Literackim



również dzięki staraniom Mueller. Inna sprawa – i tu znowu Kałuża, od początku z dystansem podchodząca do propozycji poetki właśnie jako pewnego wariantu eksperymentu językowego – że „melodia języka działa podług niezwykle idiosynkratycznej reguły – nie ma co czynić komuś zarzutu z tego, że nie brzmi jak Coco Rosie, tylko jak Czesław Śpiewa” (Kałuża, 2011, s. 198).

Nie będę rekonstruował całego zestawu głosów krytycznych odnoszących się do poezji Mueller, owych „za” i „przeciw”, które zdążyły się już dobrze osadzić w historii literatury ostatnich dwóch dekad, bo zrobił to świetnie cytowany na początku eseju Bogalecki (2016). Chciałbym jednak uczynić punktem wyjścia wspomniany szkic *Podjazdy dla oczu* Kałuży (2011, s. 197–200), dotyczący tomu *Wylinki*, śląska badaczka bowiem stawia tam kilka bardzo ważnych zarzutów, zapewne trafnych w kontekście proponowanej przez nią ponowoczesnej, ironicznej filozofii rozprasanej podmiotowości, ale też dość nieprzychylnych samej Mueller i opozycyjnych wobec formułowanej przez poetkę koncepcji „ja”. Zdaniem Kałuży kratylejska fantazja programu lirycznego autorki *Wylinek*, skupiona raczej na sojuszu języka ze światem niż na rozdźwięku między nimi, afirmująca brzmienie w ludowych kołysankach i afekt w formie przedoralnej, od strony technicznej popada w zachowawcze, z gruntu konserwatywne gesty obrony podmiotowości. Pisze krytyczka: „Im bardziej rozbita, zdeintegrowana jest forma wiersza, im bardziej zaawansowana jest jego »technologia«, im więcej napotykaemy zaskoczeń wizualnych i brzmieniowych, im bardziej uaktywnia Mueller różne nasze procesy percepcyjne, stawiając na niekonwencjonalny odbiór wiersza, tym ważniejsze staje się jej pragnienie osadzenia podmiotu w tradycyjnie pomyślanych kontekstach egzystencjalno-metafizycznych. Co oznacza, że autorka *Wylinek* w wielu wierszach daje wyraz przekonaniu, że istnieje coś takiego, jak rdzeń Ja, jego »prawdziwa«, nieredukowalna do niczego tożsamość, której się poszukuje i na tym poszukiwaniu oczywiście poprzestaje (Ja jest niepochwytne)” (Kałuża, 2011, s. 199).

Oczywiście można by uznać, że nie jest to zarzut, bo akurat wybiegi polegające na niekończącym się poszukiwaniu jakiegoś obiecanego, zdeponowanego w tekście „ja”, które ostatecznie okazuje się albo całkowicie niedostępne, albo ułomne, to jedna z cech poezji nowoczesnej. Ale w ramach filozofii literatury, którą wyznaje na etapie *Wielkich wygranych* krytyczka, wizja powracania do podmiotu, poszukiwania jego nieuchwytnej esencji za pomocą językowych procedur, tęsknota za metafizyką jako aurą lub obrysem, derridiańskim *retrait*, bardzo bliskim samej poetce i doskonale wpisującym się w postsekularne słowniki – jest filozoficzną porażką, za którą iść musi porażka literacka. Podobnie widziała to zresztą Joanna Orska; niejednokrotnie w tekstach – również w rozbudowanej recenzji dotyczącej projektu krytycznego autorki

*Powlekać rosnące* – wskazywała na zachowawczy, konserwujący „ja” element tej literatury, tak jakby postsekularny słownik i wrażliwość Mueller po prostu całkowicie do niej nie przystawały (Orska, 2011).

Z tej perspektywy atak krytyczek na powtarzany za awangardą „prawie-eksperyment” możemy postrzegać również jako atak na ponowoczesne przekształcenia podmiotowości, które Kałuża opisała w swojej książce, w recenzji *denpresji* Marii Cyranowicz, jako szkodliwą część całej strategii neolingwistów (Kałuża, 2011, s. 56–61). Byłaby to intelektualna niezgoda na swego rodzaju reakcyjność, która skutkuje okopywaniem się na z góry straconych pozycjach i nieumiejętnością (lub niechęcią) podążania za duchem epoki. *Zeitgeist* obiecuje bowiem, jak się wydaje, nie tylko kolejne materialistyczne usytuowania „ja”, lecz także widmowe rozpraszenie i multiplikowanie podmiotowości, aż do „schizofrenicznych kolektywów” Tomka Bąka i „podmiotu jako przekładu” Filipa Matwiejczuka.

Może jednak niewłaściwa była nie zachowawcza (czy jak nazywa ją Kałuża: metafizyczno-egzystencjalna) reakcja Mueller na nowoczesność, polegająca na wzmacnianiu poetyckiej otuliny wokół fantazji o podmiotowej esencji, tylko dość pochopna diagnoza filozoficzna krytyczki? Bo jeśli rzeczywiście zgodnie z duchem epoki podążamy w stronę podmiotowej wielopozycyjności, to skąd tak potężny ruch tożsamościowy w naszej najnowszej poezji? Skąd próba ustanawiania podmiotów afirmatywnych, postironicznych, zdolnych do czułości i szczerości (cały nurt *new sincerity*), wpisujących się w tak zwany zwrot emotywny we współczesnej humanistyce, podmiotów na powrót tożsamych z sobą, a więc z gruntu antynowoczesnych, wręcz dotkniętych jakimś rodzajem niepamięci o całym kryzysie reprezentacji i wynikających z tego kłopotach? Przypomina się krytyczny głos Pawła Kozioła: „neolingwizm padł, natomiast przetrwała sprowokowana przez niego reakcja przeciw nowoczesności w poezji, która się do tej pory odbija intensywną czkawką” (Kozioł, 2011, s. 281). Przyznam, że trudno mi dziś zrozumieć, o co chodzi z tą „czkawką”, bo przynajmniej niektóre gesty samych neolingwistów – i te o proweniencji romantyczno-balladowej, i te opierające się na naiwnej afirmacji przeciwstawionej racjonalnej krytyce – zdają się całkiem interesująco sprzęgać ze współczesnymi nurtami humanistyki – od feministycznych nowych materializmów, przez późnoderridański mesjanizm, aż po inspirowane Spinozą i Deleuze’em filozofie stawania-się i uchodzenia. Czy aby koncepcja nieustannie negującego się, samokrytycznego i tym samym niemożliwego podmiotu, określanego czasem jako „j/a”, nie była właśnie fetyszem nowoczesnej filozofii i krytyki, która takiego podmiotu potrzebowała, żeby podzyrować własną wizję procesu historycznego?

Zawieszam to pytanie, ale nie dlatego, że uznaję zasadność wykorzystania nieco innych narzędzi filozoficznych do lektury

poezji Mueller, lecz dlatego, że ów ruch „powrotu do podmiotu”, związany właśnie z obrysowywaniem jego nieistniejącej esencji, wydaje mi się oczywistą lekcją, którą autorka *Zagniazdowników* wyciągnęła z pism swojego teoretycznego i filozoficznego mistrza Jacques’a Derridy i którą postanowiła na własne potrzeby wcielić – drogą patronatów Leśmiana, Tuwima, Chlebniowa i Karpowicza (to byłby najbardziej oczywisty łańcuch „słowiarzy” dla Mueller) – w wiersz. Zamiast więc tropić regresywne gesty i rozdzźwięk między formalnym aspektem prawie-eksperymentu i zachowawczym aspektem podmiotowości przesunę swoje pytanie w stronę refleksji z zakresu filozofii politycznej. Zapytam o „formy życia”.

## II

W rozmowie z Moniką Glosowicz wokół tomu *Wylinki* Mueller stwierdziła:

jakoś w odbiorze poezji funkcjonuje: że jak poetka, to powinna pisać tak bardziej „przezroczyście”, żeby forma wiersza nie zwracała na siebie uwagi zbyt mocno, żeby nie była dla czytelnika zbyt wyzywająca, chropowata, uderzająca, bijąca po oczach i wybijająca z automatyzmów odbiorczych, bo w pisaniu kobiecym ważniejsze jest to, co prześwituje spod wiersza (emocje, przeżycia, ulotne nastroje, odwieczne tematy, np. zakochania i matkowania, cielesność), a nie to, jak działa „wiersz sam w sobie” (Mueller, Glosowicz, 2010).

Ten problem będzie oczywiście napędzał pisanie Mueller od samego początku: wyeksponowanie formy, nawet najbardziej sztucznie pojętej i wzbudzającej wątpliwości co do jej praktycznego przełożenia na działanie znaczeń w wierszu czy też funkcjonowanie „wiersza samego w sobie”. Nie chodzi tu jednak ani o neolingwistyczne/anarchomistyczne elementy metarefleksji i autotematyzmu, ani o dług wobec neoawangardowych poetyk mistrzów autorki *Somnambólów fantomowych*. Zagadnienie nieprzezroczyistości formy jest tu znacznie bardziej otwarte, dotyczy bowiem nie tylko formy rozumianej jako wynik poetyckich gier z tradycją literacką oraz zmagania się z ujarzmieniem języka, lecz także formy w jej Arystotelesowskim ujęciu – filozoficznego hylemorfizmu. Stąd oczywiście taka podatność liryki Mueller na czytanie w dwie strony: poprzez kategorię bólu jako symptomu, bodźca, afektu, a więc poszukiwanie somatyczności i elementów przedoralnych, konstytuujących nasze „ja” i jego językowe awatary, oraz przez pryzmat ekokrytyki, wskazującej na to, że *oikos-logos* funkcjonuje w tej poezji w zgodzie ze swoim greckim źródłosłowem, a więc zadomawianiem się w świecie (habitacie) poprzez język (por. neologizm „zagniazdowniki” i jego konsekwencje dla całego tomu).

W obu tych ujęciach na pierwszy plan wysuwa się kategoria „życia”. Interesuje ono Mueller zarówno jako temat – życie już ukonstytuowane (podmiotu, dziecka, organizmu) lub ślad po nim (wylinka, odcisk, pancerzyk, łupina, szkielet) – jak i jako sama siła, która cechuje życie w jego materialnych przejawach i próbach stawania-się lub utrzymywania wypracowanej przez nie formy istnienia. Korzystając ze Spinozjańskich kategorii, moglibyśmy mówić tu o *conatus*, sile zachowawczej, z grubsza odpowiadającej współczesnej koncepcji homeostazy, ale zarazem kluczowej dla późniejszych, postspinozjańskich systemów etycznych i filozofii politycznej (*conatus* jest bowiem również zasadą zachowania stabilności ciał społecznych, a nie tylko organizmów komórkowych). Trudno nie zauważyć, że właśnie życie – jako istoczące się i przekształcające, konserwujące i poszukujące swojej formy, ale też wymagające troski i ochrony – jest najczęściej powtarzającym się zagadnieniem i jednym z najważniejszych tematów spajających *Stratygrafię* – zarówno jeśli chodzi o szczegółowe interpretacje wierszy Norwida, Chlebniowa czy Karpowicza, jak i medytację na *Szibboletem* Derridy, szkic o książkach krytycznoliterackich Jacka Gutorowa i sposobach czytania przez niego poezji czy też szkic o *W czerwieni* Magdaleny Tulli. W recenzji tomu Marty Podgórniki przeczytamy znamiennej klasyfikację, która okaże się kluczowa w kontekście całego myślenia lingwistycznego Mueller:

Nazwałam „słowa dwulicowe” Podgórniki samobójcami, bo chociaż – jak wszystkie inne neologizmy – kryją one w sobie zarówno znaczenie leksemów już dawno istniejących, jak i tych na nowo stworzonych, to autorkę bardziej niż akt kreowania słowotwórczych zlepków interesuje fakt uśmiercania ich językowych przodków [...]. Nie usłyszymy w tej książce dadaistycznego szczebiotu neologizmów, jaki rozbrzmiewał u Chlebniowa, Białośzewskiego czy – by poszukać bliżej – Miłobędzkiej lub Cyranowicz. **Tamci przejęzyczają „ku życiu”,** Podgórniki zaś – zawsze „ku śmierci”. Niemal każdy nowotwór młodej poetki (bo ten zarzucony przez krytyków termin pasuje tu bardziej niż jego synonim – „neologizm”) **uparcie nie chce się bronić.** Fakt ten odróżnia jej pisanie od większości poczyniń lingwistycznych (Mueller, 2010a, s. 273, podkr. – J.S.).

Z tej perspektywy część zarzutów, które wobec tej poezji wysunęła Kałuża, wydaje się nawet nie tyle niesłuszna, ile po prostu zupełnie nieprzystająca do całego tego projektu poetyckiego. Nowoczesność jawi się bowiem autorce *Stratygrafii* jako siła skrajnie destrukcyjna, alienująca podmiot; jest tożsama z ruchem samej Historii, która z zasady dąży do krytyki i negacji „ja” (a nie wspomnieliśmy jeszcze o ścisłym związku nowoczesności, kapitalizmu

i patriarchatu jako trzech scalonych z sobą siłach zarządzających życiem). Poezję Mueller cechowałaby tymczasem konatyczna, afirmacyjna spoistość. Życie, podobnie jak wiersz, ulega nieustannym przekształceniom, a wszystko za sprawą tak zwanych przyczyn zewnętrznych (owego wiatru dziejów, ale też tropionych przez poetkę norm i patriarchalnych dystynkcji, historii opresji i praktyki odzyskiwania głosu). Życie zawisa na niestabilnej granicy między byciem i niebyciem, ale istnieje równocześnie pewna siła regulująca, która „osadza” podmiot w wierszu, wiersz w układzie graficznym, eksperyment w tradycji i pozwala im trwać jako wyodrębnionym, quasi-autonomicznym zjawiskom. Nosić to może znamiona egzystencjalnej lub metafizycznej tęsknoty, ale z pewnością nie jest wadą tego projektu. Nie ma bowiem dla Mueller wiersza bez egzystencji, eksperymentu językowego bez „ja”, które się wierszem (lub z jego pomocą) osłania, tak jak nie ma życia bez formy, w ramach której się ono konstytuuje i prezentuje właśnie jako życie organiczne i polityczne.

Zarazem pamiętać trzeba, o czym przypomina Mikołaj Ratajczak, zgłębiając biopolityczne koncepcje włoskiej filozofii: „»Życie« nie jest więc tu jakimś pozahistorycznym mechanizmem przebiegu procesów społecznych (jak ujmują to różne wersje, nierzadko faszyzującej, filozofii życia), lecz pozahistorycznym źródłem historii, które przejawia się w niej pod różnymi postaciami zależnymi od konstelacji walk, konfliktów i relacji władzy” (Ratajczak, 2020, s. 556). Otóż to – nie chodzi po prostu o istic Bergsonowski patronat jakiejś niewidzialnej, napędzającej wszystko siły, która wyznacza metaforyczny rytm dziejów „od wzrostu do uwiądu”, a z kobiety czyni niemalże metafizyczną maszynę, zdolną kreować coś z niczego, lecz o niedający się zapomnieć (choć celowo spychany na margines przez społeczne mechanizmy) fundament tych procesów, na ogół ustrukturyzowany i sprawnie zarządzany, a w kolejnych pęknięciach (i kryzysach politycznych) wychodzący na jaw. Wówczas odsłaniają się skomplikowane relacje między produkcją i reprodukcją, jednostką i wielością, pracą materialną i pracą afektywną, i to właśnie opisywaniu tych relacji, ale też ich od- i wytwarzaniu – dedykowana jest spora część pracy poetki.

Wydaje się, że bez tak pojętego konstruktury życia i form, w które zostaje ono ubrane/obleczone (na czele z żywą pracą i żywą wiedzą), nie sposób mówić dziś nie tylko o feminizmie Joanny Mueller i jego poetyckim pierwiastku, ale w ogóle o metamorfozach jej liryki – od wsobnych, introwertycznych *Somnambólów*... (Mueller, 2003) i *Zagniazdowników* (Mueller, 2007), po celebrujące społeczne otwarcie się i rolę nieutowarowionych więzi międzyludzkich (również jako kanału przesyłu opowieści/wiersza) tomów *Waruj* (Mueller, 2018) oraz *Hista & her sista* (Mueller, 2021). Nie chodzi bowiem, jak w prostej hermeneutyce, o odnalezienie własnego głosu ani udzielanie głosu wykluczonym i pozbawionym go

(zwłaszcza kobietom), choć oczywiście takich ruchów znajdziemy w poezji Mueller bardzo dużo. Nawet w ostatnich tomach, w których problem ten ilustruje emancypacyjne napięcie między jednostką, jej prawem do samostanowienia i wypowiedzenia siebie oraz porządkiem instytucjonalnym i historycznym (więzieniem lub kliniką psychiatryczną), kategoria „odzyskanego głosu” nie wyczerpuje możliwości lektury. Zawsze pozostaje bowiem jeszcze walka o owo prawo do „przeżyczenia się ku życiu”, a więc również pytanie o warunki – w tym wypadku poetyckie, o przestrzeń wiersza jako językowej swobody – które na to przeżyczenie pozwolą lub je uniemożliwią.

