



Śląskie Studia Polonistyczne
2020, nr 1 (15)

Rozprawy i artykuły

PO MĘSKOŚCI

Aleksandra Ubertowska
Rafał Szczerbakiewicz
Marcin Rudek
Mirosław Gołuński
Jan Potkański
Dezydery Barłowski
Paulina Imiela
Piotr Mosak

Prezentacje

JOHN MAXWELL COETZEE

Śląskie Studia Polonistyczne

2020, nr 1 (15)

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)
Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Olga Leszkowa (MGU im. Łomonosowa (Moskwa, Rosja)
Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku)
Aleksander Nawarecki (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Leonard Neuger (Stockholms universitet)
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 Koziołek; dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ;
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek; dr Katarzyna Szopa;
dr Michał Hanczakowski (Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu, Czechy)

Redaktorzy naukowemu działu *Po męskości*
Tomasz Kaliściak, Wojciech Śmieja

Redaktor naukowy działu *Prezentacje o J.M. Coetzee*
Marek Pawlicki

Nazwiska recenzentów publikowane są raz do roku na stronie internetowej czasopisma

Adres Redakcji
plac Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice

Oficjalna strona internetowa czasopisma:
<https://www.journals.us.edu.pl/index.php/SSP/index>

Spis treści

Rozprawy i artykuły

Po męskości

- Aleksandra Ubertowska „Spóźniony, zakłopotany spadkobierca”. Męskie inicjacje w cieniu łagru, purgi, totemicznej krwi
- Rafał Szczerbakiewicz Down Eros, Up Mars! Postmęskość w filmach Williama Wylera
- Marcin Rudek Męskość z brodą. Podróż do świata barberów i brodaczy
- Miroslaw Gołuński Stalkerzy vs Nocni Łowcy. Wizje męskości w uniwersach fantastycznych dla młodych mężczyzn i kobiet w Polsce
- Jan Potkański Mężczyzna między matriarchatem i sadyzmem
- Dezydery Barłowski Męskości w soczewce. Neotelewizyjne konstruowanie tożsamości w programie MTV *Ex na plaży Polska*
- Paulina Imiela Powódź – wilgotne zabija suche. Klęska męskości w *Drachu* Szczepana Twardocha
- Piotr Mosak Eksperymenty nad tożsamością płciową mężczyzn w twórczości Marka Hłaski

Prezentacje

John Maxwell Coetzee

- O doświadczeniu obcości języka w twórczości J.M. Coetzeeego.
Słowo wstępne (Marek Pawlicki)
- John Maxwell Coetzee Przemowa z okazji nadania godności doktora *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, 23 października 2018 roku (przetłumaczył Marek Pawlicki)
- Kilka refleksji o nauczaniu, literaturze, pisarstwie i języku.
Z J.M. Coetzeeem rozmawia Marek Pawlicki (przetłumaczył Marek Pawlicki)
- Robert Kusek Przypadkowy turysta? John Maxwell Coetzee w Europie Środkowej – rekonesans

Varia

Sandra Kocha Sen i jego funkcje w wybranych utworach

Hansa Christiana Andersena

Bartłomiej Borek *Pszczółki* Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana.

Paralele i dysonanse

Jerzy Smulski *Wokół Władzy* (i nie tylko). Kilka listów Tadeusza

Konwickiego (z komentarzem)

Roman Sabo Amerykańska percepcja twórczości Tadeusza Konwickiego

Table of Contents

Essay and Articles

After Masculinity

- Aleksandra Ubertowska** “A Late, Embarrassed Descendant”:
Male Initiations in the Shadow of a Gulag Camp, Purga,
and Totemic Blood
- Rafał Szczerbakiewicz** Down Eros, Up Mars! The Post-masculine
in William Wyler’s Films
- Marcin Rudek** The Good Old Bearded Masculinity: A Journey into
the World of Barbers and Beard-Bearers
- Mirostaw Gotuński** Stalkers vs Night Hunters: Visions of Masculinity
in Fantasy Universes for Young Males and Females in Poland
- Jan Potkański** The Male between Matriarchy and Sadism
- Dezydery Barłowski** Masculinity as Focused by a Lens:
The Neo-television’s “Constructing” of New “He-Man Identities”
in MTV’s Show *Ex on the Beach Poland*
- Paulina Imiela** Flood: the Wet Kills the Dry: The Defeat of Masculinity
in Szczepan Twardoch’s Novel *Drach*
- Piotr Mosak** Experiments on Male Gender Identity in the Oeuvre
of Marek Hłasko

Presentations

John Maxwell Coetzee

- On Experiencing the Strangeness of Language in J.M. Coetzee’s Oeuvre:
Foreword (*Marek Pawlicki*)
- The Address Delivered on the Occasion of Receiving the Doctor Honoris
Causa Degree of the University of Silesia in Katowice,
23rd of October 2018 (*translated by Marek Pawlicki*)
- A Few Words of Reflection on Teaching, Literature, and Language:
J.M. Coetzee in Conversation with Marek Pawlicki
(*translated by Marek Pawlicki*)
- Robert Kusek** An Accidental Tourist? John Maxwell Coetzee
in Central Europe: An Overview

Varia

Sandra Kocha Dream and Its Function in Selected Works
by Hans Christian Andersen

Bartłomiej Borek Leopold Staff's and Bolesław Leśmian's *Bees*:
Parallels and Dissonances

Jerzy Smulski Around *Władza*, Among Others: A Few Letters
from Tadeusz Konwicki (with a Commentary)

Roman Sabo On American Perception of Konwicki's Novels


Rozprawy i artykuły

Po męskości



Aleksandra Ubertowska

UNIWERSYTET GDAŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-6465-321X>

„Spóźniony, zakłopotany spadkobierca” Męskie inicjacje w cieniu łagru, purgi, totemicznej krwi

“A Late, Embarrassed Descendant”

Male Initiations in the Shadow of a Gulag Camp, Purga, and Totemic Blood

Abstract: What this article attempts to gauge are the possibilities stemming from combining two methodologies: masculinity studies (as a part of gender studies) and ecocriticism/environmental studies. The material for the analysis is the novel by Sergei Lebedev, *Oblivion*. The author of the article reconstructs the hegemonic pattern of male initiation present in the novel and related with post-communist inheritance of Grandfather Il, one of the novel's characters. Overcoming the imposed pattern of masculinity (authoritative, totalitarian) takes a form of journey into subarctic Russia and seeking the traces of gulag camps. Climate-related factors play a significant role in this process: motifs of Purga, of permafrost, and endemic plant species of Ural and Siberia.

Keywords: Sergei Lebedev, ecocriticism, masculinity studies, gulag literature

Raewyn Connell w rozważaniach o możliwych sposobach rozumienia męskości podkreśla silnie konstruktywistyczny charakter tej formacji tożsamościowej, definiując „męskość” jako „konfiguracje praktyk” (CONNELL, 2018, s. 12) uwarunkowanych zarówno przez procesy globalizacyjne, jak i ramy kultur lokalnych. Konfiguracje te są niejako efektem dynamiki dwóch wektorów, ich wzajemnego oddziaływania na siebie. W takim, zakreślonym genderowo, ujęciu badawczym nie ma więc mowy o esencjalistycznie pojętym, statycznym „byciu mężczyzną”, o zakorzenieniu psychoseksualnej tożsamości w biologii, źródłowości, przedustawnej „naturze”, które poprzedzałyby reprodukcję wzorców męskości. Przeciwnie, męskość w rozumieniu Connell (i badaczy zajmujących się pokrewnymi tematami) to zespół skryptów kulturowych, zaspokajających określone potrzeby społeczne, pozostających w luźnym związku z subiektywną identyfikacją genderową.

Podobny kierunek myślenia nieuchronnie przywołuje tropy foucaultowskie, powiązane z widzeniem seksualności w kategoriach reżimów społecznych¹. Tak rozumiana męskość byłaby

¹ Można tu przywołać choćby koncepcję reżimów jurydycznych z *Narodzin biopolityki*, w której Foucault pisze: „Również badanie genealogii przedmiotu takiego

interesująca dla badaczy głównie jako „zmienna” struktur władzy, oferująca bezcenną – w porównaniu z dyskursami mniejszościowymi, oddającymi punkt widzenia grup marginalizowanych czy poddanych opresji – możliwość opisu świata z perspektywy podmiotu uprzywilejowanego, sprawującego kontrolę nad wieloma obszarami rzeczywistości (choć ostatnio męskość w sposób nieuchronny ulega przemianom osłabiającym jej dominację).

Connell podkreśla również konieczność traktowania „gender jako struktury rozumienia ludzkiego życia i historii” (CONNELL, 2018, s. 23), czym wprowadza nowy pryzmat w rozumieniu męskości – dziejowość, historię ludzką. Pojawia się tu pokusa poszerzenia tak zarysowanej perspektywy badawczej o dodatkowy wymiar, który wprowadzany jest przez współczesną humanistykę nieantropocentryczną – o **geostorię** Brunona Latoura, osadzającą byty nie-ludzkie w funkcji czynników sprawczych historii. Wydaje się, że interesujące byłoby poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, w jakie relacje z bytami nie-ludzkimi wchodzi konstrukty i rytzy androcentryczne. Idea połączenia studiów nad męskością z ekokrytyką, choć kusząca, nie wydaje się jednak wcale oczywista czy nieproblematyczna; przeciwnie, zmusza nas do rozwiązywania istotnych metodologicznych sprzeczności. Nie należy zapominać o tym, że „męskość” to zespół wartości, które przyświecają egzekutorom podboju, traktującym naturę jak czysty zasób, bezwzględnie eksploatującym podległe im ekosystemy. Niewątpliwie sprawca i zbiorowy podmiot antropocenu realizujący imperialne cele kapitalocenu ma sygnaturę męską, natomiast natura jest często feminizowana w dyskursach antropogenicznych. Wrażliwość podmiotu środowiskowego (tego, o który upomina się ekokrytyka) sytuuje się zaś na przeciwległym biegunie postaw męskich, realizuje raczej postulaty samoograniczenia ludzkich aspiracji i egocentryzmów (*self-relinquishment* Lawrence’a BUELLA – 1996, s. 156), współpracy, inkluzywności, istnienia w ramach „sieci”, a nie „hierarchii”. Dlatego właściwym zapleczem metodologicznym zarysowanego tu projektu byłyby propozycje nowego materializmu feministycznego (CLARK, 2011), który sytuuje się krytycznie zarówno wobec antropo-, jak i androcentryzmu (CIELEMĘCKA, ROGOWSKA-STANGRET, 2018, s. 6–7)² – łączy opis domi-

jak »seksualność« w obrębie pewnej liczby instytucji oznaczało próbę ustalenia – na gruncie między innymi analizy praktyk wyznania i kierowania sumieniem oraz relacji związanych z medycyną – momentu, w którym dokonało się przejście od swego rodzaju jurdyzacji relacji seksualnych, określających, co jest dozwolone, a co nie, do orzekania prawdy pragnienia jako takiego, w czym manifestuje się odąd podstawowa struktura przedmiotu zwanego seksualnością” (FOUCAULT, 2011, s. 57).

2 Autorki tak definiują cele feministycznego materializmu: „Nowe materializmy to wyłaniający się z dialogu teorii feministycznych i nauki ruch teoretyczny, którego ambicją jest ponownie i na serio postawić problem materii. Czerpiąc

nacji nad naturą z subwersywnym odsłonięciem uwikłania w ten proces męskiego podmiotu, męskich biopolityk.

Pomimo wszystkich naszkicowanych we wstępie do tego tekstu kontradycji i przeszkód wydaje się, że włączenie do dyskursu o męskości perspektywy środowiskowej wnosi wiele korzyści dla metodologii tej dyscypliny. Po pierwsze, perspektywa ta tworzy rozbudowaną teoretycznie bazę dla deesencjalizacji męskości jako podejście zajmujące się przede wszystkim „naturą” zapośredniczoną kulturowo, przy czym nie traci z pola widzenia materialności natury. Co więcej, tak istotny dla badaczy męskości postulat „wiedzy uposażonej” zyskuje tu przekonującą wykładnię, zostaje bowiem osadzony w konkretnym krajobrazie, w odniesieniu do szczególnych warunków klimatycznych i geograficznie uszczegółowionej bioróżnorodności.

Przedmiotem analizy prezentującej walory połączenia metodologii studiów nad męskością i perspektywy środowiskowej chciałabym uczynić niedawno przetłumaczoną na język polski książkę Siergieja Lebidiewa *Granica zapomnienia* – wybitną literacko opowieść o postmemorialnym przepracowywaniu historii totalitarnej Rosji. W ramach dość rozległej i heterogenicznej opowieści połączono w książce kilka warstw i konwencji narracyjnych: autobiograficzną rekonstrukcję rodzinnej tajemnicy, reportaż z pobytu na terenach rosyjskiej Północy, w której dziedzictwo łagrów spleta się z geologiczną pasją bohatera, wreszcie zawiąła, nieoczywistą narrację o specyficznym wariancie męskości, tworzącym się w okresie transformacji ustrojowej, w której – zdaniem Mariny BLAGOJEVIĆ (2018, s. 125)³ – to właśnie konstrukty męskości są najbardziej narażone na zranienie wynikające z utraty prestiżu i osłabienia podstaw „silnej” podmiotowości, sprawującej kontrolę nad światem. Zakładam, że interpretacja niezwyklej książki Lebidiewa pozwoli odpowiedzieć na pytanie, jaką rolę w rytuałach stawania się mężczyzną odgrywają obrazy i kody natury; pozwoli także ukazać, w jaki sposób owe spłoty środowiskowo-genderowe wpisywane są w konstrukcję powieści inicjacyjnej, osadzonej w realiach kraju postkomunistycznego.

z feminizmu deleuzjańskiego i feministycznych badań nad naukami i technologią, nowe materialistki pytają o ontologiczne rusztowanie rzeczywistości, także w jej wymiarze społecznym, językowym i politycznym. Jednocześnie odrzucając one na równi antropocentryzm i androcentryzm, obierając za punkt wyjścia radykalne współkonstituowanie się bytów ludzkich i nie-ludzkich, naturalnych i technologicznych, organicznych i syntetycznych, materii i języka” (CIELEMĘCKA, ROGOWSKA-STANGRET, 2018, s. 6-7).

³ Podstawowa teza sformułowana przez Błagojević głosi, że kraje postkomunistyczne zostały dotknięte procesami retradycjonalizacji i demodernizacji, co znalazło swój wyraz w podziałach genderowych: „Płeć kulturowa, wciąż i wciąż, jako konstrukt dyskursywny, odzwierciedla złożoną relację imitacji i odrzucenia, fascynacji i buntu, jaką półperyferia żywią wobec centrum” (BLAGOJEVIĆ, 2018, s. 125).

Bunt przeciwko historii autorytarnych starców

Płaszczyną scalającą afektywne, chaotyczne akty wypowiedzi rozbrzmiewające z wnętrza tekstu *Granicy zapomnienia* jest autobiograficzna opowieść narratora (geologa, dziennikarza, podróżnika), który – niczym Marcel z Proustowskiej sagi – powraca do czasów dzieciństwa naznaczonego przyjaźnią z Drugim Dziadkiem, niewidomym sąsiadem rodziców autora z podmoskiewskiej miejscowości wypoczynkowej. Drugi Dziadek to postać tajemnicza, o niewyraźnych konturach. Wojskowa postura i stanowczość tego bohatera sugerują jego militarną, heroiczną przeszłość; natomiast w przywiązaniu Drugiego Dziadka do dziecięcego narratora kryje się rys wskazujący na tragedię, traumatyczną utratę osób bliskich. Wszystkie te sugestie funkcjonują w powieści na prawach aluzji, słabo wyczuwalnych i niepewnych, jak gdyby rekonstruowanych z niepamięci wbrew woli Dziadka.

Znacząca (i w pewnym sensie zgodna z porządkiem powieści inicjacyjnej) wydaje się nieobecność w narracji rodziców bohatera. Decydująca dla kształtowania się jego osobowości okazała się bowiem relacja z Drugim Dziadkiem, dziadkiem przybranym, który zrósł się z historią rodziny i chłopca niczym szczep drzewa. Jak widać, postać Drugiego Dziadka wprowadza zamęt w relacje rodzinne i sam proces kształtowania tożsamości młodego bohatera, niejako przemocą zaburza genealogię. Drugi Dziadek wnosi do opowieści znamieny element podwojenia, rozsunięcia, „fabrykowanej autentyczności” – znosi, delegalizuje źródłowość więzi rodzinnych. Przebieg powieściowej fabuły sprawia wszakże, że to „kopia” okazuje się „autentykiem”, to przybrany dziadek ostatecznie osadza się w pozycji nestora rodu, mentora, autorytetu, przewodnika (postaci niezbędnej w powieści inicjacyjnej), to on prowadzi młodego bohatera. Ranga starszego mężczyzny zostaje dodatkowo uprawomocniona i poświadczona „totemiczną krwią”. Użyta do transfuzji krew Dziadka ratuje życie młodocianemu bohaterowi, który odtąd będzie nosił w sobie „materiał genetyczny” Dziadka, jego korporalne dziedzictwo. Krew próbuje osadzić się w tej historii jako zamiennik genealogicznego źródła, jako źródło najbardziej bezdyskusyjne, bo organiczne. Nie do końca się to jednak udaje – kolejne epizody autobiograficzne nieustannie demaskują „krew” jako totemiczny rekwizyt i chwyt narracyjny.