Fundamentalny wydaje się w tym kontekście zbiór domykający „projekt krytycznoliteracki” (jeśli można go tak nazwać) Muller, a więc książka *Powlekać rosnące. Apokryfy prenatalne*. Zwracam uwagę na obie części tytułu. W jakimś sensie jest to oczywiście feministyczny dziennik macierzyński, okołoporodowy, nieustannie poddający refleksji samą relację organizmów matki i dziecka oraz ich językowego porozumienia na dalszych etapach socjalizacji, ale jeszcze przed wykształceniem się *stricte* werbalnej komunikacji między nimi. Ale jest to też metapoetycki traktat o **powlekan**iu, a więc formowaniu tego, co żywe, w to, co prze-trwa, choć pozostanie kruche i wysoce niestabilne, by nie rzec wprost: prekarne. W równym stopniu do głosu dochodzi tu metafizyka „biblii polskiego feminizmu” ze *Szczelin istnienia* Jolanty Brach-Czajny, jak i inspiracje materialistyczną, Spinozjańską koncepcją rozrostu. Linia matronatów jest już zresztą nieco odmienna od łańcucha wcześniejszych, „słowiarskich” patronów, zanurzonych w romantycznej ludowości; to raczej macierzyńskie powinowactwa „robotnic poezji” – Krystyna Miłobędzka, Anna Świrszczyńska, Bianka Rolando, a z anglosaskich autorek wprost pojawiają się Sylvia Plath i Adrienne Rich.

Jak pisał w *Profanacjach* Giorgio Agamben: „Autor musi pozostać niewyrażony w dziele, a mimo to – i przez to właśnie – potwierdza swoją obecność; podobnie też podmiotowość ukazuje się i stawia najzacieklejszy opór właśnie w punkcie, w którym dostaje się we władanie rozgrywających nią urzędzeń. [...] Podmiotowość wyłania się tam, gdzie żywa jednostka krzyżuje się z językiem, i rozgrywając się w nim bez reszty, obnaża w geście swoją fundamentalną nieredukowalność do tej gry. Cała reszta jest tylko psychologią, a w psychologii nigdy nie znajdziemy czegoś takiego jak podmiot etyczny czy forma-życia” (Agamben, 2006, s. 92–93). To „skrzyżowanie” jako przestrzeń wyłonienia się podmiotowości – nie tylko podmiotu jako głosu mówiącego, dominującego w tekście, lecz także podmiotowości jako głosu zdominowanego, który zyskuje prawo do zajęcia dyskretnego miejsca w wierszu – interesuje w ostateczności Mueller w znacznie większym stopniu niż jej lingwistyczny eksperyment brzmieniowy. Możemy wyróżnić w jej

wierszach cały łańcuch czasowników ochronnych (otulać-powlekać-osłaniać-otaczać) oraz całą konstelację metafor związanych z żywą pracą – pracą niematerialną, wymykającą się neoklasycznej, patriarchalnej ekonomii, a wraz z tym rozmiągającą się radykalnie z symbolicznymi ekonomiami awangardy i neoawangardy.

Trzeba przy tym odnotować – i to nie tylko z kronikarskiego obowiązku, a raczej z poczucia, że w recepcji twórczości Mueller wydarzyło się właśnie coś wyjątkowego – szkic Szopy (2020a) poświęcony materialistycznemu odzyskiwaniu poetki, czytanej teraz poprzez filozoficzne i socjologiczne kategorie żywej pracy i przeciwko neoliberalnym wariantom feminizmu. Choć mój sposób lektury poezji nigdy nie stał aż tak blisko socjologicznego aparatu pojęciowego, a w samej koncepcji „życia” interesuje mnie pewien poetologiczny potencjał, nie mogę pominąć tego, jak bardzo zgadzają się z sobą (a może nawet trochę się uzupełniają) nasze – moje i Szopy – spojrzenia na twórczość autorki *Wylinek*. „Na wszelkie sposoby uwidacznia się u Mueller nieustanna walka o wytyczenie własnej przestrzeni życiowej, próba wybicia na podmiotowość, pragnienie wyartykułowania, wkroczenia w przestrzeń społeczną, której namiastką staje się pisanie” (Szopa, 2020a, s. 247). Zarazem walka ta nie może zostać zakończona, nie chodzi bowiem po prostu o obudowanie się w konkretnej podmiotowości, w raz zadanej lub zawczasu przygotowanej formie ani tym bardziej w konkretnym, silnym „głosie” i „ciele”, które okazałyby się wreszcie widoczne i sprawcze na agorze. Raczej o coś, co Szopa nazywa za poetką „ingerencją w intymne”, a co ja określiłbym – za Agambenem i Espositoem – bardziej abstrakcyjnie – jako „ruch odsłonięcia”. Ilekroć formy wiersza i pozycje podmiotowe zaczynają się stabilizować i kostnieć, Muller wymusza powrót do źródłowej kategorii „życia” jako warunku dalszego stawania się i ponownego negocjowania siebie.

„Powlekać” – cóż to znaczy w kontekście poetyckiej refleksji autorki *Zagniazdowników*? Ten ruch wydaje się przecież najważniejszym gestem estetycznym i politycznym, jeśli czytać jej wiersze nie jako (nieudaną) historycznoliteracką kontynuację neoawangardowego eksperymentu, lecz jako lirykę korzystającą z impulsu derridiańskiego, a następnie porzucającą go i ciężącą ku materialistycznie rozumianej filozofii politycznej. *Słownik języka polskiego PWN* wprowadza nam trzy znaczenia owego „powlekania”: ‘pokryć coś cienką warstwą czegoś (np. pomalować)’, ‘okryć się lub coś czymś’ oraz – to najbardziej konkretne – ‘nakładać poszewki, ubierać pościel, dawniej *oblekać*’. Wydaje się, że Muller bliższe od „pokrywania” (choć przedrostek sugeruje ruch naprzód, ku rozciągłości i płaszczyźnie) jest właśnie „okrywanie” i „oblekanie”, a więc słowa koncertujące w o-gamie (jak to kiedyś określiła Katarzyna Sybliska, 2000). Wprowadzają one ruch ochronny kulisty, o-taczający obiekt, jak w łonie, kokonie lub otulinie (całe

*Somnambóle...* były zresztą w takiej o-gamie napisane, rozegrane na czasowniki boli-okalecza-otacza-obmaca-otwiera, a i potem poetka chętnie do tego klucza wracała).

Nie chodzi jednak wyłącznie o pracę reprodukcyjną czy o dar macierzyństwa, co sugerować mógłby podtytuł „apokryfy prenatalne”. Można powiedzieć, że kołyska i kołysanka zostają tu fałszywie zaadresowane („niech udroźni chłonna kantyczka/ otchłanne konstelacje/ kołysań” – *Mleczenie*, Mueller, 2003, s. 12), choć oczywiście relacja matka – dziecko nie ma aż tak patologicznego (pasożytniczego) charakteru jak choćby ta ukazana w *Hubie Anki* i *Wilhelma Sasnalów* (reż., 2013), może poza złowieszczo wybrzmiewającym „om” z tomu *Intima thule* z wiersza *tota mueller in utero*: „czegokolwiek nie zrobi, cokolwiek dokona – i tak streszczona do łona (woman > womb > tomb)” (Mueller, 2016, s. 36). Podmiotka Mueller, a w innym, bardziej lingwistycznym wydaniu – forma(n)tką, walczy przede wszystkim o siebie – to jej własna podmiotowość, jej krzyżujące się, liryczne i rzeczywiste „ja” są najbardziej zagrożone przez neoliberalne mechanizmy reprodukcji, które wraz z wyłonieniem się nowego życia to stare redukują do jednej roli: matki i opiekunki, na ogół zresztą nie tylko pozbawionej wsparcia socjalnego, lecz także odciętej od innych relacji społecznych, od innych sposobów współbycia z ludźmi.

Kolejne cięższe i kolejne akty macierzyńskie są więc dla poetki nie tylko odkrywaniem nowych możliwości języka (języka-ciała, pierwiastka przedoralnego i nieograniczonej niczym dziecięcej kreatywności, z której skwapliwie skorzystała kiedyś Miłobędzka), ale też walką z tą społeczną redukcją, która z każdym kolejnym dzieckiem skutkować ma postępującą niewidzialnością samej autorki. To „ja” jest tu otulane przez język, otaczane opieką, powlekane w wierszach, co oczywiście może nosić – zdaniem niektórych krytyków i krytyczek – znamiona konserwatywnej ucieczki w podmiotowość. Nie jest to jednak ucieczka – przeciwnie – to walka o autonomię, walka, która nigdy nie może zostać wygrana. Muller nie dąży bowiem do odtworzenia silnego, nowoczesnego podmiotu (a w wersji żeńskiej – podmiotki – jakkolwiek radykalny gest by to był, naraża się na drwinę), ale do pokazania relacyjności tego podmiotu, którego istnienie jest, po pierwsze, niezbędne do skupienia w sobie, zmanifestowania i przechwycenia biopolitycznych sił, po drugie, ściśle przylega do innych podmiotów, po trzecie wreszcie, uwarunkowane jest tymi przyległościami i tylko dzięki nim może przybierać realną, materialną postać. Zamiast konfliktowego poszukiwania własnego głosu, wśród całej gamy zapośredniczeń, kryptocytatów i autotematycznych negacji, proponuje więc poetka raczej podmiot relacyjny, współgzyzujący, toczący walkę na słowa z różnorakimi zewnętrznymi siłami.

Stawką poetyckiej gry Mueller jest od dawna nie tyle wiersz wypowiadający na głos społeczny sprzeciw czy też działający jako



dialektyczna negacja, studiowanie i pogłębianie kratylejskiego rozziwu, ile afirmacyjna otulina, która na chwilę ugości w sobie prekarne życie.

w myślowej pustce na siódme  
spusty pocę się po co zamykam  
w wiersz co wymknie się  
co wemknie się co  
minie mnie

(*Ból tabuli*, Mueller, 2003, s. 11)

– pisała poetka w pierwszym utworze *Somnambólów...*, pogrywając z koncepcją „ja” jako czystej tablicy. Od początku próbowała rozpiąć napięcie między zamknięciem i otwarciem, szczelnością i przepuszczaniem, ruchem od i do, wymykaniem się i „wemknięciem się” (w zgodzie z biopolitycznymi pojęciami Roberta Esposito powiedzielibyśmy po prostu, że odbywa się tu proces immunizacji i walka z nim). Taki wiersz to twór iście biologiczny, zabezpieczony błoną organizm, który nie utrwała, nie ocala, nie udziela odpowiedzi na pytania, choć trwa we względnej homeostazie z wypowiadającym się, skrzyżowanym z nim (bo przecież jesteśmy w tradycji liryki konfesyjnej) podmiotem.

Ten introwertyczny mechanizm „uszczelniania” i „o-kalania” zawiesział się w debiutanckim tomie na wierszu *Do lustra szczerzę się* i na jego puencie:

[...]. Otworzyć się  
w sobie na jakieś Ty (trudno  
dotrzeć językiem do nowych słów). Na jakieś  
Ty, które podejdziesz bliżej niż na wyciągnięcie  
z koperty zadrukowanych kartek. Bliżej niż na słowo,  
któremu dotąd nie chciałam udzielić głosu. Bliżej niż na  
obłoczek oddechu, któremu nigdy jeszcze nie udzieliłam  
siebie.

(*Do lustra szczerzę się*, Mueller, 2003, s. 36)

W tekście tym Mueller podejmowała dyskusję z wczesną twórczością Marty Podgórnik, z jednej strony afirmując jej poetykę jako niezależną, poszukującą własnego, nie-patriarchalnego wzorca nie-męskości, z drugiej jednak sygnalizując konieczność dialektycznego przekroczenia tej poetyki. W graficznej konstrukcji wiersza konsekwentnie z wersu na wers redukowałam ich długość od trzynastozgłoskowca do dwusylabowego „ciała”, a potem ponownie amplifikowałam, ale już z zupełnie innej, niejako odbitej w lustrze perspektywy. O ile pierwsza część dotyczy wypracowywania granic, kobiecego samostanowienia i bycia poetki w ścisłej relacji do tego, co kulturowo męskie (no i odbywała się właśnie jakby

w dwugłosie z Podgórnika, cytowaną w motcie), o tyle część druga jest swoistym zadaniem do wykonania – ćwiczeniem w etyki, w którym kategoria „udzielenia” głosu/siebie/miejsca dekonstruuje cały wcześniejszy wywód o szukaniu własnego głosu i wzmacnianiu „ja”. „Ty” pierwszej i drugiej części wiersza to zupełnie odmienne figury adresata/-ki – jedna jest konkretna, jak w korespondencji, druga zupełnie abstrakcyjna, hipotetyczna. Najciekawszy jest jednak ten upodmiotowiony, animizowany epitet – „obłoczek oddechu”, ponownie wygrany w o-gamie, między okrągłą samogłoską „o” a eksplozywnymi spółgłoskami „b” i podwojonym „d”, konsonantycznie odbitymi, tak jakby w nich właśnie zawieszała się możliwość i niemożność „otwarcia się”, a więc i spotkania.

Odpowiednikiem tego chybotliwego epitetu, złapanego na granicy między rozpadem i trwaniem, w *Zagniazdownikach* będzie „w temacie światła wiązka na uwięzi” (Mueller, 2007, s. 14), a w *Wylinkach* „ksobny osesek” z *neutrum* (Mueller, 2010b, s. 12) oraz patchworkowo zestawiane, rozpadające się w trakcie przebiegu wiersza i kształtowane na nowo podmioty *ochronki*, *otoja* oraz *czarnych obwóddek* (Mueller, 2010b, s. 16, 22, 38). O takich właśnie otulinach, o niestabilnych foremkach, których fonetyczny lub graficzny potencjał utrzymuje chwiejną równowagę, myśli na ogół Mueller, gdy zaczyna się poetycko zajmować zagadnieniami kruchego życia. I wcale nie potrzebuje do tego liryki konfesyjnej, w której tożsamość z poetką „ja” opowie we własnym imieniu o procesach swojego rozpadu, a potem ponownego zrastania się, zasklepienia, gojenia itd. Przeciwnie: hiperboliczna nieprzezroczystość formy wiersza, bez względu na to, czy uznamy ją za spadek po awangardzie, czy za element zachowawczy i konsolidujący, jest przestrzenią umożliwiającą odsłonięcie i ukonstytuowanie granicy, na której zawieszono zostaje pytanie o życie tego „ja”. Kiedy ją naruszymy, otrzymamy albo społeczno-ekonomiczną analizę prekarnej sytuacji kobiet, albo egzystencjalno-metafizyczną snujkę o poszukiwaniu esencji. Bańka pęka, sens się stabilizuje.

Z czasem w twórczości Mueller pojawia się oczywiście więcej społecznego i ekonomicznego konkretności, więcej refleksji nie o stylu poetki (albo stylu „bycia poetką” jako relacji między kobiecością, ciałem i językiem), lecz o społecznych warunkach i sposobach produkowania sensu „jako poetka”. Być może dlatego w ostatnim (jak dotąd) tomie autorki znajdziemy tak wiele nazw własnych mających określić różne formy kobiecej podmiotowości, zawsze istniejące na styku – między samostanowiącą ekspresją „ja” (czasem określaną jako artystyczna, na ogół jednak pozbawianą tej sankcji) i zewnętrzną presją, naciskiem, normalizacją i dystynkcją. Można powiedzieć, że Mueller po prostu przechwytuje w tomie *Hista & her sista* negatywne skojarzenia wokół kobiecej histerii i wykluczający język, żeby wszystkim tym „tupeciarom”, „overreacted girls” i „królowym szajby”, wszystkim „niewidzialnym matkom”

i „kobietom acefalicznym” znaleźć w poezji godne miejsce na równi z mitologizowanymi bohaterami męskiej historii szaleństwa (świętymi głupcami i poetami przekłętymi). Ale proste rozmontowanie pojęcia „Historia” i zastąpienie go bardziej przyjacielską, familiarną i szkolną formą „hista” ani tym bardziej wydobycie rodzinnego pokrewieństwa z jej kontrwersją: *herstory*, nie są jeszcze zabiegami aż tak radykalnymi, by wymagały one poetyckiej interwencji na skrzyżowaniu języka, podmiotu i maszyn społecznych. Tom ten nie jest przecież antologią, która ma upamiętnić wszystkie stracone szanse na upodmiotowienie. Znacznie ciekawsza okazuje się w *Hiście*... sama wycieczka w historię surrealizmu, w jego literackie i malarskie języki, na które nie tylko dokonuje się abordażu, ale które niejako ocala się przed nimi samymi, zwracając je temu, co w mowie żywe.