Czy kwestia pokrewieństwa nie jest jednak zawsze „wtórnie naturalizowaną konwencją”, wypadkową gry sił ekonomicznych, władz kapitału kulturowego, genderowych wzorców? Pierre Bourdieu tak właśnie ujmuje tę kwestię i wprowadza rozróżnienie na pokrewieństwo oficjalne i użyteczne – traktuje „stosunki pokrewieństwa jako czegoś, co się robi i z czymś coś się robi” (BOURDIEU, 2007, s. 95). Nie istnieje „poziom zero”, naturalność relacji pokrewieństwa; docierają one do nas zawsze w „diagra-

mie”, opisującym kategorie „daru”, „korzyści”, „wdzięczności”. Według autora *Kapitału symbolicznego*, współczesna etnologia usiłuje złamać domniemaną przezroczystość genealogii – „tego narzędzia analizy, które samo nigdy nie staje się przedmiotem analizy” (BOURDIEU, 2007, s. 88) – pokazując ukryte uwarunkowania genealogii: „Ale może należałoby [...] zastanowić się, czy struktury pokrewieństwa nie pełnią funkcji politycznej jako narzędzie poznawania i konstruowania świata (na podobieństwo religii i każdej innej ideologii). Język pokrewieństwa bez wątpienia dostarcza zasad organizujących wyobrażenia świata społecznego, a tym samym daje jedną z fundamentalnych zasad wszystkich praktyk społecznych; czym innym są formy zwracania się i nazywania, jeśli nie kategoriami pokrewieństwa, w znaczeniu etymologicznym zbiorowego i publicznego posądzenia [...] popieranego i potwierdzanego przez zbiorowość jako oczywiste i konieczne” (BOURDIEU, 2007, s. 91).

W tę funkcjonalistycznie rozumianą etnologię pokrewieństwa wyraźnie wpisuje się opowieść *Lebiediewa*. Na różne sposoby zademonstrowano w niej sztuczność i zarazem trwałość związku chłopca ze starcem. Narratora łączy z Dziadkiem relacja, którą bohater określa jako dziwną, ale i nieuchronną. Obcowanie z Dziadkiem było częścią sąsiedzkiego rytuału, wynikiem społecznej presji, a nie afektywnego wyboru (narrator powiada w pewnym momencie, że „Dziadka nie można było kochać, można było mieć do niego jedynie stosunek racjonalny” – *LEBIEDIEW*, 2018, s. 57), a jednak była to relacja mająca konsekwencje na wielu polach. Narrator zostaje jedynym spadkobiercą starca; dziedziczy po nim luksusowe moskiewskie mieszkanie, co odczuwa jako kłopotliwe brzemię, sam bowiem przywykł do życia nomadycznego, wolnego od wyznaczników prestiżu typowych dla neoliberalnych społeczeństw postkomunistycznych. Ogląda więc stołeczne mieszkanie z mieszaniną zażenowania i perwersyjnej ciekawości. Okazuje się jednak, że istota dziedzictwa i spadku kryje się w obszarze wartości innych niż materialne, wartości, które warunkują procesy autoidentyfikacyjne bohatera.

Tajemnica przeszłości Dziadka zostaje zdeponowana w metalowym pudełku po cukierkach (por. *HIRSCH*, 2001): bohater odnajduje w nim drewniane figurki strażnika, konia, psa, które wydają się częścią większej kolekcji. Narrator – połączony ze starcem „sztucznym” pokrewieństwem transfuzyjnej krwi – traktuje ów brak (pełnego korpusu kolekcji i sensów w nią wpisanych) jako rodzaj zobowiązania, jako domagający się odczytania szyfr. Rekonstruuje historię Dziadka dzięki śladom i tropom pozostawionym w odziedziczonym mieszkaniu. Podróż bohatera do miasta na Północy (jest nim prawdopodobnie Norylsk) pozwala wreszcie rozwiązać straszną tajemnicę rodzinną – młody człowiek do-

wiaduje się, że jego opiekun był komendantem łagru mieszczącego się w kamieniołomach, z których wydobywano rudy uranu.

Narrator traktuje podróż do krainy wiecznej zmarzliny jako formę ekspiacji. Rozmawia z przyjaciółmi Dziadka – dowódcą plutonu egzekucyjnego i jednym ze strażników – po to, by symbolicznie odciąć się od ich świadomości historycznej i zmanifestować swój bunt przeciwko historii autorytarnych starców. Od pewnego momentu zmienia marszrutę podróży – porzuca środowisko przyjaciół Dziadka i zaczyna poszukiwać dróg, którymi więźniowie docierali do kamieniołomu. Przemierza trzęsawisko pełne ludzkich czaszek, poszukuje wyspy, na której próbowano osadzić ukraińskich chłopów – „kułaków”. Dosłownie **przechodzi** na stronę ofiar – łagierników, po których pozostały jedynie zatarte i nieoczywiste ślady. Próbuje odwrócić proces anamnestycznego zacierania się w pamięci wiedzy o okrutnym losie więźniów gułagu:

Pozostawało mi udać się nad rzekę, odnaleźć wyspę ze słańców – przejść całą trajektorię losu Drugiego Dziadka, czułem, że tam w głuszy, o której nawet Drugi Dziadek nie wiedział wszystkiego, jest jakaś granica; na własny użytek nazwałem ją granicą zapomnienia. Teraz wstępowałem w przestrzeń, w której nie było świadków. I wyspa, wspomniana przez grawera, wydała mi się punktem – pulsującym punktem, od którego wszystko się zaczyna i z którym wszystko się łączy (LEBIEDIEW, 2018, s. 303).

Szedłem do sztolni po ścieżce wśród kamieni, powtarzałem tę drogę, którą szli w górę więźniowie. Nie było w tym próby wczucia się w ich rolę, niekiedy ważne jest, aby po prostu powtórzyć za kimś jego drogę, pójść ślad za śladem (LEBIEDIEW, 2018, s. 118).

W kontekście tych dwóch przytoczonych fragmentów bardziej zrozumiały staje się brak w powieści Lebediewa wyrazistych wzmianek o rodzicach chłopca, a w konsekwencji – znaczący w powieści inicjacyjnej brak podziału na sferę Ojca i sferę Matki. Lacanowski moment wkroczenia w ojcowską sferę Prawa, języka, porządku symbolicznego zostaje tu zastąpiony przez bolesną konfrontację z historyczną anomią, bezprawiem, bezkarnością oprawców (LEDER, 2002). Wycofanie się ojca bohatera i scedowanie rytuału inicjacji na dwuznaczną postać Dziadka świadczy o słabości całej kultury, o eskapizmie postaci, które powinny być nosicielami wartości w porządku genealogii. Można zatem powiedzieć, że turbulencje historii mają tu swoją wykładnię w patologiach rodzinnych zdominowanych przez nieobecności, dziwne substytucje, przemilczenia, zinstytucjonalizowaną przemoc.

Osią problematyki książki wydaje się spór narratora z odziedziczonymi wzorcami męskości, które uosabia Dziadek i jego towarzysze z załogi strażniczej norylskiego łągru. Wzorzec ten wydaje się lokalną, rosyjską wersją modelu „męskości hegemonicznej”, zwanej również falliczną lub retrybutywną. W tej odmianie męskości akcentuje się istotność cech autorytarnych, absolutnej kontroli nad światem, braku litości wobec słabych. Tak formację tę charakteryzuje szwedzki badacz Gunnar Karlsson (co ciekawe, upatruje w niej reakcji na poniżenie narcystycznego „ja”, które, zdaniem Karlssona, byłoby wynikiem nadmiernej zależności chłopca od matki w okresie niemowlęcym): „cechy fallicznej męskości [to – A.U.]: aktywność, umiejętność kontrolowania zarówno świata wokół, jak i własnych emocji, suwerenna władza, skłonność do autorytaryzmu, siła fizyczna, zdecydowanie w działaniu, fantazjowanie o bohaterstwie lub osiągnięciu czegoś nadzwyczajnego, transcendentalna męskość, asertywność ogólna, ale też asertywność seksualna” (KARLSSON, 2018, s. 132).

W ujęciu reprezentowanym przez Karlssona męskość jest silnie powiązana ze zranieniem, załamaniem systemu, z hipokryzją w zakresie przestrzegania prawa. Stanowi przy tym ich rewers, maskujący i złudny. Tworzy iluzję silnej podmiotowości, by przesłonić słabość, spaja obce elementy osobowości, by zbudować złudzenie homogeniczności osoby.

Wartości zaczerpnięte z repertuaru męskości fallicznej usiłuje zaszczyć chłopcu starzec-ogrodnik z ustytuowanej po sąsiedzku podmoskiewskiej daczy. Zaleca kształcenie mocnego charakteru, bezwzględności wobec siebie i innych, ćwiczenie wytrzymałości na ból.

[W domu Dziadka – A.U.] unosił się swoisty czar srogości: starczy tego niańczenia, ostrzyżemy cię, trzeba umieć sobie radzić z niedogodnościami, uczyć się odporności, dla mężczyzny to ważna sprawa (LEBIEDIEW, 2018, s. 32).

postrzyżyny będą miały inny, uzupełniający sens: wpełniając wszy, Drugi Dziadek tak naprawdę chce mną zawiądnąć (LEBIEDIEW, 2018, s. 51).

W charakterystyce starca pojawia się również niepokojący rys faustyczny, nawiązujący do motywu „uczniacza czarnoksiężnika” (czarnoksiężnik prowadzi w stronę „ciemnej” wersji inicjacji, wtajemnicza w wiedzę o śmierci, zdradzie, demonicznej stronie świata – JANION, ŻMIGRODZKA, 1998). W jednym z passusów powieści Dziadek zostaje nazwany przez narratora jedynym znanym mu człowiekiem, który panował nad rzeczami, kontrolował przestrzeń i świat przedmiotów materialnych.

On jako jedyny spośród dorosłych rzeczywiście panował nad rzeczami; między nim i rzeczą wytwarzały się właśnie relacje władztwa, a nie posiadania czy własności. Człowiek, który posiada tę władzę, nie potrzebuje prawa własności: posiadając władzę, pozostaje w posiadaniu każdej rzeczy, ona sama uznaje jego rękę za rękę właściciela (LEBIEDEW, 2018, s. 51).

Swoistą skazą na figurze autorytarnej męskości, do której przysposobiany jest chłopiec (i zarazem nawiązaniem do tezy Karlssona o źródłowym zranieniu jako fundamencie męskiego „ja”), wydają się leksemy niepełnosprawności, tak ważne w powieści. Właśnie ułomność łączy mentora i chłopca, wskazuje na ich nieoczywiste powinowactwo. Dziadek jest niewidomy (stracił wzrok na Północy), narrator zaś ma poważną wadę wymowy, niemal „mutyzm”, który – jak twierdzi chłopak – w istocie umożliwia mu wyartykułowanie tego, co przeżył na rosyjskiej Północy. Szerzej rzecz ujmując, można zauważyć, że mutyzm, odmowa mówienia stają się warunkiem bezwzględny wypowiedzenia historycznego doświadczenia łagrów.

Bohater postrzega spadek po Dziadku jako niepożądane, niechciane dziedzictwo. Niemożliwe okazuje się jednak jego odrzucenie; podążanie śladami Dziadka w niewygodną, przerażającą przeszłość jest losem, nieuchronnym procesem doświadczania samego siebie, aż do momentu przełomu, gdy bohater czuje, że uwolnił się od brzemienia „krwi Dziadka”. Okazało się to możliwe dopiero po odkryciu tajemnicy starca – zdobyciu przez bohatera wiedzy o tym, że Dziadek stracił swego ukochanego synka (popęłił on samobójstwo, ponieważ nie mógł pogodzić się ze śmiercią swojego przyjaciela – więźnia łagru). Synek zdradził ojca, zerwał z nim więź emocjonalną, by obdarzyć nią „zeka”, łagiernika, sytuującego się nisko w obozowej hierachii. Narrator uwalnia się od brzemienia autorytarnego Dziadka dopiero wtedy, gdy pojmuje mechanizm repetycji, głęboki sens „podwojenia”, które krąży w horyzoncie opowieści o Dziadku.

Świat „człowieka-bez-człowieka”

Rozprawienie się z rosyjską wersją męskości hegemonicznej zostało w *Granicy zapomnienia* zakrojone szerzej. Wędrówka narratora odbywa się niejako w kilku wymiarach historii zarówno indywidualnej, jak i kolektywnej. Bohater pokonuje trajektorię prywatnej biografii przybranego Dziadka, ale również przemierza czasoprzestrzeń konstytutywną dla historii terenów północnej Rosji, łączące współczesny młodzieńcowi niespokojny czas chaosu, transformacji ustrojowej, okres rosyjskiej kolonizacji Syberii, tworzenia łagrów i historię neolitycznych mieszkańców tego tere-

nu. Wszystkie te wątki zbiegają się w motywie sztolni, która staje się swoistą heterotopią, łączącą linie rozwojowe historii Rosji, jej ambicje mocarstwowe związane z posiadaniem broni nuklearnej. Historia sztolni uranowych pokazuje niezbitcie, że ambicje imperialne są wznoszone na stosach trupów, że towarzyszy temu bezwzględność charakterystyczna dla wspomnianej męskości hegemonicznej.

Dodatkowe pasmo opowieści jest ustanawiane przez historię naturalną, historię bytów nie-ludzkich, która jawi się jako bezczasowa i zarazem – niczym strumień – przenikająca wszystkie fazy historii antropocentrycznej.

Najistotniejsza dla procesu tworzenia genderowej tożsamości wydaje się czasoprzestrzeń związana z powstaniem i długoletnim funkcjonowaniem „archipelagu Gułag” (SUCHARSKI, 2019, s. 287). O tym, że nadal istnieje on w Rosji, świadczy epizod, w którym bohater – uczestnik ekspedycji geologicznej – napotyka wygłodniałego, zdziczałego uciekiniera z łagru. Toczy z mężczyzną walkę niczym z cieniem, upiorem z przeszłości, a ów mężczyzna jest przecież realny, osadzony w teraźniejszości. Lebidiew zdaje się potwierdzać tezę Herlinga-Grudzińskiego o tym, że zasadnicze formy życia (bio)politycznego w Rosji nie zmieniają się, przechodzą jedynie powierzchowną przemianę.

Fenomen postłagrowej przestrzeni nosi znamiona całkowitej pustki, zaniku, wymazania śladów; po łagrach pozostały jedynie zbutwiałe podkłady kolejowe, porzucone lokomotywy, barki rzeczne, sterty ludzkich kości, guzików i zatarte drogi, o które nie mogą się zaczepić ani praca pamięci, ani współczucie „późnego świadka”. Późny świadek, świadek intelektualny bezradnie błądzi po nieoznaczonym *memoryscape*, sam ulega chaosowi i pustoszącej entropii ogarniającej podbiegunową Rosję. Jak powiada narrator, z krajobrazu postłagrowego „wywietrzała nawet śmierć” (LEBIDIEW, 2018, s. 343); pamięć o ofiarach nie istnieje nawet negatywnie, jako intencjonalne zniszczenie śladów zbrodni, jak to miało miejsce w obozach śmierci w Treblince czy Auschwitz⁴, w których sprawcy systematycznie zacierali ślady ludobójstwa.

Zrozumiałem, jaki był sens w wysyłaniu ludzi do tajgi, tundry: wykreślano ich z ogólnego bytu ludzi, wysyłano z historii, a ich śmierć zdarzała się nie w historii, lecz w geografii. Wszystko tam było zorganizowane tak, aby miejsce, gdzie żyli i umierali ludzie, nie wchłonęło w siebie nic z ich życia,

4 W podobnym kontekście sytuuje prozę łagrową Herlinga-Grudzińskiego Tomasz Burek, gdy pisze o próbie „zabicia nawet pamięci o łagrach”; strategią odzyskiwania pamięci byłby, zdaniem krytyka, szczególnie styl Herlinga, oscylujący pomiędzy weryzmem („amerykanizmem”) i zniuansowanym psychologizowaniem (nazywanym stylem „pamięci głębokiej”) (BUREK, 1997, s. 206–214).

aby nie powstało nawet najsłabsze przyciąganie tego miejsca. [...] W tym miejscu śmierć doprowadziła swoją pracę do końca – i nawet sama wywietrzała (LEBIEDIEW, 2018, s. 115, 118).

Motywy śladów (również śladów wytrawionych), tropów i nośników znaczeń mają w powieści Lebediewa swój wyrazisty rys ekokrytyczny. To elementy natury (a nie kultury) pośredniczą w transmisji międzypokoleniowej traumy. Komórki krwi, woda, wieczna zmarzlina, łagrowe „jabłonki” budują ciągłość **geostorii**, sytuują historię ludzką i indywidualną historię narratora w szerszej ramie dziejowości ponadgatunkowej, nieantropocentrycznej. Jedną z warstw znaczeniowych podróży identyfikacyjnej narratora wiedzie w stronę kanonicznych i archetypicznych tekstów kultury o mitycznej wędrowce uniwersalnego protagonisty w celu odnalezienia istotnej prawdy (teksty takie jak *Epos o Gilgameszu* czy *Boska komedia* Dantego są przywoływane wprost lub aluzyjnie). W *Granicy zapomnienia* odniesienia mityczne ustępują jednak miejsca środowiskowym, sensorycznym, kulturowym, okazują się wtórne wobec elementów składających się na krajobraz i klimat Uralu, zwłaszcza charakterystycznych gatunków drzew i gleby, które występują w Azji, a nie w Europie. Bohater odrzuca antropocentryczny kult tekstu i mitu, zanurza swoje doświadczenie w organiczności drzew, mroźnym powiewie syberyjskiego powietrza, zmarzniętej ziemi.