### Bibliografia

- Agamben Giorgio, 2006: *Profanacje*. Przeł. M. Kwaterko. PIW, Warszawa.
- Biedrowska Adriana, 2015: *Macierzyństwo, czyli „mistyczny masthew”*. „FA-art”, nr 3, s. 94–97.
- Bogalecki Piotr, 2016: *Szczęśliwe winy teolingwizu: polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*. Universitas, Kraków.
- Czekański Grzegorz, 2011: *Neolingwizm nieprzetrawiony: wylinki i inne takie*. „Odra”, nr 6, s. 161–163.
- Fiedorczuk Julia, 2015: *Wiersz jako organizm. O „Wylinkach” Joanny Mueller*. Biblioteka. Magazyn Literacki, 22.10.2015. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/cykle/wiersz-jako-organizm-o-wylinkach-joanny-mueller/> [dostęp: 20.03.2023].
- Gawron Agnieszka, 2016: *Apokryficzne macierzyństwa Joanny Mueller. Między cielesnością a tekstualnością*. „Ruch Literacki”, nr 4, s. 477–494.
- Glosowicz Monika, 2021: *Rzewna podżegaczka*. Biblioteka. Magazyn Literacki. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/rzewna-podzegaczka/> [dostęp: 20.03.2023].
- Gostyński Dawid, 2019: *Entropia i postczłowiek: kilka przykładów z poezji współczesnej*. W: *Pejzaże destrukcji. Atrofia i rozpad w kulturze*. Red. Agnieszka Kaczmarek, Małgorzata Nieszczerzewska. Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych, Poznań, s. 146–160.
- Grądział-Wójcik Joanna et al., 2020: *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje*. Universitas, Kraków.
- Kałuża Anna, 2011: *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*. Instytut Mikołowski, Mikołów. Pobrano z: <https://core.ac.uk/download/pdf/225722831.pdf> [20.03.2023].
- Kącka Eliza, 2016: *Alma Mueller in scriptorio*. „Elewator”, nr 2, s. 156–159.
- Kozioł Paweł, 2011: *Przerwane procesy. Szkice o poezji najnowszej*. Lampa i Iskra Boża, Warszawa.

- Kuliś Ewa, 2017: *Forma(n)tka. Tropy podmiotu matczynego w twórczości Joanny Mueller*. „Ruch Literacki”, R. 58, z. 4, s. 443–456.
- Mueller Joanna, 2003: *Somnambóle fantomowe*. Zielona Sowa, Kraków.
- Mueller Joanna, 2007: *Zagniazdowniki*. Zielona Sowa, Kraków.
- Mueller Joanna, 2010a: *Stratygrafie*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Mueller Joanna, 2010b: *Wylinki*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Mueller Joanna, 2016: *Intima thule*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Mueller Joanna, 2018: *Waruj*. Ilustr. Joanna Łańcucka. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Mueller Joanna, 2021: *Hista & her sista*. Rys. Joanna Łańcucka. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Mueller Joanna, Glosowicz Monika, 2010: *Linki pomocnicze. Z Joanną Mueller o książce „Wylinki” rozmawia Monika Glosowicz*. <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/linki-pomocnicze/> [dostęp: 20.03.2023].
- Orska Joanna, 2011: *Próby nowej krytyki*. „Wielogłos”, nr 1 (9), s. 93–103.
- Ratajczak Mikołaj, 2020: *Forma życia i dobro wspólne: geneza i aktualność współczesnej włoskiej filozofii politycznej*. IBL PAN, Warszawa.
- Sasnal Anka, Sasnal Wilhelm, red., 2013: *Huba*. Scen. Anka Sasnal, Wilhelm Sasnal. Polska–Wielka Brytania.
- Sołtys-Lewandowska Edyta, 2018: *„Powlekać rosnące” Joanny Mueller – wiewisekcja macierzyństwa*. „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”, nr 1, s. 51–61.
- Sybliska Katarzyna, 2000: *Przyjemność intertekstów. O wierszach koncertujących w o-gamie („Przez kresy” Józefa Czechowicza)*. „Roczniki Humanistyczne”, T. 48, nr 1, s. 99–106.
- Szopa Katarzyna, 2015a: *Hemopoez(j)a. Wokół biolingwistycznej poezji Joanny Mueller*. „Wakat”, nr 3. <http://wakat.sdk.pl/hemopoezja-wokol-biolingwistycznej-poezji-joannymueller/> [dostęp: 20.03.2023].
- Szopa Katarzyna, 2015b: *Topografia intymności*. „Przyszań”. <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/topografia-intymnosc/> [dostęp: 20.03.2022].
- Szopa Katarzyna, 2020a: *Femina communia i reprodukcja życia społecznego w poezji Joanny Mueller*. W: *Fort Legnica, Port Wrocław, Stacja Literatura. 25-lecie Biura Literackiego*. Red. Zuzanna Sala. Instytut Literatury, Kraków, s. 241–256.
- Szopa Katarzyna, 2020b: *Waruj, siostró, waruj!* „Znak”, nr 1, s. 101–105.
- Śliwiński Piotr, 2007: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Witczak Krzysztof, 2018: *O „rodzeniu się” poezji w twórczości Joanny Mueller*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, T. 33, s. 127–138.





**Monika Glosowitz**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0001-6059-4224>

## „Preludium rewolty”

### Bunt kobiet w poezji Joanny Mueller

#### “Prelude to Revolt”

#### Women’s Rebellion in the Poetry of Joanna Mueller

**Abstract:** The aim of this article is to answer the question about the causes of oversights, silences and shifts in the critical-literary reception of Joanna Mueller’s poetry. The author analyses discussions of the poet’s successive books and demonstrates the workings of what she calls the ‘double standard’ of the language of criticism; this mechanism has enabled repeated gestures to discredit the importance of this poetry, and has its origins in critics’ specific elaboration of the experience and subject of motherhood, whose poetic thematisation is often met with negative critical commentary. This analysis is juxtaposed with an alternative proposal for reconstructing the main line of Mueller’s poetic story of motherhood, a story in which individual personal experience becomes the basis for building a community of women based on experiencing the oppression they share. Joanna Mueller’s work has certainly been recognised by critics and has been widely (albeit irregularly) commented on and described, so the writer functions in the broad field of literary production and popularisation in Poland.

**Keywords:** Polish women’s poetry, reproductive labour, motherhood, feminist criticism, Joanna Mueller

**Abstrakt:** Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie o przyczyny przeoczeń, przemilczeń i przesunięć w krytycznoliterackiej recepcji poezji Joanny Mueller. Autorka analizuje omówienia kolejnych książek poetki i pokazuje działanie mechanizmu, który nazywa „podwójnym standardem” języka krytyki; mechanizm ten umożliwił wielokrotne wykonywanie gestów dyskredytowania wagi tej poezji, a ma źródła w specyficznym opracowywaniu przez krytyków i krytyczki doświadczeniu i temacie macierzyństwa, którego poetka tematyzacja często spotyka się z negatywnym komentarzem krytycznym. Analiza ta jest zestawiona z alternatywną propozycją rekonstrukcji głównej linii poetyckiej opowieści Mueller o macierzyństwie, opowieści, w której jednostkowe osobiste przeżycie staje się bazą budowania wspólnoty kobiet opartej na doświadczeniu takiej samej opresji. Twórczość Joanny Mueller z pewnością została przez krytyków i krytyczki dostrzeżona oraz była wielokrotnie (choć nieregularnie) komentowana i opisana, pisarka funkcjonuje więc w szeroko pojętym polu produkcji i popularyzacji literatury w Polsce.

**Słowa kluczowe:** polska poezja kobiet, praca reprodukcyjna, macierzyństwo, krytyka feministyczna, Joanna Mueller

## Recepcja

Debiut Joanny Mueller *Somnambóle fantomowe* (Mueller, 2003) został bardzo dobrze przyjęty; odnotowuje to Piotr Bogalecki w szkicu, który porządkuje recepcję twórczości poetyckiej i eseistycznej Mueller do roku 2013, do wydania książki *Powlekać rosnące* (Mueller, 2013). Szybko jednak od konstatowania wirtuozerii krytycy przeszli do krytykowania „wtórności” zabiegów językowych (Czekański, 2011, s. 162) i manieryzmu poetki. Jeszcze w 2003 roku pojawiały się wyłącznie głosy entuzjastyczne, które podkreślały uczciwość i szczerłość jako najważniejsze walory poezji Mueller. Tak Agata Kulówna i Leszek Szaruga oceniali strategię poetycką autorki, doceniając wartość zabiegów kreowania nowego języka jako efektu negocjacji pomiędzy głosem cudzym i własnym: „U Joanny Mueller gest skrajnie egocentryczny staje się wyrazem ostatecznej, do granic sięgającej uczciwości. [...] Konsekwencją słabości głosu, odnania siebie, by siebie odnaleźć, jest ból. Założenie mówienia po cichu daje nadzieję na podejrzenie siebie w lustrze cudzej mowy, ale skazuje na bolesną niepewność własnej instancji. Podarunek z własnego głosu jest więc właściwie prośbą o szacunek” (Kulówna, 2003, s. 37). „Przyznam: szczerłość tej poezji – nawet w owym paradoksalnym »udanym udaniu« – jest jej walorem najsilniejszym, nieprzecenionym. [...] Odwaga poetki budzi i podziw, i szacunek. Dawno tak świetnego debiutu nie czytałem” (Szaruga, 2003, s. 28).

Wydanie *Zagniazdowników/Gniazdowników* (Mueller, 2007) było momentem, w którym krytyka towarzysząca od pierwszych zachwytych neolingwistycznymi eksperymentami<sup>1</sup> przeszła nie tylko do wyrażania znudzenia formą tych eksperymentów, lecz także do konfrontowania owej formy z „tradycyjnym silnikiem”, który ją wypełnia czy też napędza<sup>2</sup>. Potwierdzeniem tej tezy krytycznoliterackiej niech będą wyimki z tekstów naukowych oraz krytycznoliterackiego podsumowujących recepcję twórczości poetki oraz z recenzji towarzyszących wydaniu kolejnych tomów: „Choć pewnie niejedyny to sposób pisania o twórczości autorki *Wylinek*, jego długie trwanie potwierdza może istnienie pewnego impasu, jaki w krytyce wzbudzają teksty Mueller: z jednej strony

1 Piotr Bogalecki natomiast w tej grupowej identyfikacji widzi przyczynę popularności samej Mueller: „Wydaje się, że jedną z przyczyn popularności Mueller jest stałe identyfikowanie jej z neolingwizmem jako grupą poetycką, której ukonstytuowanie się było swego czasu zjawiskiem unikalnym i już z tego powodu zasługującym na uwagę” (Bogalecki, 2015, s. 131).

2 Jednym z wyjątków w recepcji *Zagniazdowników/Gniazdowników* jest recenzja Marcina Orlińskiego „A kto tego słowa nie wypowie, ten nie będzie żył” (opublikowana na łamach „*Twórczości*” w 2008 roku w numerze 9 – Orliński, 2008), w której autor dokonuje bardzo ciekawych rozpoznań z zakresu filozofii języka Mueller i krytycznie odnosi się do gestów określających całą poezję lingwistyczną mianem bełkotu.

prowokacyjnie lingwistyczne i wyrafinowane pod względem formalnym, z drugiej – podlegające narastającemu »udzielnieniu i unaiwnieniu«, jak nazywa to Kałuża, czy wręcz też skażone »kinderyzmem«, jak z kolei pisze Czekański. Być może trafiają oni w sedno i to właśnie **charakterystyczna infantylność** pisarstwa Mueller odbiera wielu przyjemność lektury i omawiania jej poezji” (Bogalecki, 2015, s. 134, podkr. – M.G.); „Zrobiła kawał dobrej roboty, jej talent językowy, kompozycyjny i wiedza etnograficzna wydają się interesujące. Inna sprawa, czy akurat muzyka takich słów jak pomazańcy, marzanki, boleń, śnigaloso, postrzałki, popłochy, zielne pleciugi będzie się podobać; ja mam **wrażenie zbyt intensywnego postleśmianowskiego neologizowania i infantylności języka**. Objawia się ona w zdrobniałym gaworzeniu, które daje o sobie znać najmocniej w miękkich formach glosolalii” (Kałuża, 2007, s. 68, podkr. – M.G.); „Przekształcenia językowe obarczone doniosłą funkcją semantyczną. Brak tu już miejsca na dowcip czy chociażby uśmiech. [...] W zbliżony sposób – poprzez działania instrumentacyjne – nawiązywali do rosyjskiego futuryzmu futuryści polscy. Znów jednak nie były to wypowiedzi o równie wielkim jak w przypadku tekstów **Mueller ładunku »stężonych«, nierozładowanych humorem emocji**” (Śniecikowska, 2008, s. 161–162, podkr. – M.G.); „Wylinki są moim zdaniem utrzymane w **bardzo tradycyjnym duchu**, co świadczy o tym, że sfera eksperymentów i innowacji leży poza zasięgiem lingwistyczno-konkretystycznych strategii” (Kałuża, [b.r.], podkr. – M.G.).

Chciałabym przede wszystkim zwrócić uwagę na rozgrywający się w tym polu krytycznoliterackim i badawczym ponadjednostkowy ruch, który przejawia się szeregiem gestów dyskredytujących warsztat, rzemieślniczą sprawność poetki, a nawet jej wiedzę z zakresu etnografii, historii literatury, sztuki czy filozofii. Gesty te wykonywane są za pomocą przeciwstawienia pozytywnych cech tej poetyki: 1) intensywności zabiegów poetyckich i 2) ich zawartości ideowej, specyficznie zresztą rozumianej, o czym będzie mowa dalej. Najciekawszą obserwacją metakrytyczną jest z pewnością rozpoznanie Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego (2008), który sprytnym sformułowaniem tytułowego pytania swojej recenzji tomu *Zagniazdowniki/Gniazdowniki* przekierowuje uwagę z języka poezji na język krytyki literackiej właśnie. Autor pyta „Kto się boi »Zagniazdowników?“, a to pytanie o niedostatki języków krytycznych i jednocześnie, co oczywiste, stojących za nimi przekonań o prawidłach funkcjonowania literatury w świecie<sup>3</sup>.

3 Mimo że krytyk przyznaje, że lektura wierszy stała się dla niego „rzucaniem samozwrotnego oka na własny warsztat krytyczny”, a „twórczość Joanny Muller domaga się innego trybu lektury” (Cieślak-Sokołowski, 2008, s. 120, 122), wnioski krytyka i badacza są bardzo podobne do wniosków oponentów poezji Mueller.



Posunęłabym się nawet dalej i zapytałabym o podwójne standardy języka polskiej krytyki literackiej, która w dyskusji o fenomenie hermetyzmu polskiej poezji najnowszej używa podobnych argumentów w odniesieniu do tych autorów (*sic!*) i podmiotów ich wierszy, które intelektualizuje, i do tych innych autorek (*sic!*) i ich podmiotek, które infantylizuje i dyskredytuje. Zdarzają się też wyjątki od tej reguły, które polegają na geście intelektualizacji podmiotki poezji Mueller. To odczytanie dowartościowujące rozumowe spekulacje odbywa się jednak kosztem ciała, które należy „naruszyć” albo którego należy się po prostu pozbyć, aby wejść w tradycję „poetów-mózgowców” (zob. Cieślak-Sokołowski, 2008, s. 124) i legitymizować obecność poetyckiego języka kobiety w polu historii literatury. „Metapoetycki projekt Mueller zakłada, że poezja jest »kalką skaleczeń«, kopią odciśniętego w języku ciała. »Ja« może zrozumieć siebie, jedynie naruszając swoją cielesność i język, który jednocześnie pozwala na silną intelektualizację przeżywanego świata” (Grądziel-Wójcik, 2020, s. 404). „[...] te wiersze raczej stają się formą rozumowej spekulacji lingwistycznej. Inna aktywność podmiotu zdaje się tu po prostu niemożliwa” (Cieślak-Sokołowski, 2008, s. 123).

### Podwójne standardy języka krytyki

Nie ma chyba w polskiej poezji XXI wieku drugiej poetki, która spotkała się z tak miażdżącą krytyką, a przy tym tak spójnej i konsekwentnej w rozwijaniu swojego poetyckiego projektu – od tomu *Somnambóle fantomowe* począwszy, a na książce *Hista & her sista* (Mueller, 2021) skończywszy. Twórczość ta czytana była bowiem dotychczas, najogólniej rzecz ujmując, w kluczu formalistycznych (i ocenianych jako wtórne) eksperymentów, których źródeł poszukuje się w metafizycznej wizji świata dzielonego zawsze na pół (na porządku: boski i ludzki, materialny i duchowy, języka i słowa etc.). Sposób prowadzenia poetyckiej opowieści przez Mueller oceniany był przy tym zwykle jako zbyt banalny lub zbyt emocjonalny. Powracające w tekstach krytycznych tezy o „tradycyjnym duchu” i „tradycyjnym silniku” zasilających maszynierię formalną tych wierszy próbuję potraktować jako drogowskaz, który wskazuje kierunek poszukiwań powodu tych, moim zdaniem, fundamentalnych przeoczeń, przemilczeń i przesunięć w recepcji poezji autorki *Histy*. Powtarzane przez kolejnych krytyków i krytyczki, stają się one coraz głośniejszym echem tendencji dominujących ostatnio w dyskursach publicznych. Mam tu na myśli coraz częściej powracający w publicystyce głównego nurtu wątek rozpatrywania antynatalizmu jako postawy życiowej na miarę XXI wieku<sup>4</sup>. Ta ścieżka

<sup>4</sup> Zob. więcej dyskusji na temat antynatalizmu – rozumianego zarówno jako tradycja myśli filozoficznej, jak i jako konsekwencja kryzysu klimatycznego,

lekturowa jest uprawniona nie tylko ze względu na przyjęte metody badania tekstu literackiego jako elementu życia społecznego, a nie jego artystycznej reprezentacji, lecz także ze względu na – jak to ujmuje Karolina Felberg-Sendecka ([b.r.] – otwarte zaangażowanie poetki w ów dyskurs publiczny czy – jak pisze Katarzyna Szopa – poetyckie echa dyskusji o problemach społecznych: „*W intima thule* poetka pierwszy raz tak otwarcie angażuje się w dyskurs publiczny. Sygnalizuje między innymi swoje poglądy na temat osób i języków wykluczonych z przestrzeni publicznej, przemocy w rodzinie, stereotypów, z jakimi muszą się borykać rodziny wielodzietne, a także ekologii” (Felberg-Sendecka, [b.r.]). „Łańcuczka i Mueller ukazują świat przez pryzmat ostatnich wydarzeń, które w przeważającej mierze dotyczą walk odbywających się w sferze tzw. reprodukcji życia społecznego. Znajdziemy tu echa dyskusji o parytetach czy o mowie nienawiści, aluzje do Czarnych Protestów, afer pedofilskich czy #metoo, których osią spajającą jest walka kobiet i mniejszości o słyszalność i widzialność” (Szopa, 2020b, s. 102).