Krajobrazy opisywane przed Lebediewa przywołują analogie z poetyką powieści sytuowanych w kręgu *climate fiction* (Trexler, 2014)⁵, którymi bardzo interesuje się współczesna ekokrytyka, czyli powieści futurologicznych, przedstawiających świat po katastrofie ekologicznej. Dominują w nich właśnie zdegradowane pejzaże, ślady wyniszczenia ekosystemów i ruiny ludzkiej cywilizacji. Często elementem konstytutywnym jest w tych utworach motyw wędrowki, konwencja powieści drogi, wspinaczki górskiej. Dobrym przykładem tego gatunku mogłaby być głośna powieść Cormaca McCarthy’ego *Droga* (McCarty, 2008) – wydaje się ona bliźniaczym tekstem *Granicy zapomnienia* w zakresie wizualizacji rzeczywistości po zagładzie (klimatycznej, cywilizacyjnej), której towarzyszy militaryzacja świata i ludzkich postaw (Welzer, 2010)⁶. Co ciekawe, w powieści amerykańskiego autora również centralną rolę pełni relacja między mężczyznami (ojciec – syn, starszy przewodnik – dziecko), wprost odwołująca się do archetypicznych wzorców formowania mężczyzny. Można zatem *Granice*

5 Na temat hybrydyczności gatunkowej *climate fiction* i jej zdolności do przedstawiania modeli przyszłościowych zob. Trexler, 2014.

6 W powieściach z kręgu *cli-fi* używa się więc postaci i motywów, które z powodzeniem można nazwać „uchodźcami klimatycznymi”, „wojnami klimatycznymi” (por. Welzer, 2010).

zapomnienia włączyć do współczesnej tradycji powieściowej, którą Greg Garrard nazywa „metanarracją ryzyka” (GARRARD, 2016, s. 301). Opisane przez Lebidiewa „krajobrazy po katastrofie” mają walor uniwersalny, wydają się modelem katastrof również klimatycznych czy ekologicznych.

Ostatni akt wędrówki, podporządkowany inicjacji w „męskość” (inną niż męskość autorytarna Drugiego Dziadka) ma do głębi terestrialny charakter (CLARK, 2011, s. 31)⁷. Narrator wpada do ziemianki, w której mieszkali łągiernicy (i która okazuje się ich masowym grobem). Dzięki zbiegowi okoliczności udaje mu się uniknąć losu więźniów. Długie obcowanie z ziemią, studiowanie bruzd w cembrowinie pozwala jednak bohaterowi ostatecznie uwolnić się od toksycznej „krwi” Dziadka i niejako narodzić na się nowo.

W wypłuczysku ktoś próbował wybudować ziemiankę, kryjówkę, a pod nią rozpalić ognisko, ale najwyraźniej od żaru płomieni ścianki podtopiły się i kłody runęły w dół. W czarnych, torfowych wypukłościach, w lodowych naciekach rozpoznałem zarysy ludzkich postaci. Lej był pełen trupów, wieczna zmarzlina zachowała je bez śladów gnicia.

Znajdowałem się w żołądku ziemi, tutaj leżeli moi bracia, ich nienaruszony stan nie był stanem świętości, lecz ucieczką od śmierci (LEBIDIEW, 2018, s. 347–348).

Właściwie wszystkie procesy opisane lub zasugerowane w powieści mają swoją wykładnię ekologiczną, podlegają swoistej translacji na jakości klimatyczne, biologiczne, animalistyczne. Biel przyrody dalekiej Północy jest synekdochą absolutnej nicności; to kolor, który nie ma głębi ani perspektywy. Jest płaski, asemantyczny, wchłania wszelkie dystynkcje przestrzenne i czasowe. Nic dziwnego, że wyprawa na Syberię wydaje się narratorowi podróżą do źródeł czasu, sprzed narodzin samej czasowości (SZERSZYNSKI, 2018, s. 303)⁸.

Nośnikiem dominującej w opowieści semantyki anamnesticznej wydaje się motyw purgi – syberyjskiego wiatru północno-wschodniego, połączonego z zadymką śnieżną. Obraz purgi krąży w tekście, zawsze w kontekstach apokaliptycznych, mrocz-

7 Timothy Clark w swojej koncepcji terestrialności jako nowego światopoglądu, który będzie w stanie sprostać wyzwaniom antropocenu, akcentuje konieczność uznania „zdarzeniowości” i materialności ziemi i gleby, która jest zazwyczaj mediatyzowana w przekazach kulturowych (zob. CLARK, 2015, s. 31).

8 Warto wspomnieć, że w humanistyce środowiskowej często powraca refleksja nad czasowością spoza horyzontu doświadczeń ludzkich. Por. postulaty Bronisława Szerszyńskiego zbliżenia do siebie czasu człowieka i „geologicznego czasu Ziemi jako samo-organizującego się ciała” (SZERSZYNSKI, 2018, s. 303).

nych (BERRESSEM, 2016)⁹. Pojawieniu się tego wiatru towarzyszą niskie ciemne chmury pogłębiające aurę końca, zaniku wszystkiego. Śnieg, który jest przyniesiony przez purgę, pojawia się w kilku wersjach kolorystycznych – wchłania bowiem sadzę z kominów i opiłki czerwonego eudialitu, w którym wykuto łagrową sztolnię. Scenerią ostatnich sekwencji powieści jest właśnie przejmujący obraz czerwonego śniegu, który wieje w kierunku Oceanu Lodowatego. Silne przeżycie istoty purgi, dostrzeżenie w niej „czegoś głębszego niż obraz, niż metafora” (LEBIEDIEW, 2018, s. 267) jest ważnym etapem w procesie kształtowania nowego wzorca męskości.

Śnieg, pokrywający tundrę i ukryte w niej pozostałości obozów pracy jest oczywiście figurą kolektywnej niepamięci i natury żarłocznie pożerającej pozostałości okrutnej cywilizacji człowieka. Obrazy rozrastających się bezładnie bytów organicznych – korzeni, grzybni, traw, podziemnych strumieni – towarzyszą narratorowi podczas wędrówki – stają się swoistym wzorcem ontologicznym pochodzącym spoza kategorii, jakimi operuje antropocentryzm (BARAD, 2017). Tundra w opisie Lebediewa jest przestrzenią, w której zanika podział na strony świata, a przestrzeń przelewa się swobodnie we wszystkich kierunkach.

Wspomniany wzorec ontologiczny ma również swój wymiar metaliteracki. Wydaje się, że posłużył jako podstawa narracji, która przypomina grzybnię, rozrastającą się w powolnym rytmie, poprzez niuansowanie tematów, nieustanne przyrastanie asocjacji, rozwijanie przebiegów zdarzeniowych na kilku poziomach, w ramach różnych konwencji stylistycznych. Narracja jako grzybnia ma zresztą swój wykładnik zdarzeniowy – jako huba, rosnąca na drzewie niedaleko grobu Dziadka, której pojawienie się narrator interpretuje jako ukazanie „ucha natury”. Narrator wierzy – i ma to swoje konsekwencje narracyjne – że natura nieustannie go „podśluchuje”, towarzyszy jego doświadczeniom, zachowując przy tym ontologiczną obcość.

Natura grzyba dobrze współgra z klimatem podbiegunowych regionów Rosji, grzyb jest bowiem organizmem, który może przetrwać w ekstremalnych warunkach. Zdaniem Anny Tsing, właśnie grzyby (i spokrewnione z nimi porosty) mogą stać się figurą połączenia praktyk dyskursywnych i świata materialnego, zawiązania symbiotycznej relacji między nimi (TSING, 2018, s. 74)¹⁰.

⁹ Obrazy te wydają się niejako oczywistą ilustracją postulatów współczesnych badaczy środowiskowych, domagających się stworzenia podstaw mrocznej ekologii na miarę czasów masowego wymierania (na przykład *dark ecology* Timothy'ego Mortona, ekozofia Félix'a Guattariego (zob. BERRESSEM, 2016).