Podczas gdy Felberg-Sendecka i Szopa w cytowanych fragmentach zwracają uwagę na tematyzowanie w poezji problemów społecznych, manifestowane na różne sposoby zarówno w obszarze wspólnych walk i sprzeciwów społecznych, jak i w poezji, przeważająca większość komentatorów i komentatorek tej twórczości poszukuje jej sedna w zupełnie innym porządku świata społecznego i refleksji mu poświęconych. Kiedy więc mówię o ciągu przesunięć oraz wynikających z niego przeoczeń i, jak sądzę, przemilczeń, mam na myśli wizję świata społecznego, w którym macierzyństwo – będące centralnym tematem poezji Joanny Mueller – traktuje się jako wybór „tradycyjnego” stylu życia. Tylko z takiej pozycji ideowej można stawiać tej poezji zarzuty krytyczne budowane na zrównaniu macierzyństwa z konserwatyzmem, tradycjonalizmem i metafizyką związaną z tożsamością. Zarzuty te są nie tylko niesprawiedliwe, ale przede wszystkim pozbawione uzasadnienia, operują bowiem pojęciami emancypacji i postępowości definiowanymi jako wolność w sferze obyczajowej, a to nijak się ma do jakiegokolwiek rzeczowej dyskusji o opresji kobiet, której źródłem jest system społeczny uprzedmiotawiający kobiety, czyniący z nich obiekty własności – maszyny, które zapewniają ciągłość pracy w wielkiej maszynierii kapitalizmu, dlatego że rodzą, pilnują, wychowują, edukują, wspierają innych ludzi, a w szczególności

a najczęściej instrumentalnie wykorzystywanego przez media również jako gest polityczny – na przykład na łamach „Znaku”, „Newsweeka” czy Klubu Jagiellońskiego: Starzyński, 2020; Witkowski, 2021; Kim, Fabisiak, 2022. O tym wątku wspominam również w rozmowie z Weroniką Szwebs (Glosowitz, Szwebs, 2021, s. 112).

dzieci, które – prędzej czy później – wejdą w role pracowników i pracownic, zapewniając ciągłość pracy w tymże systemie<sup>5</sup>.

Tymczasem to właśnie o warunkach pracy reprodukcyjnej, codziennych negocjacjach, zwykłych i niezwykłych momentach, trudnościach i radościach, przestrzeniach i braku przestrzeni pisze Mueller. O wszystkim tym, co związane jest z doświadczeniami macierzyństwa opisywanego w kategoriach codziennego, nieustannego materialnego/produkcyjnego wysiłku. Zajmująco i wyczerpująco na ten temat pisała Katarzyna Szopa w szkicu *Femina communia i reprodukcja życia społecznego w poezji Joanny Mueller*, dobitnie dowodząc, że „Mueller buduje swoje narracje wokół różnych form udziału w ekonomii domowej, opartej na relacjach niekapitalistycznych” (Szopa, 2020a, s. 253).

### **Jak poezja opowiada o macierzyństwie?**

Pora na krótką rekonstrukcję głównej linii poetyckiej opowieści Mueller o macierzyństwie. Chciałabym zapytać, czy, a jeśli tak, to jak zmienia się ta opowieść na kartach kolejnych tomów poetki. Krytycy i krytyczki bezbłędnie bowiem rozpoznają, że to macierzyństwo stoi w centrum poetyckiej opowieści o codzienności kobiet (zob. Sołtys-Lewandowska, 2018). „W ekstatycznych permutacjach wypowiedziane zostaje dość proste (?) doświadczenie macierzyństwa, porodu” (Cieślak-Sokołowski, 2008, s. 123), pisze cytowany już Cieślak-Sokołowski. „Pisząc *Zagniazdowniki*, warszawska autorka dołączyła do grona poetek, dla których fundamentalnym doświadczeniem jest macierzyńskość” (Kałuża, 2010, s. 155) – konstatuje Kałuża. Tymczasem opowieść o codziennym nieprostym, bo wielopłaszczyznowym, różnorodnym, nieustannie zaskakującym, trudnym, radosnym, bolesnym, wielopostaciowym doświadczeniu macierzyństwa zaczyna się już w debiutanckim tomie Mueller – *Somnambólach fantomowych*, w których:

wdzieciwstąpienie napędza mi stracha

dziecinniki intymne na pieluszkach spisane  
słowieszczą sensienia ciałaść

(*mleczenie*, Mueller, 2003, s. 12)

<sup>5</sup> Analizę najnowszej poezji kobiet (choć nie na przykładzie tekstów Mueller) problematyzującą pracę reprodukcyjną zawarłam w *Maszyniach afektywnych. Literackich strategiach emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet* (Głosowicz, 2019, s. 133–181). Szczegółowo te kwestie w analizie tomów poetki porusza Katarzyna Szopa w tekście *Femina communia i reprodukcja życia społecznego w poezji Joanny Mueller* (Szopa, 2020a, s. 241–256).

Poetka prowadzi opowieść od pierwszych lęków związanych z pojawieniem się dziecka, przez artykulację dylematów, niepokojów i całej palety emocji towarzyszących codziennym wysiłkom związanym z ciążą<sup>6</sup>, a później opieką nad dzieckiem/dziećmi, przede wszystkim ograniczeniem własnych aktywności z myślą o realizacji nieswoich potrzeb („roztrwaniać siebie dla postug tak wielu” – *tota mueller in utero*, Mueller, 2015, s. 36).

a potem idź dalej  
do mowy rozsyпка azyl  
przecież lepsze pielesze niż  
do wynajęcia słoneczny niepokój  
niewymawialny to znaczy nie można  
wymówić go nam aż do rachunków sumienia  
(*niedomówka. nutka biograficzna*, Mueller, 2007, s. 27)

uwięziona w zawodnym mięsie  
nie zdołam się podnieść spod dziecka  
(*akeda*, Mueller, 2015, s. 31)

to ciało  
nie chciało  
to ciało  
nie dojrzało  
do  
u  
bez  
własno  
wolnienia  
(*wszczęcie*, Mueller, 2015, s. 11)

jak wieloródkę która znowu zaszła  
w mit i będzie chować po polach bękarty  
(a ból tu mamy refundowany)  
(*jak ją kochasz*, Mueller, 2015, s. 17)

Zabiegi językowe Mueller, wszystkie te lingwistyczno-konkretyzacyjne strategie poetyckie stanowią, moim zdaniem, sprzeciw wobec automatyzacji życia matek i kobiet wykonujących prace opiekuńcze w społeczeństwie. Przybierają formę powtórzeń

6 „Wiersz *akeda* powstał blisko innych moich tekstów z *intima thule*, w których z kolei pojawia się pytanie o zgodę na własne dziecko, na to, żeby być w ciąży, i na to, że czasem dziecka się nie chce. To przełamywanie zgody i niezgody w sobie też w *akedzie* jest zawarte, i jeszcze później w wierszu *zapadka we wrębie* – to dwa teksty pisane bardzo blisko siebie” – tak o wierszu mówi sama poetka (Muca, Mueller, [2015]).

znanych nam kalek, związków frazeologicznych, powiedzeń, piosenek, motywów literackie etc.; w ten sposób budowany jest rytm codziennych nawyków i automatyzmów. W twórczy sposób również z tego rytmu nas „wybijają”, bo wskazują zupełnie nowe sensy dzięki zestawieniom, przeinaczeniom czy konkretystycznym wizualizacjom. Cała ta praca w języku jest równocześnie pracą na różnych poziomach życia społecznego – od indywidualnego wysiłku wkładanego w zmianę własnych maszynowych nawyków dnia codziennego po rekonfigurację układów rodzinnych, towarzyskich, wreszcie poszukiwanie sojuszy po to, żeby unicestwić przemocowe układy władzy, które niszczą realne i konkretne życia w imię obrony abstrakcyjnych wartości.

W ostatnich dwóch tomach Mueller pojawiające się wcześniej „siostrzyce = służebnice/ surowej reguły = natury” (*powłóczyńy*, Mueller, 2015, s. 28) zaczynają być stale obecnym podmiotem zbiorowym. „królowe szajby powszedniej/ wbijają na backstage” (*ballada o niewczasie pań /beef/*, Mueller, 2021, s. 42) grupują się wokół wspólnej sprawy, poszukują takich form solidarności, w których ramach będą się wspierać, razem stawiać opór i walczyć o wspólne im wszystkim cele.

idą harde przeciw hordom na wyrąb  
heroski w szwadronie szwargotań  
żeby zwichnąć kręgi hierarchom  
sprawcze dziewczyny bez treningu ciężą  
kroczą lekko kuć lemiesz na hasztagi  
bo walki graniczne są w nich

(*brzuchy (rewia trzewiowa I. bellum)*, Mueller, 2010, s. 31)

ta chwila w czerwcu w najpodlejszej dzielnicy  
pełzające kobiety wracają za deseń poszalały  
przecucia przeciągi stygną na łąkach blakną  
blekotowe wersy wysycają się słońcem i solą  
sprane wizje spilśnione w cieśń zgniecione  
w sojusz folguy falo folguy gdy rozwijamy  
płatek po palcu z pięści w pieśń tniemy cień  
na gniew ścielimy biel warstwa po warstwie  
na nasze spracowane żyzne mady marsze

(*blich*, Mueller, 2021, s. 52)

Kiedy więc sięgam po te (nieliczne) teksty krytycznoliterackie, w których macierzyństwo jako temat poezji Mueller został wyartykułowany, ale określony jako „matriarchalna soterologia” (Witczak, 2018, s. 129) czy też „mityczna opowieść o najważniejszych dla społeczeństwa rytuałach przejścia” (Witczak, 2018, s. 129), także jestem pewna, że mamy do czynienia z gestem idealizacji tej opowieści, który też w pewien sposób ją zafałszowuje. Filozofki

feministyczne nieustannie przecież przypominają, że „potrzebujemy epistemologii, która poradzi sobie z podmiotem poznającym, a nie takiej, która go idealizuje” (Derra, 2011, s. 54). Potrzebujemy krytycznej świadomości, że „każdy rodzaj wiedzy powstaje w kontekście określonych wartości i interesów, w tym tych związanych z płcią” (Derra, 2011, s. 51). Ten szkic w pewnej mierze próbuje również być odpowiedzią na pytanie, czego dziś potrzebuje feministyczna szkoła krytyki (albo po prostu lektury) poezji.

### Bibliografia

- Bogalecki Piotr, 2015: *Od apokryfu do „anarchomistycyzmu”. Postsekularne narracje (liryczne) Joanny Mueller*. „Świat i Słowo”, nr 1, s. 131–146.
- Cieślak-Sokołowski Tomasz, 2008: *Kto się boi „Zagniazdowników”?* „Dekada Literacka”, nr 4, s. 120–124.
- Czekański Grzegorz, 2011: *Neolingwizm nieprzetrawiony*. „Wylinki i inne takie”. „Odra”, nr 6, s. 161–163.
- Derra Aleksandra, 2011: *Obiektywność spleciona z męskością, czyli o języku nauki z perspektywy feministycznej*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 49–68.
- Felberg-Sendecka Karolina, [b.r.]: *Joanna Mueller* [hasło]. *Polska Poezja Współczesna – Przewodnik Encyklopedyczny*. <https://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/joanna-mueller/> [dostęp: 10.10.2022].
- Glosowicz Monika, 2019: *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*. Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Glosowicz Monika, Weronika Szwebs, 2021: *Gniew nie rozplywa się w powietrzu. Z Moniką Glosowicz rozmawia Weronika Szwebs*. „Czas Kultury”, nr 3, s. 106–116.
- Grądział-Wójcik Joanna, 2020: *Inna teoria poezji? Ubi leones, czyli o autotematyzmie w wierszach kobiet*. W: *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje*. Red. Joanna Grądział-Wójcik et al. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 369–406.
- Kałuża Anna, 2007: *Archelingwistka*. „Nowe Książki”, nr 11, s. 67–68.
- Kałuża Anna, 2010: *Macierzyństwo: „Zagniazdownicy” Joanny Mueller*. W: *Eadem: Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*. Biuro Literackie, Wrocław, s. 153–156.
- Kałuża Anna, [b.r.]: *Joanna Mueller: „Wylinki”* [recenzja tomu]. Biuro Literackie. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/joanna-mueller-wylinki/> [dostęp: 10.10.2022].
- Kim Renata, Fabisiak Natalia, 2022: *Młodzi o rodzinie. Dziecko? Zbyt ryzykowne. Młodzi Polacy wyliczają mnóstwo powodów, by nie mieć dzieci*. „Newsweek Polska”, nr 41, s. 29–31.
- Kulówna Agata, 2003: *Nowe słowa*. „Ha!art!”, nr 3–4, s. 37–38.
- Muca Klaudia, Mueller Joanna, [2015]: *Zamieszkać w tekście, który czytasz. Z Joanną Mueller rozmawia Klaudia Muca*. Nowa Dekada. Serwis

- Krytyczny. <https://nowadekada-online.pl/z-joanna-mueller-roz-mawia-klaudia-muca/> [dostęp: 2.10.2022].
- Mueller Joanna, 2003: *Somnambóle fantomowe*. Zielona Sowa, Kraków.
- Mueller Joanna, 2007: *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*. Zielona Sowa, Kraków.
- Mueller Joanna, 2010: *Wylinki*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Mueller Joanna, 2013: *Powlekać rosnące. (Apokryfy prenatalne)*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Mueller Joanna, 2015: *intima thule*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Mueller Joanna, 2021: *Hista & her sista*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Orliński Marcin, 2008: „A kto tego słowa nie wypowie, ten nie będzie żył”. „*Twórczość*”, nr 9, s. 106–109.
- Poprawa Adam [prowadzenie], 2022: *Salon Silesiusa: książka roku*. Facebook, Wrocławska Nagroda Poetycka Silesius, 15.10.2022. <https://www.facebook.com/NagrodaSilesius/videos/1223295288248639> [dostęp: 21.10.2022].
- Sołtys-Lewandowska Edyta, 2018: „Powlekać rosnące” Joanny Mueller – *wiwisekcja macierzyństwa*. „*Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*”, nr 1, s. 51–61.
- Starzyński Mikołaj, 2020: *Przeciw złudzeniom. Antynatalizm i jego argumenty*. „*Znak*”, nr 1, s. 66–71.
- Szaruga Leszek, 2003: *Więzienne mowy*. „*Nowe Książki*”, nr 5, s. 28.
- Szopa Katarzyna, 2020a: *Femina communia i reprodukcja życia społecznego w poezji Joanny Mueller*. W: *Fort Legnica, Port Wrocław, Stacja Literatura. 25-lecie Biura Literackiego*. Red. Zuzanna Sala. Instytut Literatury, Kraków, s. 241–256.
- Szopa Katarzyna, 2020b: *Waruj, siostró, waruj!* „*Znak*”, nr 1, s. 101–105.
- Śniecikowska Beata, 2008: *Manifest Neolingwistyczny v. 1.1. i jego poetyckie potomstwo – twórczość nowatorów czy literacki paseizm*. W: *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*. Red. Paulina Kierzek. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 148–174.
- Witczak Krzysztof, 2018: *O „rodzeniu się” poezji w twórczości Joanny Mueller*. „*Poznańskie Studia Polonistyczne*”, nr 33, s. 127–138. <https://doi.org/10.14746/pspsl.2018.33.7>.
- Witkowski Maciej, 2021: *„Nie chcę mieć dzieci, bo walczę z przeludnieniem i zmianami klimatu”*. *Antynatalizm staje się coraz bardziej popularny*. Klub Jagielloński. <https://klubjagiellonski.pl/2021/09/01/nie-chce-miec-dzieci-bo-walcze-z-przeludnieniem-i-zmianami-klimatu-antynatalizm-staje-sie-coraz-bardziej-popularny/> [dostęp: 10.10.2022].

**Varia**








**Katarzyna Szkaradnik**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-4639-8873>

## **Mieczysław Porębski – pisarz bytu i mitu Lektura Z. Szymutką**

### **Mieczysław Porębski – Writer of Being and Myth Reading Z. *Po-wieść* with Szymutko**

**Abstract:** The article is devoted to the interpretation of selected motifs of Z. *Po-wieść* – the only strictly fictional work of the art critic and art theorist Mieczysław Porębski – in the context of Stefan Szymutko's concepts and studies. This Silesian literary scholar was particularly interested in the works of Teodor Parnicki, with which the aforementioned “postmodern” historical novel is sometimes compared. Z. *Po-wieść* depicts the journey of the eponymous character, the reborn Z., through the history of European civilization. Such a plot illustrates the confrontation with “the great history” (history-being) and serves to create a certain overall vision. A comparative reading of Szymutko's statements and Porębski's book (as well as some of his other texts) highlights the problem of the relationship between history, reality and literature, which is particularly important for both protagonists of the article. While Szymutko clearly opposes literature (the domain of words) to empirical historical reality, Porębski vindicates the former as a tool for confronting historicity and defending individual existence. In spite of the cruelty of historical reality, artistic creation that corresponds with it allows for the achievement of catharsis and the only indelible “pleasure of history” (Szymutko's formulation). According to Porębski, myth, like literature belonging to the so-called sphere of the third logical value, has a similar effect. And literature has the ability to give a mythic – timeless – actuality to what is incidental and ephemeral.

**Keywords:** Mieczysław Porębski, Stefan Szymutko, Z. *Po-wieść*, historical novel, philosophy of history

**Abstrakt:** Artykuł jest poświęcony interpretacji wybranych motywów Z. *Po-wieści* – jedynej *stricte* beletrystycznego dzieła krytyka i teoretyka sztuki Mieczysława Porębskiego – w kontekście koncepcji i studiów Stefana Szymutki. Ten śląski literaturoznawca był szczególnie zainteresowany twórczością Teodora Parnickiego, z którą nieraz porównuje się wspomnianą „postmodernistyczną” powieść historyczną. Z. *Po-wieść* ukazuje wędrówkę tytułowego bohatera, odradzającego się Z., poprzez dzieje cywilizacji europejskiej. Fabuła taka obrazuje konfrontację z „wielką historią” (historią-bytem) i służy stworzeniu pewnej całościowej wizji. W komparatystycznej lekturze wypowiedzi Szymutki i książki Porębskiego (oraz niektórych jego innych tekstów) uwypuklony został problem relacji między historią, rzeczywistością a literaturą, szczególnie istotny dla obu bohaterów artykułu. O ile Szymutko wyraźnie przeciwstawia literaturę (domenę słów) empirycznej

rzeczywistości historycznej, o tyle Porębski głosi apologię tej pierwszej jako narzędzia stawiania czoła dziejowości i obrony jednostkowej egzystencji. Pomimo okrucieństwa rzeczywistości historycznej twórczość artystyczna, która z nią koresponduje, pozwala osiągnąć *katharsis* i jedyną nieusuwalną „przyjemność historii” (sformułowanie Szymutki). Według Porębskiego podobnie działa mit, należący wraz z literaturą do tak zwanej sfery trzeciej wartości logicznej. Literatura zaś posiada zdolność do nadawania mitycznej – ponadczasowej – aktualności temu, co akcydentalne i efemeryczne.

**Słowa kluczowe:** Mieczysław Porębski, Stefan Szymutko, *Z. Po-wieść*, powieść historyczna, filozofia historii

Należy rozpocząć od paru niezbędnych zastrzeżeń. Być może ktoś opatrzyłby wyraz „pisarz” cudzysłowem, wyszedłszy z założenia, że *Z. Po-wieść* – jedyną *stricte* beletrystyczną książkę Mieczysława Porębskiego, w dodatku nierówną artystycznie<sup>1</sup> – trudno zestawiać z dorobkiem Teodora Parnickiego; a właśnie aluzję do określenia drugiego z nich przez Stefana Szymutkę (1996) mianem „ostatniego pisarza bytu” zawiera powyższy tytuł. Za przedmiot analizy obrałam bowiem intrygujące paralelne wątki i problemy, które napotykałyśmy w trakcie równoległej lektury *Z.* oraz rozpraw przedwcześnie zmarłego katowickiego literaturoznawcy (zob. Tomczok, 2010, s. 347–352), szczególnie tych poświęconych autorowi *Srebrnych orłów*<sup>2</sup>. Nie jest głównym celem niniejszego artykułu dowodzenie analogii między utworem Porębskiego a prozą Parnickiego – zasadniczo pojawiają się one jako efekt uboczny metarefleksji, gdyż w toku rozważań i interpretacji odwołuję się stale do koncepcji Szymutki i uwypuklam motywy, które dominują w jego silnie naznaczonych indywidualizmem studiach. Niemniej skojarzenia z twórcą *Nowej baśni* nie są w tym wypadku bezpodstawne; nasuwały się też innym badaczom (zob. np. Bakuła, 1994, s. 27–39) oraz części niezbyt licznych recenzentów *Z.* – jeden z nich sytuuje ową powieść „w tym obszarze współczesnej literatury polskiej, który wyznaczają tak różne dokonania, jak pisarstwo Parnickiego, esyistyka historyczna oraz teoria i poezja neoklasycyzmu” (Poprawa, 1990, s. 98). Do przytoczonej tezy przyjdzie mi jeszcze powrócić.

W artykule łączę aspekt teoretyczny z analitycznym, aby ukazać, w jaki sposób literaturoznawcze intuicje autora *Przeciw marzeniu?*

1 Niejednokrotnie można dostrzec w *Z.* dominację porządku myślowego nad warstwą literacką. Dla przeciwwagi trzeba wszakże podkreślić walory artystyczne tekstów Porębskiego poświęconych sztuce; potwierdzeniem ich kunsztu jest nominowanie w 1998 roku do Literackiej Nagrody „Nike” tomu esejów *Deska*, a w 2004 roku – książki *Nowosielski*.

2 Notabene jedna z pobocznych inspiracji niniejszego artykułu ma charakter rocznicowy, związany z dziesiątą rocznicą śmierci Mieczysława Porębskiego (1921–2012) i sześćdziesiątą piątą rocznicą urodzin Stefana Szymutki (1958–2009).

mogą posłużyć jako narzędzie pomocne w interpretacji kluczowej idei Z.: obrony godności ludzkiego „istnienia poszczególnego” (Witkacy) w obliczu bezlitosnej „wielkiej historii”. Obrona ta nie polega jednak tylko na afirmowaniu przygodnej i przemijalnej egzystencji, lecz także na próbie skonstruowania pewnej **całościowej i całościującej** wizji, w której spaja się autobiografizm z szeroką panoramą historii cywilizacji europejskiej. Podkreślam, że koncepcje katowickiego filologa traktuję jako narzędzie, nie wytrych. Celowo operuję dialektyką rzeczywistości, historii i literatury – triady pojęć nader ważnych dla obydwu bohaterów tych rozważań – by wyeksponować zarówno podobieństwa, jak i różnice w rozumieniu owych terminów przez Porębskiego i Szymutkę. Dla tego drugiego relacje między literaturą (tworem słownym) a rzeczywistością historyczną są dwuznaczne i aporetyczne, pierwszy natomiast akcentuje narracyjny rys historii – rodzaju opowieści – dzięki któremu literatura wespół z pamięcią i wyobraźnią okazuje się zdolna do „ożywiania” historii (quasi-odzyskiwania przeszłości), a zarazem do przepracowywania osobistego uwikłania w dzieje oraz nadawania ponadczasowej aktualności temu, co efemeryczne. Skłaniam się ku hipotezie, że myśl Szymutki, zakorzeniona w modernistycznej antynomii słowa i rzeczywistości, w swoim radykalizmie oferuje nikłą nadzieję w zmaganiach z dziejowością i kontyngencją istnienia. Z kolei dialektyczne (prowadzące od tezy przez antytezę ku syntezie) podejście Porębskiego może się wydawać zbyt łatwe, w tej wybiórczej, krótkiej analizie próbuję wszakże pokazać, że w *Z. Po-wieści* autor stara się unikać uproszczeń, problematyzując skomplikowane zależności między tekstem historii, tekstem literackim i tekstem życia (bio-grafią).

\* \* \*

Opublikowana w 1989 roku pięćsetstronicowa książka Porębskiego<sup>3</sup> – powstała na marginesie zajęć i zainteresowań teoretyka, historyka i krytyka sztuki – obrazuje wysiłek konfrontowania się z wizją historii-bytu (zob. Szymutko, 1998a, s. 35 i nast.), czyli „wielkiej historii”, nieprzejrzystej, niewspółmiernej do egzystencji człowieka i nieodpowiadającej na jego potrzebę sensu. Wizja

3 Zważywszy na dość nikły rezonans Z. Porębskiego w świadomości czytelniczej (z wyjątkiem kręgu historyków sztuki), można by oczekiwać po niniejszym artykule czegoś na kształt rozplecenia fabuły, analogicznego do tytanicznego przedsięwzięcia, którego podjął się w monografii *Końca „Zgody Narodów”* Parnickiego Szymutko (1992), zwłaszcza że skala skomplikowania obu powieści jest podobna. Niech usprawiedliwieniem braku takiego konspektu dla Z. będzie żartobliwa uwaga Jana Gondowicza, że Porębski napisał „powieść, której streszczanie zadawane jest w piekle najgorszym grzesznikom humanistyki” (Deptuła et al., 2011).

ta pozostaje jednak w dialektycznym związku z ideą ukrytego porządku, prawidłowości zakodowanych w głębokiej strukturze dziejów. Na pierwszy rzut oka poszukiwania takiego modelującego ładu – tego, co uniwersalne i niezbywalne, pod tym, co akcydentalne – można by uzasadnić pragnieniem niemal siedemdziesięcioletniego autora Z., aby wpisać własne przygodne istnienie w architektonikę procesu dziejowego obdarzonego znaczeniem, lecz sprawa okazuje się bardziej złożona.

Analizując powojenne spory krytyki wokół istoty powieści historycznej, Szymutko (1998a, s. 60) zauważa, że ostatecznie koncepcję historii-bytu zgodnie uznano za pozbawioną pierwiastka humanistycznego, w rozpatrywanym gatunku zaczęto natomiast preferować aspekty etyczne i psychologiczne oraz powszechne i niezmiennie prawdy o człowieku, co musiało skutkować ahistoryzmem. Katowicki filolog dystansuje się od tego stanowiska, podkreśla odwagę i pionierstwo Parnickiego jako pisarza, który stwirdziwszy usunięcie logosu i metanarracji zakorzenionych w metafizyce z dziejów, przekładał konsekwencje tej diagnozy na swoje utwory i występował w obronie niepowtarzalności historii, a zwłaszcza indywidualnej osoby ludzkiej<sup>4</sup>.

W tym świetle warto przyjrzeć się Z. Jak wskazuje Szymutko (1998a, s. 52), częste w powieściach historycznych ambicje włączenia konkretnego podmiotu w fundamentalne mechanizmy dziejów powodują zwykle, że sposób ich reprezentacji ociera się o cudowność (fantastykę). Z czymś podobnym mamy do czynienia w książce Porębskiego: aby móc spojrzeć przekrojowo na historię, nie koncentruje się on na jej wąskim wycinku, na wielorakich zależnościach, w jakie wchodzi postacie wspólnie uwikłane w serię zdarzeń. Zamiast tego używa figury odradzającego się wędrowca – który przypomina legendarnego Żyda Wiecznego Tułacza (Ahaswera) lub Grumdryppa z *Historii na dwie księgi podzielonej* Ignacego Krasickiego – w celu myślowego i fabularnego objęcia „całości” dziejów (trzeba tu doprecyzować: cywilizacji śródziemnomorsko-europejskiej, z uwypukleniem historii Polski). Czy obecnie, po zdyskredytowaniu metanarracji, takie aspiracje do totalności nie sprawiają wrażenia prostodusznych i chybionych i nie są *passé*? W epistolarnej, autotematycznej części owej hybrydycznej gatunkowo książki narrator twierdzi (bodaj tylko z niewielką dozą ironii), że pisze głównie dla młodzieży, co mogłoby tłumaczyć profesorskie inklinacje Porębskiego do systematyzacji i układania kompendium. Jednak pobieżny ogląd dziejów zadaje im kłam,

4 Swój podziw dla tego aspektu pisarstwa Parnickiego literaturoznawca wyraził *explicito* w eseju, w którym mógł w „nienaukowej” pierwszej osobie wyznać: „Parnicki zwraca uwagę na nieprawdę, wymysł wiedzy ogólnej, taka nie istnieje, wie się coś tylko pojedynczo, przez siebie samego. [...] Zachwycił mnie Parnicki tym najszerszym [!] szacunkiem dla każdego człowieka” (Szymutko, 2008, s. 66).

innymi słowy – w odwrotnym ujęciu – wnikliwe eksplorowanie historii koliduje z syntetyczną naturą literatury; jak bowiem zaznacza Szymutko (1997, s. 88), im więcej się wie, tym trudniej generalizować. Wprawdzie na deklarację zamiaru „spisania wszystkiego” natrafimy nawet w tekstach Mirona Białoszewskiego, Leopolda Buczkowskiego czy Tadeusza Różewicza, ale w ich przypadku owocuje ona heteromorficznymi, kolażowymi „okruciami” wymykającymi się organicznej całości (Nycz, 1984, s. 34). W Z. natomiast chodzi o założenia – mimo że ma podobnie sylwiczną formę jak utwory przywołanych autorów – o potencjalną sumę nie tylko współczesności Porębskiego, czyli XX stulecia, lecz nawet cywilizacji Starego Kontynentu. Może to budzić asocjacje z prozą Parnickiego, gdyż chęć „ogarnięcia wszystkiego odnotowujemy także, rekonstruując mapę i chronologię świata przedstawionego [...] [w powieściach autora *Twarzy księżycy* – K.S.]. Obejmuje on przecież dwa tysiące lat różnych kultur rozmieszczonych na całym niemal globie [...]; najgłębszy sens jego pisarstwa to pragnienie przetworzenia całego świata, całej historii, całej literatury i teologii w materię tworzonego dzieła. Autobiografia duchowa, zapis dziejów świadomości tworzącej, [...] jest tylko soczewką skupiającą to niemożliwe do ogarnięcia wszystko” (Czermińska, 1974, s. 163).

Czy jednak Porębski przyznaje wyższość uogólnieniom, podporządkowuje zawiłości i kłaczowatą naturę dziejów przyjętej *a priori* teleologii? Zdaje się raczej realizować dyrektywę autora *Woli mocy*: „Zadanie: widzieć rzeczy takimi, jakimi są! Środek: patrzeć na nie setką oczu, wieloma osobami” (Nietzsche, 1994, s. 51). Niewątpliwie osób tych na pięciuset stronach Z. przewija się mnóstwo. Inkarnacje tytułowego bohatera zazwyczaj nie należą do grona czołowych figur historii, ale mają szansę z nimi obcować: od króla Salomona przez Sokratesa i świętego Augustyna aż po Mickiewicza. Ponadto nadrzędny strukturalnie dialog (lub raczej wywiad rzekę) z protagonistą prowadzi ktoś, kogo autor zwie narratorem<sup>5</sup>, aczkolwiek z przeważającej części książki instancja ta w zasadzie została wyeliminowana<sup>6</sup> – mówiących nie charakteryzuje zewnętrzny podmiot, są wyizolowani z kontekstu sytuacyjnego, a „narracja” toczy się w obrębie ich wypowiedzi. Jako że nawet te ostatnie nie otrzymują narratorskiego komentarza,

5 Kategoria autora odnosi się w tym miejscu nie tyle do podmiotu, który w autotematycznych uwagach w listowej partii Z. również wspomina o narratrze, ile do Porębskiego jako zewnętrznego komentatora własnej twórczości – interpretacji takiej dokonuje on na przykład w wywiadzie *Interesują mnie drzewa, a nie las* (Porębski, Czerni, 2002, s. 4-9).

6 Warto porównać ten zabieg z redukcją roli narratora (jako instancji „wyższej”, mającej wiedzę większą od ograniczonej wiedzy postaci) w licznych powieściach Parnickiego.

poważnie utrudnione jest rozpoznanie, kto zabiera głos, zwłaszcza ilekroć pojawia się kompozycja szkatułkowa. Przychodzi tu na myśl napomnienie Szymborskiej (1996, s. 105, 109–110), by nie popełniać kardynalnego błędu mylenia postaci (tak łatwego z racji ich wielości) w powieściach Parnickiego, bohaterowie mają bowiem ściśle ustalone pozycje, a każde słowo, choćby niepozorne, nabiera znaczenia w zależności od tego, komu pisarz je przydzielił. Porębski (1999, s. 17) zastrzega, że periodyczną reinkarnację Z. obliczał skrupulatnie według tak zwanej skali Herodota: cykl taki obejmuje 133 lata, czyli cztery pokolenia – to okres, po jakim zanika „żywa pamięć”. Można by jednak czasem zgłosić obiekcje co do rozdysponowania kwestii między interlokutorów, szczególnie iż wiedza głównego rozmówcy protagonisty niezbyt różni się od wiedzy jego samego: pierwszy nakierowuje drugiego na pożądane wątki, ujawnia przemilczenia i wysnuwa konkluzje.

„Przesłuchanie” bohatera (które notabene może rodzić skojarzenia z rozmowami na potrzeby śledztwa, często występującymi w prozie Parnickiego, na przykład w *Tylko Beatrycze*) istotnie wydaje się wyłącznie zabiegiem konstrukcyjnym mającym urozmaicić monologowanie tej postaci, gdyż jest ona skora do zwierzeń nawet bez zachęty. Co więcej, wielogłosowość, która w powieściach twórcy *Końca „Zgody Narodów”* służy próbie oddania sprawiedliwości dziejom, w tym wypadku zakrawa na mistyfikację. Po pierwsze, czy owe niezliczone głosy nie są przefiltrowane przez spojrzenie Z., skoro to on przybiera kolejne wcielenia? Po drugie, czy sam „polifoniczny” Z. oraz jego najważniejszy dyskutant również nie wyrażają jednej (autorskiej?)<sup>7</sup> wizji historii, rozdzielonej między nich ze względów retorycznych? Wówczas dialog tych postaci okazałby się *de facto* „urojony”<sup>8</sup>, co potwierdzałoby zarzut, że Porębski redukuje wieloaspektową prawdę dziejów, przykrawając je do ram literatury.