¹⁰ Tsing w następujący sposób ujmuje naturę grzybów: „Grzyby są dobrze znane jako towarzysze. Koncepcja symbiozy – korzystnej dla wszystkich stron międzygatunkowej formy życia – została wymyślona, by opisać porosty – połączenie grzyba i glonu lub sinicy. Niegrybna strona napędza metabolizm poro-

Co więcej, w prozie Lebediewa mamy do czynienia z praktyką narracyjną przypominającą mechanizm **mikoryzy** (TSING, 2018, s. 73); Tsing traktuje ją jako wzorzec współistnienia ponadgatunkowego. Mikoryza to strzępki grzybni oplatające korzenie roślin. Narracja Lebediewa przypomina nieco organiczną plecionkę motywów zaczerpniętych z mitów, przyziemnego życia w komunistycznej Rosji, przemyśleń narratora; plecionkę, która osnuwa się wokół niewypowiadalnej sceny traumatycznej – nieopłakanych, nieopisanych historii ofiar łagrów. Narracja jako grzybnia, dzięki swojej zdolności nadawania sensu temu, co osadza się na marginesach, obrzeżom, obszarom wykluczonym (Tsing powiada, że „grzyby gromadzą się na krawędziach” bytu – TSING, 2018, s. 73), nadaje swoistą materialność treściom wygnanym z kolektywnej pamięci lub zalegającym w niej nieprzepracowanym wspomnieniom.

Narracja jako grzybnia eksplorująca marginesy rzeczywistości ma również swoje przedłużenie w zespole motywów związanych z relacją Rosja – Europa (motywy te w dużej mierze tworzą kompozycję ramową powieści, pojawiają się bowiem w jej introdukcji i zakończeniu).

Byłem na drugim krańcu Europy, który zamyka się skalnymi ustępami w bagnach Syberii Zachodniej; [...] stałem w górach Uralu Polarnego, gdzie łączą się Europa i Azja: na stoku po europejskiej stronie rośnie tam jedynie niska, powykęciana przez wiatry brzoza karłowata, a po azjatyckiej – wysokie, silne cedry, kruszące swoimi korzeniami skałę, w niebie zaś nad górami ścierają się burzowe fronty z dwóch wielkich równin.

Właśnie tam, gdzie słabnie siła witalna Europy – gdzie wystarcza jej zaledwie dla mchów i porostów, a zza grzbie-tu zagraża inwazja azjatyckiej leśnej gęstwiny i bujnych traw – po raz pierwszy poczułem się jak Europejczyk (LEBIEDEW, 2018, s. 9).

W akapicie inicjalnym powieści bohater przemawia z dwóch krańców Europy: z Gibraltaru i gór Ural, gdy stoi na zachodnim skraju Azji. Wykładnikiem tożsamości obydwu kontynentów są tu gatunki drzew charakterystyczne dla lokalnych ekosystemów: po stronie europejskiej brzoza karłowata, po azjatyckiej – cedry. Autor wielokrotnie podkreśla, że jego narratorski głos rozlega się z „linii brzegowej” Europy, tam, gdzie Europa słabnie, zasilana jedynie przez mchy i porosty. Peryferyjny punkt widzenia obierany przez narratora zarazem ujawnia samo jądro europejskości i po-

stu przez fotosyntezę, zaś grzyb umożliwia jego przetrwanie w ekstremalnych warunkach” (TSING, 2018, s. 74).

wody jej kryzysu, silnie związane z kompromitacją i ze zużyciem się modelu męskości warunkującego kolonialne i totalitarne aspiracje wielkich europejskich imperiów. Kryzys ten może zostać wypowiedziany jedynie z „krańca kontynentu i krańca języka”, z wnętrza najbardziej archaicznych, wytrzymałych i dwuznacznie pasożytniczych form życia, jakimi są mchy, porosty, grzyby.

Bibliografia


- BARAD Karen, 2017: *No Small Matter: Mushrooms Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacemattering*. In: *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts of the Anthropocene*. Eds. Anna TSING et al. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BERRSESSEM Hanjo, 2016: *Ecology and Immanence*. In: *Handbook of Eco-criticism and Cultural Ecology*. Ed. Hubert ZAPF. Berlin–Boston: Walter de Gruyter Verlag.
- BLAGOJEVIĆ Marina, 2018: *Transnacionalizacja i jej brak. Męskość z półperyferyjnej perspektywy Bałkanów*. Przeł. Wojciech ŚMIEJA. W: *Formy męskości. Antologia przekładów*. 3. Red. Adam DZIADEK. Warszawa: IBL.
- BOURDIEU Pierre, 2007: *Pokrewieństwo jako wyobrażenie i jako wola*. W: IDEM: *Szkiec teorii praktyki. Poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*. Przeł. Wiesław KROKER. [Biblioteka Klasyków Antropologii]. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewecki.
- BUELL Lawrence, 1996: *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and The Formation of American Culture*. Cambridge: Belknap Press.
- BUREK Tomasz, 1997: „Cały ten okropny świat”. *Sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym świecie” Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*. Wybór i oprac. Zdzisław KUDELSKI. Lublin: „Presspublica”–Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- CIELEMĘCKA Olga, ROGOWSKA-STANGRET Monika, 2018: *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*. W: *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*. Red. Olga CIELEMĘCKA, Monika ROGOWSKA-STANGRET. Lublin: Erste Stiftung.
- CLARK Timothy, 2011: *The Cambridge Introduction to Literature and Environment*. Cambridge–New York: Cambridge University Press.
- CONNELL Raewyn, 2018: *Obmapywanie męskości. Rozmawiają Wojciech Śmieja, Dawid Matuszek, Filip Mazurkiewicz, Tomasz Kaliściak, Krystyna Kłosińska*. Przeł. Adam DZIADEK. W: *Formy męskości. Antologia przekładów*. 3. Red. Adam DZIADEK. Warszawa: IBL.
- FOUCAULT Michel, 2011: *Narodziny biopolityki*. [Wykłady w Collège de France 1978–1979]. Przeł. Michał HERER. Wyd. oprac. Michel SENELLART. Pod kier. François EWALDA i Alessandro FONTANY. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- GARRARD Greg, 2016: *Conciliation and Concillience: Climate Change in Barbara Kingsolver's „Flight Behaviour”*. In: *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Ed. Hubert ZAPF. Berlin-Boston: Walter de Gruyter.
- HIRSCH Marianne, 2001: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- JANION Maria, ŻMIGRODZKA Maria, 1998: *Bildung i Bildungsroman*. W: EAEDEM: *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*. Kraków: Aureus.
- KARLSSON Gunnar, 2018: *Męskość jako projekt: kilka uwag psychoanalitycznych*. Przeł. Filip MAZURKIEWICZ. W: *Formy męskości. Antologia przekładów*. 3. Red. Adam DZIADEK. Warszawa: IBL.
- LEBIEDIEW Siergiej, 2018: *Granica zapomnienia. Z języka rosyjskiego przeł. Grzegorz SZYM CZAK*. Warszawa: Claroscuro.
- LEDER Andrzej, 2002: *Eichmann jako objaw*. W: *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*. Red. Lena MAGNONE, Anna MACH. Przedmowa Paweł DYBEL. Warszawa: Difin.
- MCCARTHY Cormac, 2008: *Droga*. Tłum. Robert SUDÓŁ. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- SUCHARSKI Tadeusz, 2019: *„Fatamorgana” w „bezimiennym piekle”, czyli o naturze w dziełach polskiej literatury zesłańniczo-łagrowej*. W: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*. Red. Aleksandra UBERTOWSKA, Dobrosława KORCZYŃSKA-PARTYKA, Ewa KULIŚ. Warszawa: IBL.
- SZERSZYŃSKI Bronisław, 2018: *Monument antropocenu, czyli o splocie czasu geologicznego z ludzkim*. Przeł. Krzysztof DIX. „Prace Kulturoznawcze” 22, nr 1-2: *Klimat kultury*.
- TREXLER Adam, 2014: *Mediating Climate Change. Ecocriticism, Science, and the Hungry Tide*. In: *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Ed. Greg GARRARD. Oxford: Oxford University Press.
- TSING Anna, 2018: *Krąbne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące*. Przeł. Monika ROGOWSKA-STANGRET. W: *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*. Red. Olga CIELEMĘCKA, Monika ROGOWSKA-STANGRET. Lublin: Erste Stiftung.
- WELZER Harald, 2010: *Wojny klimatyczne. Za co będziemy zabijać w XXI wieku?* Przeł. Michał SUTOWSKI. Wstęp Zygmunt BAUMAN. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.



Rafał Szczerbakiewicz

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

 <https://orcid.org/0000-0002-3506-1669>

Down Eros, Up Mars! Postmęskość w filmach Williama Wylera

Down Eros, Up Mars! The Post-masculine in William Wyler's Films

Abstract: The article speaks to the deconstruction of men's images in William Wyler's films. One may observe a different paradigm of what is male in the said director's pacifist trilogy. The alternative masculinity utopias constructed therein are quite awe-inducing due to their emancipatory scope. *Friendly Persuasion* (1956), *The Big Country*, and *Ben-Hur* (1959) are films depicting not only the fight against patriarchal stereotype, but also reaching beyond the restrictions of heteronormativity. The libidinal coordinates of the narratives are in sync with biopolitical status of modernity. Surprisingly enough, at the heart of Hollywood some brave cinematic post-masculine projects were developed.

Keywords: William Wyler, masculinity in cinema, homosexuality in film, ideology in cinema, biopolitics

Autor z Alzacji (wstęp)

Jakie wizerunki płci społecznej mężczyzn przedstawiano w klasycznym Hollywood? Konsekwencje kodeksu Haysa objęły aspekty tabuoidalne reprezentowania płci na ekranie (BYARS, 1991; GREEN, 1998; DOHERTY, 1999; LEFF, 2001). Próbowano obchodzić ograniczenia, ale nie były to ryzykowne praktyki. Filmy stawały się interesujące, gdy ich twórcy poszukiwali wbrew schematom. W latach trzydziestych XX wieku studia filmowe w Hollywood zostały zasilone falą emigrantów – twórców usuniętych z III Rzeszy z powodów rasowych. Prace tych liberalnych twórców kina autorskiego były sprzeczne ze schematyzmem „fabryki snów”. Wpływ tych prac na amerykański film był nieprzewidzianą konsekwencją represji cenzorskich.

William Wyler, twórca filmowy żydowskiego pochodzenia, uciekł z Europy z lęku przed niemieckim antysemityzmem. Wylera zaliczano do ekskluzywnej kategorii autorów ekranu dzięki André-Bazinowi, ojcu pojęcia „la politique des auteurs”, i środowisku Cahiers du Cinema (MILLER, 2013, s. 1). Sam Wyler mawiał: „Nie jestem autorem moich filmów i nie ma potrzeby używania fantazyjnego francuskiego słowa *auteur*, chociaż jestem jednym

z niewielu reżyserów, którzy potrafią je poprawnie wymówić” (WYLER, 2009, s. 66)¹.

Wylera drażniły postacie ekranowych mężczyzn. Żonglował on tematem męskości w kontekście emancypacji kobiet. W swoich wczesnych obrazach filmowych budował portrety zbuntowanej kobiecości. Jej ucieleśnieniem była Betty Davis – „aktorka Wylera”. Problem męski w filmach tego reżysera ujawniał się, gdy szkicował on tło więzienia patriarchy (na przykład w *Jezebel*, 1938, *Lisim gnieździe*, 1941). Takie ujęcia tematu zapowiadały zainteresowanie filmów Wylera tworzeniem portretów męskości.

W trakcie wojny Wyler nakręcił dokument o amerykańskich lotnikach *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress* (1944). W mundurze i z kamerą uczestniczył w bombardowaniach Niemiec na pokładzie samolotu B-17. Obserwacja jego załogi wzbudziła w Wylerze refleksję, że pozycja walczących „rycerzy” jest ideologicznie fałszywa.

Po wojnie reżyser nakręcił fabułę o wojennej traumie *Najlepsze lata naszego życia* (1946). Nie interesował go spektakl wojny, ale jej skutek społeczny – w tym ujęciu postwojna to piętno ciała cierpiącego po amputacji, depresja postwojowników (ZIMMERMAN, 2003, s. 114). W filmie odwrócone zostały tradycyjne role – kobiety są decyzyjne w przywracaniu niepełnosprawnym mężom utraconej pozycji, zagrożonej męskości i seksualnej sprawności (EBERWEIN, 2007, s. 14). Uwagę zwraca jedna scena – subwersywnie odważna: bezręki żołnierz czyści karabin metalowymi protezami rąk ruchami w górę i w dół. Kontekst pourazowej impotencji bohatera wskazuje, że to analogon masturbacji – karabin – jest fetyszem, zastępuje niemożliwy wzwód (EBERWEIN, 2007, s. 79). Obserwacja deterioracji męskości jest uderzeniem w epicki etos Hollywood. Temat zasadności zabijania był jednak niemożliwy do podjęcia – dla kapitana Wylera było za wcześnie, by rozliczyć własne urazy.

Altermęski Monty

Pierwszy obraz męskiej tożsamości alternatywnej w twórczości Wylera pojawia się w odniesieniu do literatury. *Dziedziczka* (1949) jest adaptacją adaptacji – Wylera zainteresował bowiem *Dom na placu Waszyngtona* Henry’ego Jamesa w teatralnej przeróbce Ruth i Augustusa Goetzów. W filmie skupia uwagę kreacja postaci upokarzanej przez mężczyzn Katarzyny (Oscar dla Olivii de Havilland). Gdy upokorzenie kobiety sięga zenitu, zaczyna ona snuć „intrygę zemsty” na ojcu i kochanku, co powoduje, że współczucie widza zostaje przeniesione z niej na prześladowcę – jej ojca. Okrucieństwo córki objawia się w jej mściwości jako „męskim” działaniu:

1 Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia w tekście – R.S.

„Doktor Sloper upodabnia się do Leara, człowieka, przeciw któremu bardziej zgrzeszono niż on sam grzeszył, i sąd taki popiera epoka, która zasadniczo dąży do przywrócenia władzy patriarchy, nawet jeśli uznaje jego omyłność” (RIVKIN, 2002, s. 161).

Agnieszka Holland zakwestionowała taką maskulinizację postaci dziedziczki ze sztuki Jamesa. W feminizującej adaptacji z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku zaakcentowała kobiecą integralność bohaterki. W filmie Wylera Katarzyna płaci za wolność – cenę stanowi uszkodzenie integralności jej tożsamości. Jest „męska”: „Mogę być bardzo okrutna. Nauczyli mnie tego moi mistrzowie” (WYLER, reż., 1949). Film mówi o niszczącej intruzji patriarchalnych wzorców, o destrukcji kobiecej psychiki przez męskie źródła siły. Puste miejsce, „luka” w represjonowanej dziewczynie zostaje wypełnione negatywną treścią: „męskim” dyskursem zemsty. Film kończy się ironicznym obrazem dziedziczki – kobiety bogatej i niekochanej, ale odpornej na roszczenia męskiego świata dzięki jego tarczy. Katarzyna haftuje. Katarzyna nie przerwie i nie wpuści kochanka desperacko stukającego do drzwi: „W ostatnim ujęciu kończy robótkę. Treścią pracy jest wysyty alfabet, który sugeruje, że Katarzyna została na starcie edukacji i nie zaczęła nawet układać własnych, suwerennych słów” (CHANDLER, 2002, s. 183). Wcześniej Wyler portretował silne i niezależne kobiety. W *Dziedzicze* pokazał kobiecość wypartą przez męskość; taka kobiecość stanowi cenę pozornej emancypacji.

Konstruując przemianę Katarzyny, Wyler kontrapunktował ją obrazem kochanka. Zmienił jego literackie motywacje bezwzględego adoratora. Ale też przebudował *gender* powieściowego Morrisa Townsenda, który w książce jest dopełnieniem przemocy ojca bohaterki. Reżyser uważał, że rozwiązania zastosowane przez Jamesa sugerują głupotę Katarzyny. Jej kobieca uległość wobec bezczelnego manipulatora powoduje, że nie sposób traktować ją poważnie. Osłabiając „męskość” chłopaka, reżyser budował *suspens* (WYLER, 2009, s. 65).

„Times” pisał o „zmiękczeniu” męskiego charakteru w filmie Wylera: „konflikt staje się bardziej procesualny [...], konfrontacje są mniej intensywne [...], co umożliwi większą intymność” (cyt. za: HERMAN, 2015). Reżyser poczuł się wywołany do tablicy taką recenzją. W „New York Herald Tribune” nazwał *Dziedziczkę* eksperymentalnym odejściem: „Wierzę, że emocje i konflikty między dwojgiem w salonie mogą być równie ekscytujące jak strzelanina, a nawet bardziej. Od kilku lat chciałem nakręcić film z celowo spowolnionym procesem rozwoju postaci w dramatycznym konflikcie, a nie szybką fabułą w spektakularnej akcji. W *Dziedzicze* zobaczyłem okazję do stworzenia studium interesujących osobowości” (cyt. za: HERMAN, 2015).