Niemniej warto spojrzeć na ten problem inaczej. W powieściach Parnickiego imię stanowi raczej etykietkę, dość labilny i niewiarogodny wyznacznik tożsamości; bohaterowie na ogół nazywani są różnie zależnie od funkcji, poprzez które postrzegają ich inni,

7 O niezbywalności pewnego niebagatelnego autorskiego piętna postaci historycznych występujących w literaturze nadmienia Szymborska w odniesieniu do *Innego życia Kleopatry*: „Ponieważ tak naprawdę znamy tylko siebie, autobiografizm musi pojawić się nieuchronnie: Kleopatra zawsze będzie moją Kleopatram, poznawaną przeze mnie w takim czasie, a nie w innym, w takich, a nie w innych okolicznościach, z takich, a nie z innych książek” (Szymborska, 2010, s. 89).

8 Jest to nieco ironicznie nawiązanie do często stosowanego przez Parnickiego chwytu, który polega na prowadzeniu przez bohatera wyimaginowanej rozmowy na przykład ze swym antagonistą, co pozwala obu na wyłożenie własnych racji, a pisarzowi – na ukazanie złożoności dyskutowanych problemów (zob. też rozdział *Dialog urojony* w: Juszczyk, 2004, s. 124–139).

aczkolwiek niekiedy właśnie imię wskazuje na jednostkowość, jak w urywku listu Chozroesa przekonującego w *Słowie i ciele*: „Jesteś sobą, tylko sobą – raz jesteś [...]. Jesteś Markią z Anagninii” (Parnicki, 1959, s. 58). W tym kontekście rozpatrzenia domaga się zasygnalizowana na wstępie ewentalność, że spoza mnogości postaci snujących się na kartach w *Z. Po-wieści* przebija nie monolityczna koncepcja dziejów, lecz apologia unicestwianego przez dzieje-molocha (*vel* historię-byt) niepowtarzalnego bytu ludzkiego. Co prawda wewnętrznie rozdartego, rozbitego, ale uparcie starającego się zebrać owe ułamki w całość.

O czyj byt właściwie by chodziło? Wszak Szymutko (1992, s. 48, 75, 193) podkreśla głębię pozornie banalnego pytania o to, który konkretnie człowiek jest miarą wszechrzeczy (zadanego przez kalekiego żołnierza Teofilowi w *Końcu „Zgody Narodów”*). I na czym polegałoby zadośćuczynienie jego tymczasowości, przemijalności? Odpowiedzi na te pytania wymagają łącznego potraktowania wspomnianych partii dialogowych oraz części pamiętnikarskich i quasi-listów składających się na książkę Porębskiego<sup>9</sup>. Wprowadzają one odrębne płaszczyzny temporalne, lecz są sprzężone: „swojego” *Z.* napotyka w ubiegłym stuleciu bohater dziennika przeradzającego się w retrospekcję, która obejmuje lata dzieciństwa, młodości i wojny. Owe partie autobiograficzne, w których zostało zakodowanych szereg wydarzeń z życia krakowskiego krytyka sztuki, sugerują, że przyświecała mu idea ekspresji osobistych doświadczeń i reminiscencji, a raczej ich przedstawienia – przetworzonych środkami artystycznymi. Przeczytana szybko zbitka „z-po-wieści” brzmi niczym „spowiedź” i odnosiśmy nieodparte wrażenie, że wysłuchujemy spowiedzi „dziecięcia wieku” (uwaga Gondowicza – zob. Deptuła et al., 2011): wieku dwóch totalitaryzmów i niebywałego postępu technicznego, gwałtownego „przyspieszenia historii” (zob. Nora, 2009, s. 4–5). Co więcej, mamy do czynienia z próbą oddania rzeczywistości historycznej – będącej wyzwaniem jako pojęcie oraz jako powszednia praktyka – za pośrednictwem tekstu. Właśnie relację **rzeczywistość – literatura – historia** można uznać za kluczową dla *Z.*, podobnie jak dla Parnickiego w odczytaniu przywoływanego tu badacza, a także dla tego ostatniego, zainteresowanego kwestią istnienia, przejawianiem się rzeczywistości w dziele, wreszcie tym, jak staje ona w opozycji do wyobraźni, budzi literaturę i ją niepokoi (zob. Szymutko, 2006b, s. 7).

Gdy mowa o rzeczywistości, trudno pominąć zagadnienie referencji czy reprezentacji, sproblematyzowane szczególnie przez poststrukturalizm (zob. np. Nycz, 2000). Jakkolwiek teoretycy

<sup>9</sup> Notabene te partie tekstu przywodzą na myśl literackie formy użytkowe w powieściach Parnickiego, służące zazwyczaj autoanalizie bohaterów, ale wykorzystywane też przeciwko nim (choćby w intrygach politycznych).



literatury negują dziś istnienie „nagiej”, nieutekstowanej rzeczywistości (zgodnie z Derridiańską formułą „nie istnieje poza-tekst” z *O gramatologii*), rozbieżność między tymi dwiema sferami jest intuicyjna i wyraźna w codziennym życiu. Nawiązując do owego źródłowego doświadczenia, Szymutko (1998b, s. 9–29) w badaniach ostro przeciwstawia niezapośredniczoną, empirycznie przeżywaną rzeczywistość zawsze podejrzanemu w swojej mediacyjnej roli językowi (literaturze). Nie wydaje się przesadą opinia, że autora *Zrozumieć Parnickiego* kusi „piękne marzenie o odzyskaniu rzeczywistości. [...] Szymutko chyba nieco uległ czarowi starego, podniosłego mitu modernistycznej literatury i filozofii: urodzeni w rzeczywistości, zostaliśmy osaczeni przez kraty języka. I jedyne, co powinniśmy teraz czynić, to jeszcze raz, na przekór wszystkiemu [...] wyrwać murom zęby krat” (Uniłowski, 1999, s. 79).

Można mieć wątpliwości, czy powieść Porębskiego koresponduje z tak pojmowaną rzeczywistością – czy nie oferuje tylko peregrynacji przez bibliotekę niezwykłego erudyty, czy nie jest par *excellence* postmodernistyczną literaturą z literatury. Do takich przypuszczę skłania komentarz tego krytyka sztuki: „[N]iektórzy [bohaterowie Z. – K.S.] są **postaciami historycznymi** – znajdujemy ich w Biblii albo mitologii – ale to wszystko są postaci **wymyślone!**” (Porębski, Czerni, 2002, s. 5, podkr. – K.S.). Co znamienne, autor utożsamia „historyczność” z byciem znanym z lektur (obejmujących też zbiory mitów), a równocześnie – z fikcyjnością. Gdyby więc za Szymutką uznać bytowy prymat empirycznej rzeczywistości zdarzeń nad domeną języka, w przytoczonym cytacie wolno by się dopatrywać podwójnego zdeprecjonowania, czy wręcz podważenia tej pierwszej. W rezultacie uzasadniona byłaby obawa przed dewaluowaniem w Z. istnienia konkretnej jednostki ludzkiej i marginalizowaniem ontologii dziejów. Jak wybrnąć z rysującego się tu impasu?

Przed wszystkim należałoby gwoli precyzji rozgraniczyć terminy „dzieje” (*res gestae*) oraz „historia” (*historia rerum gestarum*) – ta druga stanowi oparte na ustaleniach badawczych narracyjne ujęcie wiedzy o dziejach, przekształcające je w byt inteligibilny. Jak bowiem przypomina Hayden White (2009b, s. 21), historia oznacza głównie określony stosunek do przeszłości, możliwy za pośrednictwem szczególnego dyskursu pisanego. Przeszłość historyczna jest w efekcie selektywną reprezentacją „całej” przeszłości, fikcją, rozumianą jako konstrukcja oparta na hipotezach (zob. White, 2009a, s. 13, 14). Niemniej czy właśnie takie konstruktywistyczne podejście nie skutkuje całkowitą tekstualizacją nie tylko minionych zdarzeń, ale również egzystencji? Czy twierdzenia narratystów nie implikują nieuchronnie wniosku, który wysunął Jacek Łukasiewicz à propos twórczości autora *Srebrnych orłów*? Mianowicie: „Dzieje więc są rozpoznawalne jedynie jako pisany tekst, nie jako życie, lecz jako dokument” (Łukasiewicz, 1991,

s. 4). (Warto dodać, że katowicki filolog odrzuca to przekonanie: „Skoro dzieje są tekstem, jedyną ewentualnie nietekstową historyczością jest biografia pisarza. Uwaga interpretatora skupia się na niej [...]. Znowu słabnie uwaga okazywana samym powieściom, ich historycznemu przedmiotowi” – Szymutko, 1996, s. 105).

Otóż tekst nie musi być pojmowany jako antyteza życia, niezdolna do **uruchamiania** rzeczywistości i nieprzerwanego jej napędzania (a także *vice versa*). Choćby dlatego, że kiedy znaczenie z „faktu” (obiektywnego i niekwestionowanego) i z instancji podmiotu (twórcy dzieła literackiego lub historycznego, posiadającego prerogatywy najwyższego autorytetu i arbitra) przenosi się między czytelnika a tekst oraz włącza w **historię** poprzednich wypowiedzi jako przestrzeń intertekstualną (wzmiankowaną tu już metaforycznie bibliotekę), która otwiera dla owego znaczenia nieprzebrane konteksty – może to dać ożywczy impuls do uwolnienia się spod hegemonii jedynej słusznej wersji historii. Zresztą zarówno w książce Porębskiego, jak i w powieściach Parnickiego mamy do czynienia z zainteresowaniem historią intelektualną, czyli nie z pytaniem „Jak było naprawdę?”, tylko: „Jak ludzie w przeszłości postrzegali i rozumieli to, co się wokół nich dzieje?” (Domańska, 2009, s. 332). Dane, z których dziejopis tworzy swoją narrację, nie są więc pozbawionymi implicytnej treści, rejestrowanymi bezstronnie faktami (niczym zdarzenia fizyczne), lecz pewnymi całościami znaczącymi. Całości te zostały już poddane refleksji przez autorów świadectw, którzy próbowali zrozumieć siebie i dookolny świat, historyk zaś konstytuuje własny obraz przeszłości, wypełniając luki w świadectwach i starając się zbudować („wymyślić”) z nich spójne sekwencje. Z kolei sam Szymutko tak charakteryzuje strategię Parnickiego: „Zamiast przedstawiać [historię – K.S.], próbuje nawiązać z nią kontakt, opierając się na tożsamości myślenia w cząstkowym doświadczeniu dziejów – wykorzystuje prawidło, że ruchomość, zmienność [...] historii określają zawsze niepewne siebie myślenie o [niej – K.S.] [...]. Zważywszy, że dawna **historia dociera do nas jako zapis**, »martwa« litera [...], pierwszym zadaniem powieściopisarza historycznego jest ożywić historię” (Szymutko, 2006a, s. 68).

Podobnie czyni Porębski, gdy ożywia historię za pośrednictwem własnej „bio-grafii” – na równi życia i pisma (będącego ścią Derridiańską tkanką śladów). Jeżeli w powieściach twórcy *Twarzy księżycy*, szczególnie późniejszych, jako zwornik służący (niewykonalnemu) ogarnięciu „wszystkiego” Małgorzata Czermińska (1974, s. 163) traktuje dzieje świadomości artysty, to analizowaną tu autobiografię intelektualną wybitnego krytyka sztuki wypada uznać za dzieje świadomości historyczno-kulturowej; świadomości indywiduum zaprzątniętego poznawaniem wszelkiego rodzaju determinant swego zakorzenienia w czasie, w tym przekazów w postaci rozmaitych tekstów. W Z. otrzymujemy więc amalgamat

osobiście doświadczanych realiów historycznych oraz rozległej panoramy cywilizacji europejskiej – wizji zapośredniczonej przez lektury i wyobraźnię – a opisom młodzieńczej inicjacji erotycznej towarzyszą opisy wtajemniczenia w aktualne i głośne wówczas (w dwudziestolecu międzywojennym) nurty światopoglądowe. Literatura, pamięć i fantazja pospółtu zostają wykorzystane do – nigdy nieukończonego – odzyskiwania przeszłości.

W utworze Porębskiego koronne kategorie rzeczywistości, historii i literatury okazują się zatem nierozzerwalnie z sobą splecione. Można to zobrazować passusem rozpoczynającym się „niewinnie” – krytyką posunięć Władysława Jagiełły wobec Krzyżaków przez współczesną narratorowi dziennika-pamiętnika inkarnację Z.:

- [...] miał wtedy pod stopami najlepiej zorganizowane w Europie państwo, mógł je uczynić swoim narzędziem. Nie uczynił. Wolał matać po swojemu. [...]

Najlepiej zorganizowane. Pewno. Znowu znalazłem się w zamkniętym korytarzu twarzą do ściany pomalowanej na praktyczny sinobrunatny kolor. Od stropu padało ostre światło żarówki, widać było każdy gruzełek olejnej farby, każdą smugę pędzla z uwiecznionym w niej włosiem. Pod cienką warstwą farby cegły, piwnica, raczej łaźnia, ta sama duszna woń soli, potu i chyba chlorku, wzdłuż ściany inni też z podniesionymi rękoma, zrobiono mi kredą jakiś znak na plecach, czekałem, trwało to dosyć długo, w końcu nas jednak wyprowadzono, [...] już dawno nie widziałem nocy, [...] teraz wdychałem rześkie i chłodne jak woda powietrze, w górze nad hełmami eskorty nie taki znów trupi, czemu zaraz trupi, nieba fiolet, na niebie gwiazdy (Porębski, 1989, s. 174-175).

Okrutna rzeczywistość nieuchronnie przebija na pierwszy plan („znowu znalazłem się”, a nie „przypomniałem sobie”); nie może być tu mowy o zapieczętowanej, obojętnej przeszłości, która by przesłoniła bezpośredniość, intymność i brutalność opisanych doznań. Niemniej w przywołanym cytacie na postrzeganiu własnych przeżyć odciska piętno literatura, co nie musi zresztą oznaczać spojrzenia z dystansu – w 1944 roku Porębski mógł znać wydany dwa lata wcześniej debiutancki tomik Tadeusza Borowskiego ze słynną frazą z *Pieśni*: „Nad nami noc. Goreją gwiazdy,/ dławiący, trupi nieba fiolet” (Borowski, 2003, s. 74). Ale czy podobna estetyzacja byłaby możliwa już w trakcie tego paraliżującego przeżycia? Szymutko (1997, s. 85) podkreśla, że w twórczości Parnickiego literatura często służy postaciom do maskowania grozy historii (lub raczej – zgodnie z zasygnalizowanym rozróżnieniem – dziejów), stąd obfitość retoryki w jego prozie. Jednak stosunek owych

bohaterów do literatury cechuje się ambiwalencją: w słowach zdarzenia zatracają swoją konkretną faktyczność, ulegają zafałszowaniu, stąd pojawia się opór wobec języka. Słowo winno odpowiadać ciału, doświadczeniu – w jego warstwie sensualnej i mentalnej – oraz chwilowości istnienia, lecz według katowickiego literaturoznawcy te aspekty są nieuchwytnie dla języka: „Rozbita tabliczka świadczy, że historii nie można zatrzymać w piśmie, że zawsze w ruchu, zawsze zmienna, wymknie się statycznemu ujęciu. Biologicznej, zmysłowej, naocznej historii nie wyrażą czarne znaczki [...]. Historyczne **poza** np. nieustannie narusza porządek dyskursu literackiego: nigdy nie mogąc zmieścić się w nim, zaskakuje nieskończoną ilością zdarzeń” (Szymutko, 1997, s. 87, 88).

Także Porębski, wbrew pozorom, kładzie nacisk na jednostkowość, na „istnienie poszczególne”, jak je nazwał, skądinąd nieraz wzmiankowany w Z., Witkacy. Generalny „przeгляд” dziejów dokonywany w omawianej powieści ukazuje, że za wzniosłymi ideaми skrywa się **rzeczywistość** przypadku i afektów – bezpardonowej rywalizacji o władzę, ekonomii, pożądaną i śmierci. Autor, podobnie jak Parnicki, demaskuje drapieżne i trywialne uwarunkowania historii, rewers jej przelotnej zmysłowej przyjemności, którym jest permanentna groza<sup>10</sup>.

Za przykład wprzęgnięcia bohaterów książki Porębskiego zarazem w erotykę, politykę i metafizykę niech posłuży dialog Abarysa z pewną dostojniczką:

- [...] Umówiłem już w porcie liguryjskich wioślarzy. Za twoją kłamrę.
- Odpięłabym i tę drugą. [...] By cię zobaczyć raz jeszcze Etruskim. Na arenie.
- Czy i tamtego chłopca?
- On na nic innego nie zasługiwał. Ty się zgłosiłeś dobrowolnie. On nie.
- Kazano mu?
- Dano mu taką możliwość. Ostatnią. Gdyby mu się powiodło –
- Leżałby tutaj przy tobie na moim miejscu?

<sup>10</sup> Jest to nawiązanie do sformułowania Szymutki – analizował on w powieściach Parnickiego między innymi zmysłową przyjemność historii, którą jednak ogranicza, a wreszcie pochłania polityczne, ekonomiczne, biologiczne (fizjologia, przemijanie) i psychologiczne (mroczne pragnienia) uwikłanie jednostki, patrząc zaś globalnie: odrażające sedno ludzkich dziejów. „Rozumiemy Chozroesa (SC 231), gdy wyznaje, że kochał historię, dopóki ślizgał się po jej powierzchni; zaczął jej nienawidzić, gdy zanurzył się w jej toń. Przyjemność powierzchownego kontaktu z historią Chozroesa przyrównuje do ewangelicznej (Chrystus, św. Piotr) przyjemności chodzenia po powierzchni wody” (Szymutko, 1997, s. 90, przypis 92).

- Wróciłby do kopalni. Nie do tej samej. Do takiej, gdzie żałowałby, że nie zginął. [...] Zarządzam tymi kopalniami. Po śmierci męża. [...] Wpadł do szybu. [...] Strącony przez twojego chłopca. [...] wiesz może, gdzie jest teraz ten chłopiec spalony dziś na królewskim stosie? Czy żadna inna kara już go nie czeka? (Porębski, 1989, s. 91-92, 93)

W autointerpretacyjnej części *Z. porte-parole* autora bierze w obronę konkretną, kruchą istotę ludzką, bagatelizowaną przez gładyszaltujące ideologie lub składaną w ofiarze na ołtarzu tak zwanej wielkiej sprawy:

nie wierzyłem zresztą chyba nigdy, że człowiek da się ociosać do przewidzianego z góry kształtu. [...] Jest bowiem, jaki jest. Najlepsze jeszcze, co można mu dać, to trochę luzu. By miał szansę się rozpoznać i wypróbować. W całej, niczym nie krępowanej nagości swoich instynktów, potrzeb, nadziei (Porębski, 1989, s. 369).

Skoro nie ruguje się pojedynczości, wydobywa z niebytu degradowanych przez logos anonimowych statystów dziejów i ich splecione historie, to wymagają one wielu języków (osobniczych, kalekich, nieliterackich) – stąd wspomniana polifoniczność i heterogeniczność *Z.* Niemniej pozostaje pytanie, czy po zaniegowaniu metafizycznych pewników poszukiwanie w dziejach porządku i sensu – będące dominantą ideową książki – nie jest desperacją i zapóźnieniem. Nad podobną kwestią zastanawiał się Szymutko (1992, s. 58) w odniesieniu do twórczości Parnickiego: dzieje wyzute z logosu przeobrażają się w nieprzeniknioną sieć, a wręcz płataninę powiązań. Jak złożoności faktów – bezlikowi znikomych śladów, z których każdy jest równie bezcenny (z perspektywy etycznej), co bezwartościowy (dla ekonomii i wielkiej historii) – może sprostać pisarz historyczny, **z winy** języka (jak uważa przywoływany tu literaturoznawca) pozbawiony bezpośredniego dostępu do dziejów? Dzieło takiego autora musi być skrótem, czyli – ze względu na nieuniknioną dysproporcję między tekstem historii a tekstem utworu – musi mieć charakter synekdochy (Szymutko, 1992, s. 37). Każdy wątek może wszak rozrosnąć się w nieskończoną opowieść, każdy ruch generuje jakąś zmianę w kłębowisku faktów, człowiek zaś tylko coraz bardziej się w nim pogrąża. Pozostaje relatywizm i uwiecznienie w zdarzeniowości, której nie sposób już ogarnąć globalnym spojrzeniem z zewnątrz.

Porębski nie waha się przyznać, że w chęci przeniknięcia i kontrolowania biegu dziejów tkwi immanentnie zarzewie klęski: także bohater *Z.*, na pozór nadludzko uprzywilejowany, okazuje się pochłonięty przez dziejowość, niezdolny do zgłębienia tego, co go przekracza:

Zdawało mi się, że kieruję do pewnego przynajmniej stopnia tokiem wydarzeń, ale chyba i tym razem to raczej one mną kierowały. Ja tylko przychodzę i odchodzę, [...] sam nie wiem zbyt dokładnie, jak i kiedy. Nie wiem, po tylu przecież wiekach, czy byłem synem, czy bratem Ramzesa II, czy o Orestesie opowiadał mi [...] Orestesowy syn, czy nie był to sam Orestes. [...] Czas jest jak morze, zdarzenia łatwo w takie morze zapadają [...]. Wydobyć je stamtąd, właściwie je umiejscowić, o ileż trudniej (Porębski, 1989, s. 50-51).

Mimo wszystko autor Z. stara się owe zdarzenia porządkować, co nie stanowi strategii specyficznej jedynie dla niego: narracja historyczna, acz wybiórcza, siłą rzeczy układa się w pewną całość, nawet jeśli głównie dzięki intencji odbiorcy. Kolejny raz powraca tu kluczowy problem: czy „całość” z definicji musi być pięknym pozorem? Czy historyczność/rzeczywistość oraz literatura (z racji bycia tworem estetycznym i przejawiania się w formie skonstruowanego i ustrukturuwanego tekstu) są, jak sugeruje Szymutko, nieprzystawalne? (Na gruncie epistemologii oznacza to antynomię ambicji poznawczej i tęsknoty za ładem). Porębski na pozór przyznaje katowickiemu filologowi słuszność, gdyż na relację analizowanych przezeń sfer zapatruje się następująco: „Sztuka [z literaturą włącznie – K.S.] musi powracać do rzeczywistości, musi jej dotyczyć, musi się z nią tak czy inaczej zaprzyjaźnić” (*Mieczysław Porębski o sztuce nowej i najnowszej*, 1998, s. 141) – i z ostrożnym optymizmem przekonuje, że to wykonalne: „Celem sztuki jest prawda, ale prawda jest po stronie rzeczywistości, nie sztuki. Sztuka się na nią czasami – nie zawsze – otwiera” (*Mieczysław Porębski o sztuce nowej i najnowszej*, 1998, s. 143). Za takie odemknięcie uważa awangardową „ucieczkę z ciepłarni”, która rozpoczęła współczesność i którą utożsamia właśnie z otwarciem się na życie. I wyznaje, że najbardziej konweniuje mu, ujęty syntetycznie, „styl XX wieku. To, co w nim wbrew wszystkiemu najlepszego: prostota, bezprezjonalność, przychylność życiu, jego ciekawość. Odrobina marzenia, filozoficznej zadumy i refleksji” (Porębski, 2004a, s. 289).

Znamienne, że w szeregu zostały wymienione „przychylność życiu” i „odrobina marzenia”. Szymutko taką kombinację opatrzył znakiem zapytania – zbiór swoich szkiców zatytułował *Przeciw marzeniu?*, choć jak twierdził, także autor *Tylko Beatrycze* nie wyrzeka się marzenia o prawdziwości literatury. Musi ona jednak wówczas wzbudzać trwogę – i jest tak, gdy odpowiada rzeczywistości i historyczności, nie zaś uładzonej literackości. Natomiast zdaniem Porębskiego „sztuka umożliwia nam życie w ludzkich warunkach, dlatego że wyprowadza nas poza elementarną ludzką kondycję. [...] dzieło sztuki ma jakiś związek z rzeczywistością, ale [...] przemienioną, pełną blasku, na co dzień ukrytego” (Porębski, Czerni, 2002, s. 8). Czy więc owo dzieło nie

sprzeniewierza się rzeczywistości powszedniej? Cytowany filolog zwraca uwagę na tragiczne próby poszukiwania transcendencji przez bohaterów Parnickiego, na fakt, że ponadczasowe<sup>11</sup> (idealne) ostatecznie roztapia się w czasowym<sup>12</sup>. Takie obserwacje można też poczynić w odniesieniu do Z. i nie dotyczą one wyłącznie kontyngencji i ulotności istnienia jednostki. Chociaż autor *Deski* dopatruje się w dziejach cywilizacji swoistego rytmu, tj. cykliczności (zob. np. Porębski, 1999, s. 9–20; Porębski, Hussakowska, 2004, s. 56), nie wszystko powraca niczym główny bohater omawianej książki – ciągłości istnienia towarzyszy utrata, powtarzalność i niepowtarzalność stanowią janusowe oblicze procesu historycznego:

Świat trwał, powtarzał się i odtwarzał, ale tamtego Egiptu już nie było (Porębski, 1989, s. 18).

Niemniej jeśli odróżniać historię od dziejów, należy skłonić się ku sądowi, iż to nie historię można przeciwstawić literaturze, lecz najwyżej „nagi” bieg dziejów. Historia bowiem bez literatury (narracji) – ergo estetyki, wyobraźni – obyć się nie może, więcej nawet: pokłada w niej ufność. „Są wydarzenia, które przemijają, koryt czasu, który się nie wróci, i są dzieła wciąż żywe, dające mu świadectwo” (Porębski, 2004c, s. 301) – nie bez patosu przypomina teoretyk sztuki. Z kolei o autorze *Tożsamości* tak pisze Ryszard Koziołek, ponieważ w kontrze do radykalnych tez Szymutki: „Historia przekształcana, kwestionowana, fałszowana, wymieniana na czyste zmyślenie, pozostaje zawsze płaszczyzną odniesienia literatury, fundamentem, na którym opierają się światy Parnickiego. Coraz większe skomplikowanie tekstu tych utworów wyrasta z przekonania, że złożoność historii zawsze musi rzucać wyzwanie literaturze; zarazem jednak słowo literatury jest najskuteczniejszym sprzymierzeńcem historii, pamięci i wyobraźni w ich wysiłkach odzyskiwania przeszłości” (Koziołek, 2001, s. XVII).

Jako się rzekło, również Porębski w Z. wyzyskuje ową komplementarność historii i literatury. Nieprzypadkowo w tytule tego artykułu znalazło się sformułowanie „pisarz bytu i mitu”,

11 „W ponadczasowym człowiek dziejowy szuka przede wszystkim obrony przed czasowością; człowiek-zwierzę – sposobu na unieważnienie własnej zwierzęcości. W długim trwaniu (w literaturze, sztuce etc.) wyraża się głównie strach krótkiego trwania: strach przed przyrodą, naturą jako odwrrotnością kultury – nierozumnością, przypadkowością, bezwzględnością” (Szymutko, 2006a, s. 60–61).

12 Co istotne, w konkluzjach szkicu o Sienkiewiczu badacz wskazuje, że nie tylko postacie (być może personifikujące autorskie wątpliwości), lecz także sami pisarze są skazani na „zmaganie się z niebezpieczeństwem osunięcia się w odmęty rzeczywistości” (Szymutko, 2006c, s. 54).

ponieważ według autora *Ikonosfery* historii – podobnie jak mitowi oraz literaturze właśnie – przysługuje trzecia wartość logiczna (pomiędzy fałszem a prawdą)<sup>13</sup>. Co ciekawe, już w dzieciństwie przyszłemu krytykowi sztuki gawęda o Napoleonie snuta przez jednego z bajkowych bohaterów pokazała połączenie świata baśni z historią i uzmysłowiła, że ta druga w znacznej mierze jest **uświęconą opowieścią** (Porębski, 2002, s. 32). Tu trzeba też powrócić do wzmiankowanego na wstępie umieszczenia Z. przez Adama Poprawę w kontekście poezji neoklasycyzmu. Jak zauważa Krzysztof Uniłowski (2006, s. 13–15), pojęcia „neoklasycyzm” nie stosowano wobec modernistycznej prozy; na określenie pokrewnych tendencji – przejawiających się między innymi w melancholijnym przywoływaniu czasu minionego czy w ironicznej konfrontacji scalającego słowa z doświadczeniem rozbitcia i rozkładu – przyjmuje się termin „proza mitograficzna” (lub „mitologiczna”). Choć Porębski w swej książce szereg mitów (na przykład o koniu trojańskim) racjonalizuje, to tworzy również własne; mitu nie wolno wszakże – napomina – utożsamiać z ideologicznymi mitologiami, mającymi jedną „prawidłową” wersję. W dodatku *gros* klasycznych mitów bynajmniej nie należy do opowieści pogodnych i przejrzystych, wprost przeciwnie: często bywają one brutalne, a z logicznego punktu widzenia – niekoherentne. W cytowanym już dialogu z udziałem Abarysa czytamy:

Byłeś przecież w piekle. [...] Opowiedz, skąd się tam bierze siły i jak się stamtąd wychodzi (Porębski, 1989, s. 91).

Piekłem metaforycznie została tu nazwana kopalnia, lecz ponieważ w poświęconym jej fragmencie pojawia się anachroniczne określenie „kapo”, można owo „piekło” odnieść też do obozów zagłady. Zdaniem Szymutki w powieściach Parnickiego nie znajdziemy takich prostych analogii ani uniwersalistycznych przesłań; autor *Deski* jednak nie tuszuje tego, że dzieje nie toczą się po niczyjej myśli, a każdy musi się z nimi borykać samodzielnie: „Na artystę dawnego patrzę jak na mojego współczesnego, bo historia się ciągle dzieje i ciągle ta sama. Jest potworna, okrutna, barbarzyńska. Czasem to się wygładza, czasem pogłębia – od katastrofy do katastrofy” (Porębski, Czerni, 2002, s. 8).

W ujęciu Porębskiego przedmiotem i domeną literatury byli- by więc zarówno realny (prymarnie i niezbywalnie dziejowy)

13 „Mit więc wędruje. Z ust do ust, z zapamiętanego w zapamiętane, zapamiętane i opowiadane dalej, czasami w innym już języku [...]. Tym sposobem, poprzez opowiadanie, to, co opowiadane, przybiera postać (formę, *éidos*) zdarzeń. Tylko postać. Nie sposób utożsamiać ich z prawdą [...], ale też i nie sposób utrzymywać, że są fałszem. Stanowią ową trzecią wartość logiczną” (Porębski, 1996, s. 9; zob. Szkaradnik, 2012).



człowiek, jak i – na swój sposób także rzeczywiste – opowieści mityczne, choćby ta o wygnaniu<sup>14</sup>. Owo pradoświadczenie mieści się poza historią, lub raczej przed nią (*in illo tempore*), niemniej orientuje cały dramat rzeczywistości na *katharsis* dostępne w tworzeniu – ponoć legendarnym wynalazcą sztuk był przeklęty protoplasta banitów Kain. Świadomość braku powrotu implikuje nostalgę za utraconym rajem<sup>15</sup>, ale kieruje też naprzód, gdyż twórca cywilizacji i twórca sztuki muszą kontynuować swoje dzieło w rzeczywistości historycznej (zob. Porębski, 2011b, s. 114), którą zarazem przekraczają. Nie kryją się więc przed nią w „fałszu” estetyki czy retoryki, lecz stawiają tej rzeczywistości czoła, z czym idzie w parze ustawiczne – dopóki pozostaje **czas** – przesuwanie horyzontu doświadczenia i rozumienia.

Rozważając, co zafascynowało go w *Ostatniej powieści* Parnickiego, Szymutko pyta retorycznie: „Nieobliczalność życia, pisanie, umierania? Przemieszanie marzenia i życia aż do śmierci? Potwierdzenie, że nie ma żadnego końca, który wieńczy dzieło? Tylko gotowość na twórczość, która jest gotowością zarówno na marzenie, jak i na śmierć?” (Szymutko, 2006b, s. 10). Porębskiemu przyświecała podobna dewiza: tworzyć, dopóki się da, pisać, dopóki pióro utrzymuje się w dłoni (albo i dłużej); nie kapitulować przed rzeczywistością, lecz z pokorą wobec własnej dziejowości przekładać ją na „tyle nut, ile się dziś zdąży, tyle farb rozmazanych, ile dziś wyjdzie”: „W dojrzałym wieku można »zaplanować« dzieło [...], bo jest na nie dużo czasu. Potem jest do dyspozycji wyłącznie dzień dzisiejszy. [...] Jutro ponowić można pracę, jeśli będzie jakieś jutro. Jest w tym gest pokornej rezygnacji [...], ale i owo właściwe hazardzistom nienasycenie [...], które [...] musi skończyć się porażką, ale nie klęską, bo przecież w tej grze nieważna jest wygrana, ważny jest udział” (Porębski, 2011b, s. 136). Autor sam przystąpił do tej gry w *Z. Po-wieści* być może dlatego, że radość tworzenia wydaje się jedyną prawdziwą i nieusuwalną „przyjemnością historii” (by przypomnieć sformułowanie Szymutki). Nie uznawał wszakże sztuki za fenomen korespondujący wyłącznie z „wieczną” problematycznością dziejów, a pozbawiony bieżących zobowiązań, autonomiczny: „I jeżeli dziś pada pytanie: »Gdzie jest

14 Stanowi ono jeden z istotnych motywów *Z.*: „- [...] Pomimo to nie uważam mojej podróży, mojego – bądźmy ściślejsi – wygnania za daremne. [...] Bo mogłem dzięki temu poznać Prawdę. – Jaką? – Tę właśnie. Że jestem wygnańcem i czym jest Wygnanie” (Porębski, 1989, s. 68).

15 Jeśli czasoprzestrzeń sprzed wygnania utożsamić z mityczną pełnią bytu, to o czymś podobnym mówi Szymutko, gdy stwierdza, że „ów zamierzchły byt pozostawił jakąś tęsknotę, więcej: pragnienie powrotu [...]. Tęsknotę zapisaną w sztuce, w której według Blumenberga nie ma już [...] czego odwzorowywać w epoce, kiedy rzeczywistość jest jedynie hipotezą, interpretacją” (Szymutko, 2004, s. 120–121).

brat twój, Abel?«, jest to pytanie do współczesnej nam cywilizacji i do współczesnego twórcy” (Porębski, 2011a, s. 209). Na twórczości, zwłaszcza literackiej, ciąży więc powinność etyczna – obrona jednostkowości – ta pierwsza posiada bowiem moc przeistaczania zjawisk indywidualnych, a nawet incydentalnych, w ponadczasowo, **mitycznie** aktualne. „Myślmy [...] abstraktami, to jednak, [...] z czego zdejmujemy takie czy inne kolejne warstwy dostrzeżonych czy domyślanych właśnie sensów, to zawsze i tylko konkrety: natura, poszczególni ludzie, ich twarze, ich przesłania. Przesłania czasem ulotne – gesty, słowa, mimika – czasem trwalsze od nich samych, trwalsze o wieki i tysiąclecia” (Porębski, 2004b, s. 29–30).

W Z. zapisywanie okruchów przesłań, gromadzonych przez pamięć indywidualną i kolektywną z rozmaitych źródeł, ma zatem nadawać sens przeszłości (zob. Porębski, 1996, s. 9). Sensu tego nie konstytuuje „obiektywny” badacz<sup>16</sup>, lecz uwikłana w dzieje jednostka, przepracowująca doświadczenie minionych wieków oraz interpretująca mnogość docierających stamtąd głosów – śladów historii i kultury. Ale chociaż można by identyfikować ową jednostkę jako autora, który dąży do nasycenia własnej egzystencji sensem za pomocą opowieści reasumującej światopogląd piszącego, zamysł okazuje się szerszy. Jest nim imperatyw: umożliwić człowiekowi rzuconemu w realia XX wieku zrozumienie swego (nie)wyjątkowego doświadczenia dzięki odnalezieniu się w cudzych narracjach i ich uczestniczącemu przeżyciu. Przywołuje to na myśl *autokatharsis*, o którym nadmienia Szymutko (1992, s. 218–219) w *Zrozumieć Parnickiego*. Skoro jednak do takiego „oczyszczenia” może dojść u obecnych czytelników *Końca „Zgody Narodów”*, osadzonego fabularnie w starożytności, to czy katowicki literaturoznawca w istocie nie dopuszcza jako słusznej tezy o uniwersalnej aktualności historii „dziejących się” w książkach jego ulubionego pisarza? Aktualności – warto powtórzyć – mitycznej; mit zaś, według autora *Pożegnania z krytyką*, jest **opowieścią**, obrazem

16 W tym kontekście warto podkreślić intrygującą aporetyczność podejścia samego Szymutki, na którą zwraca uwagę Koziółek. Jak wspomniano w przypisie 3, autor *Zrozumieć Parnickiego* pokusił się w owej monografii o rozszyfrowanie splątanych wątków analizowanej powieści, a prezentując czytelnikowi już na wstępie jej gotową, jednoznaczną wykładnię, nie tylko uprościł dialektykę tekstu i bytu, lecz także sam nadał sobie rangę „tego, który wie”: „Kiedy Stefan stworzył nieistniejącą fabułę *Końca »Zgody Narodów«*, dokonał radykalnego zróznicowania narracji powieściowej na tę jedną prawdziwą i pozostałe – fałszywe. [...] Wobec równego statusu słowa potrzeba zewnętrznego autorytetu [...], aby jedna opowieść była ważniejsza od innej. [...] Żadna z postaci nie zna prawdy, którą zna Stefan. Prawdy kłamców nie pozwalają im na prawdę fabuły, gdyż oni do niej należą; fabuła jest infrastrukturą ich dyskursów, w jej obrębie stają się pojmowalni, ale nie dla siebie, tylko dla czytelnika. Historia należy [...] do tego, który patrzy i widzi całość” (Koziółek, 2009, s. 77, 78).

tego, co się nie zdarzyło nigdy, ale istnieje zawsze, ponieważ zawsze może zostać opowiedziane (zob. Porębski, 1996, s. 8).

Próby narracyjnego oswojenia dziejowości nie muszą zatem oznaczać – jak zakłada Szymutko (zob. 2006a, s. 83) – wpadnięcia w sidła języka, które świadczyłoby wyłącznie o niemożliwości wywikłania się z rzeczywistości (będącego pragnieniem skądinąd ambiwalentnym: „Chce się ją opuścić, to jasne, ale nigdy wyrzec: zawsze wyzwalamy się z jakiejś konkretnej historii, poprawiamy ją, nie unieważniając” – Szymutko, 2010, s. 93). O ile ów filolog utrzymuje nieugięte, że przedmiot literatury leży poza nią (zob. Szymutko, 1997, s. 94), o tyle Porębski wskazuje, że chociaż w procesie dziejowym istniejemy fizycznie, to w historii – właśnie przez opowieść. Ta zaś może zawierać sprzeczności (wszak historii nie wyczerpuje dwuwartościowa logika), podobnie jak pełne są ich mity oraz samo życie. Dlatego pomimo wszystko osiągalne wydaje się odnalezienie własnego bytu (historycznego, rzeczywistego) w opowieści (literaturze), a niewykluczone, że również w *Z. Po-wieści*. Ów tytuł-kalambur można zinterpretować następująco: wydarzenia dziejowe (tzn. wieść) minęły, niemniej pozostało ich echo – historia, mit, literatura. Wyjścia z tej ostatniej lepiej nie szukać: prowadziłyby tylko ku nicości.

### **Bibliografia**

- Bakuła Bogusław, 1994: *Powieść historyczna a postmodernizm*. „Opera Slavica”, T. 3, s. 27–39.
- Borowski Tadeusz, 2003: *Poezja*. Oprac. Tadeusz Drewnowski, Justyna Szczęśna. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Czermińska Małgorzata, 1974: *Teodor Parnicki*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Deptuła Bogusław et al., 2011: *Archiwa. Ocalona biblioteka prof. Porębskiego*. Rozmowa z J. Porębskim, T. Fiałkowskim, R. Krynickim, M. Porębską, J. Gondowiczem. Dwutygodnik.com. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2445-archiwa-ocalona-biblioteka-prof-porebskie-go.html> [dostęp: 13.06.2022].
- Domańska Ewa, 2009: *Przyczynek do biografii intelektualnej Haydena White’a*. W: *Hayden White: Proza historyczna*. Red. Ewa Domańska. Przekł. Rafał Borysławski et al. Universitas, Kraków, s. 315–345.
- Juszczak Andrzej, 2004: *Retoryka a poznanie. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego*. Universitas, Kraków.
- Koziołek Ryszard, 2001: *Wstęp*. W: *Teodor Parnicki: Tylko Beatrycze*. Wstęp Ryszard Koziołek. Oprac. tekstu i koment. Ireneusz Gielata. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. VII–CLII.
- Koziołek Ryszard, 2009: *Koniec Zgody albo powrót interpretacji*. „Opcje”, nr 1, s. 76–79.
- Łukasiewicz Jacek, 1991: *Historia jako autobiografia*. „Dekada Literacka”, nr 18 (23), s. 1, 4.

- Mieczysław Porębski o sztuce nowej i najnowszej, 1998. W: *Rozmowy na koniec wieku*. Red. Katarzyna Janowska, Piotr Mucharski. T. 2. Znak, Kraków, s. 133–145.
- Nietzsche Friedrich, 1994: *Pisma pozostałe 1876–1889*. Wybór, tłum. i przedmowa Bogdan Baran. Inter Esse, Kraków.
- Nora Pierre, 2009: *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*. Tłum. Paweł Mościcki. W: *Tytuł roboczy: archiwum*. Red. Andrzej Leśniak, Magdalena Ziółkowska. T. 2. Muzeum Sztuki, Łódź, s. 4–12.
- Nycz Ryszard, 1984: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Instytut Badań Literackich PAN–Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Nycz Ryszard, 2000: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Wyd. 2. Universitas, Kraków.
- Parnicki Teodor, 1959: *Słowo i ciało. Powieść z lat 201–203*. Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa.
- Poprawa Adam, 1990: *Otwarty dialog wewnętrzny*. „Odra”, nr 10, s. 97–99.
- Porębski Mieczysław, 1989: *Z. Po-wieść*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Porębski Mieczysław, 1996: „Te rzeczy nigdy się nie zdarzyły, ale są zawsze”. „Tygodnik Powszechny”, nr 36, s. 8–9.
- Porębski Mieczysław, 1999: *Fugimus Troas*. W: *Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki*. Red. Maria Poprzęcka. Arx Regia, Warszawa, s. 9–20.
- Porębski Mieczysław, 2002: *Logika krasnoludków*. W: *Idem: Polskość jako sytuacja*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 27–41.
- Porębski Mieczysław, 2004a: *Dyskurs*. W: *Idem: Krytycy i sztuka*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 275–290.
- Porębski Mieczysław, 2004b: *Nieborów 1986. Zagrożona wartość*. W: *Idem: Krytycy i sztuka*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 26–41.
- Porębski Mieczysław, 2004c: *Transgresja*. W: *Idem: Krytycy i sztuka*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 293–306.
- Porębski Mieczysław, 2011a: *Spotkanie z Ablem*. W: *Idem: Spotkanie z Ablem*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 204–240.
- Porębski Mieczysław, 2011b: *Synowie Boga*. W: *Idem: Spotkanie z Ablem*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 103–137.
- Porębski Mieczysław, Czerni Krystyna, 2002: *Interesują mnie drzewa, a nie las. Z profesorem Mieczysławem Porębskim rozmawia Krystyna Czerni*. „Nowe Książki”, nr 10, s. 4–9.
- Porębski Mieczysław, Hussakowska Maria, 2004: *Europejskość jako sytuacja. Z Mieczysławem Porębskim rozmawia Maria Hussakowska*. „Dekada Literacka”, nr 2, s. 52–61.
- Szkaradnik Katarzyna, 2012: *(Trzecia) wartość (logiczna) mitu – wokół myśli Mieczysława Porębskiego*. „Maska”, nr 14, s. 5–16.
- Szymutko Stefan, 1992: *Zrozumieć Parnickiego*. Gnome Books, Katowice.
- Szymutko Stefan, 1996: *Parnicki – ostatni pisarz bytu*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*. Red. Alina Brodzka,

- Lidia Burska. Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, Warszawa, s. 103–113.
- Szymutko Stefan, 1997: *Parnicki: między historią a literaturą. Od „Aecjusza, ostatniego Rzymianina” do „Słowa i ciała”*. „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 79–94.
- Szymutko Stefan, 1998a: *Powieść historyczna i spór o byt (krytyczno-literacka recepcja powieści historycznej w latach 1945–1960)*. W: Idem: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i w literaturoznawstwie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 33–60.
- Szymutko Stefan, 1998b: *Wstęp: Niewyraźalna i niedostępna rzeczywistość*. W: Idem: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 9–29.
- Szymutko Stefan, 2004: *Starożytny wiek dziewiętnasty. „Ostatnia powieść” Teodora Parnickiego*. „FA-art”, nr 3/4, s. 120–123.
- Szymutko Stefan, 2006a: *Historia i ciało. „Srebrne orły” Teodora Parnickiego*. W: Idem: *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 55–83.
- Szymutko Stefan, 2006b: *Od autora*. W: Idem: *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 7–10.
- Szymutko Stefan, 2006c: *Trud pokrzepiania serc albo samotność pozytywisty*. W: Idem: *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 34–54.
- Szymutko Stefan, 2008: *Teodor Parnicki for ever*. „Śląsk”, nr 8, s. 66–67.
- Szymutko Stefan, 2010: *Mistyka Teodora Parnickiego*. „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 87–101.
- Tomczok Paweł, 2010: *Stefan Szymutko – wspomnienie, pożegnanie*. „Teksty Drugie”, nr 1/2, s. 347–352.
- Uniłowski Krzysztof, 1999: *Poszukiwacze zaginionej rzeczywistości*. „FA-art”, nr 4, s. 76–83.
- Uniłowski Krzysztof, 2006: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- White Hayden, 2009a: *Przedmowa*. W: Idem: *Proza historyczna*. Red. Ewa Domańska. Przekł. Rafał Borysławski et al. Universitas, Kraków, s. 9–18.
- White Hayden, 2009b: *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*. Tłum. Tomasz Dobrogoszcz. W: Hayden White: *Proza historyczna*. Red. Ewa Domańska. Przekł. Rafał Borysławski et al. Universitas, Kraków, s. 19–60.



Na okładce Joanna Mueller  
(fot. Anna Rezulak)

Opracowanie redakcyjne  
Tomasz Kalaga (język angielski)  
Magdalena Pache (język polski)

Korekta techniczna  
Adriana Szaforz

Projekt okładki i projekt typograficzny  
Tomasz Gut

Przygotowanie okładki do druku  
Beata Klyta

Łamanie  
Ireneusz Olsza

**ISSN 2353-0928**

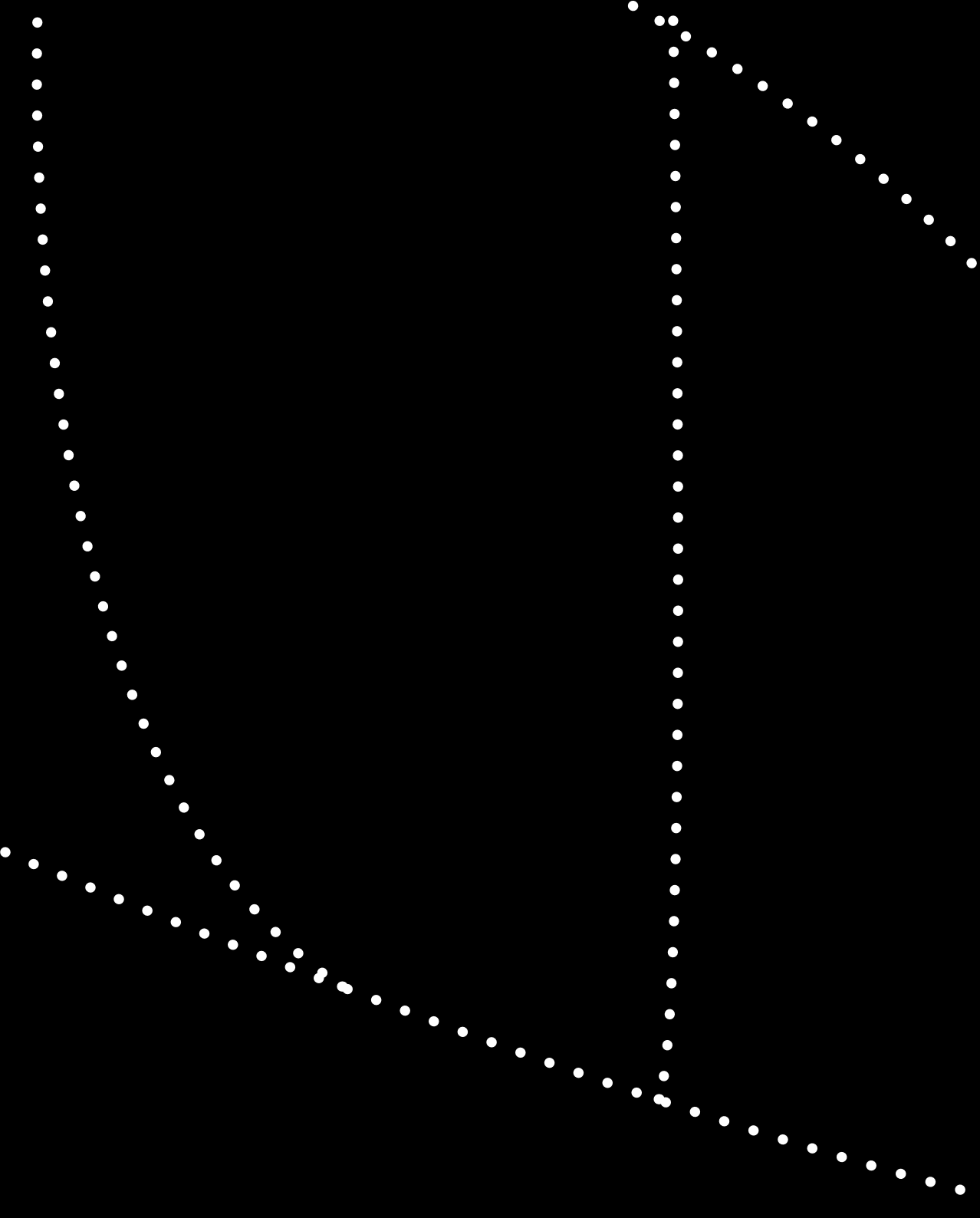
Czasopismo wcześniej ukazywało się również w formie drukowanej  
(ISSN 2084-0772)

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



Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:wydawnictwo@us.edu.pl)

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 12,5. Liczba arkuszy wydawniczych: 13,5.  
Do składu użyto kroju pisma Skolar (autorstwa Davida Březiny)  
oraz kroju Switzer EFN z oferty firmy Fonty.pl.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-0928



9 772353 092308

32

Więcej o książce