Jak to wyglądało w praktyce? Rolę Morrisa Townsenda powierzone Montgomery’emu Cliftowi, który z czasem zasłynął z odgry-

wania ról mających na celu dekonstrukcję męskich stereotypów na ekranie. Angaż czynnego homoseksualisty był kontrowersyjny. Ale Wyler, jak jeszcze zobaczymy, preferował gejów na ekranie. Kreacja Clifta jest subtelna i niejednoznaczna w intencjach. Podkreślona została empatia bohatera dla Katarzyny, wspólnota ich zainteresowań. Osią „miękkości” jest cielesność aktora: „Wyler pokazuje Morrisa Townsenda jako mężczyznę diabolicznie przystojnego – tak przystojnego, że nawet nim go zobaczymy na ekranie, widzimy, jak Katarzyna patrzy i słucha, zanim ten wejdzie w kadr. Żywa ekspresja jej twarzy ilustruje uległość wobec piękna, a zarazem lęk przed nim, co zaskakuje, ale tylko do chwili, gdy w końcu widzimy źródło emocji i rozumiemy, dlaczego ona czuje to, co czuje” (KRAUSS, 2014, s. 106). Nowy wzorzec piękna – nie Gary Cooper, nie James Stewart. W biseksualnym i androgynicznym uroku Clift przypomina nienormatywnego Cary’ego Granta. Nie jest amantem imponującym fizycznością. Zdobywa oczami, twarzą (ANDEREGG, 1979, s. 155). Katarzyna reaguje na tę (nie) męską odmienność.

Ubrany w dziewiętnastowieczny strój aktor czuł się niepewnie. Nie umiał odegrać dawnej etykiety. Wyler pomysłowo wykorzystał „rozlazłość” sposobu bycia Clifta. Monty był w porównaniu do dawnych wzorców uderzająco niemęski. Właśnie te cechy aktora pozwoliły Wylerowi odmienić literacki pierwowzór. Przysłużyły się temu anachroniczne szczegóły dwudziestowiecznej afektywności aktora. Gdy Goetz przerabiał swą sztukę na potrzeby scenariusza, wspominał: „Monty był cały nowoczesny [...] Wyjaśniałem: »Chcę, by [Monty – R.S.] przynajmniej starał się zachować powierzchowność dziewiętnastego wieku. Ma okropny chód. Nie daję rady«. Willy rozmyślał: »Dobrze, chyba wiem. Dam mu lekcje tańca«. I zaangażował nauczyciela. Kazał mu [Monty’emu – R.S.] brać lekcje każdego popołudnia przez trzy tygodnie” (cyt. za: HERMAN, 2015).

Kontaminacja dawnej prezencji i nowoczesnej ekspresji intryguje właśnie w scenie tańca. Niemęski Morris patrzy z zainteresowaniem na Katarzynę, a my nie pojmujemy jego ciekawości. Wobec akcentowanej „skromności” urody Katarzyny nie podejrzewamy przesłanki seksualnej. Z kolei efebiczne piękno Morrisa kłóci się ze schematem podrywacza i oszusta: „Siła ujęcia polega nie tyle na tym, co Wyler mówi o Morrisie, który jest niebywale uroczym młodym mężczyzną, ile raczej na tym, że pokazuje reakcję Morrisa na Katarzynę poza jej spojrzeniem. Efekt jest niepokojący, pobudzający, w żaden sposób nie zaspakaja ciekawości motywów Morrisa” (ANDEREGG, 1979, s. 157).

Todd W. Reeser zwraca uwagę, że męskość w jej pierwotnej pozycji, czyli przeciwstawiona kobiecości, ma tendencję do konstytuowania się jako kategoria nieoznaczona. Jest w tym analogia do przeciwstawiania sobie heteroseksualności i homoseksualizmu

(REESER, 2010, s. 8). Ten fundamentalny truizm badań nad męskością dotyczy także filmów Wylera. Jego filmowe gry wymiennych sfer znaczącego między postaciami męskimi i kobiecymi przypominają studia *gender*. Zaczynają się nie od męskości (bo ta funkcjonuje jako norma), ale od kobiecości, od konstruktów płci, które różnią się (ze względu na rasę, klasę, płeć) od tego, co uważano za męskie.

Jeśli Reeser sugeruje, że męskość jako konstrukt społeczny jest podobna do ideologii, to rozumie męskość jako zestaw przekonań, których ludzie doświadczają jako zwykłych i autentycznych. Społeczna większość uważa ideologiczne dyskursy męskości za coś oczywistego, część męskiej fizjologii (REESER, 2010, s. 20–21). Wyler to kwestionuje. Pokazuje, że konstrukt męskości jest przygodny – podlega przemianom światopoglądowym. Monty na ekranie jest ilustracją wewnętrznej sprzeczności męskich wizerunków. Nadrzędność męskości jest możliwa dzięki jej nieoczywistości. Homoseksualny uwodziciel kobiet już jest do pomyślenia. Skoro męskość funkcjonuje sama, na własnych warunkach, to wchodzi w relację z różnicą, z „niemęskimi” częściami ideologii (REESER, 2010, s. 41). Innymi słowy, męskości nie ma bez istnienia tego, co rzekomo niemęskie. Logiczne jest, że ktoś działający w obrębie hegemonicznej konstrukcji płci uczy się pragmatycznego użycia tego, co „niemęskie”. Męskość jest wyuczona i nabyta, a odbierana jako „spójna” i kompletna. Stąd niepostrzeżenie wchłania elementy zewnętrzne. Rewizjonistyczny wizerunek Morrisa był pierwszym w Hollywood obrazem postmęskim: jego niespójność była atrakcyjna zarówno dla mężczyzn, jak i dla kobiet.

Nie jestem pacyfistą, ale lubię kwakrów

W latach pięćdziesiątych reżyser powrócił do kwestii traumy żołnierzy z *Najpiękniejszych lat naszego życia*. Nekropolityka militaryzującej się Ameryki i geopolityka zimnej wojny skłoniły go do realizacji tzw. trylogii pacyfistycznej. Jej inwencyjność w konstruowaniu alternatywnych utopii postmęskości budzi szacunek przenikliwością i odwagą. Pierwszą częścią tryptyku jest *Przyjacielska perswazja* (1956) – quasi-western będący dekonstrukcją mitu wojny secesyjnej. W sytuacji bratobójczego konfliktu, którego tłem jest stosunek do wolności, Wylera interesują kwakrzy i ich dylemat: imperatyw odmowy stosowania przemocy. Bohater filmu będącego adaptacją książki Jessamyn West zmuszony jest do udziału w wojnie. Okoliczności stają się dla mężczyzny unikalnym testem weryfikującym wyznawane wartości. Reżyser bronił się przed kwalifikowaniem go jako pacyfisty. Latał B-17 i uzasadniał na taśmie filmowej konieczność prowadzenia wojny. „Nie dla tego interesuje mnie ten projekt. [...] film mówi, że zbawienie to

nie masowy towar. Mówi, że ocalasz lub tracisz swą duszę jako jednostka. Jeśli nam się udało, ludzie po wyjściu z kina nie powiedzą: »co z tego?«. Powiedzą: »Ten facet miał odwagę. Zrobił, co uważał za słuszne« (SINYARD, 2013).

Wylera interesuje relacja pacyfizmu i wolności – „migotliwego” fundamentu kultury Zachodu. Walczył w realnym konflikcie, bo uznał, że musi czynnie sprzeciwić się faszyzmowi. Ale to nie znaczy, że pojmował pacyfizm jako błąd w obliczu intensyfikacji zła. Kwaków i ich wiarę pokazał na ekranie jako powidok naturalnej moralności w świecie zbrutalizowanej nekropolityki, ślad przyzwoitości ludzkiej natury. W czasie, gdy Ameryka znajdowała się w centrum zimnowojennego konfliktu, zainteresował się radykalną prozą krytykującą imperializm. Rozważał sens przemocy, gdy amerykańska biowładza wyznaczała sobie rolę żandarma strzegącego fantazmatu liberalnej demokracji. Myślał o wolności sumienia w obliczu kryzysu, gdy Hollywood ulegało politycznej presji maccartyzmu.

Wyler nie był na „czarnej liście” Hollywood, ale jako liberał uznawany był za sympatyka tzw. komunistów. Kwakrowie ich przypominają, wzorują się bowiem na etosie pierwszych chrześcijan: „Wyler był poruszony moralną siłą ludzi przywiązanych do swojego głęboko zakorzonego światopoglądu w obliczu zamętu historii. Dla niego wybór pomiędzy dobrem a złem, słusznym a niesłusznym, działaniem a biernością rzadko okazywał się prosty [...]. Złożoność pacyfistycznego wyboru jest intensywniejsza na tle wojny albo właśnie w filmach, które opowiadają o ofiarach wojen” (SINYARD, 2013).

Oglądając film, można pomyśleć, że Wyler śmieje się z kwaków. Tymczasem używa on konwencji komediowej, bo opowiada o grotesce: „słabych” kwakach postawionych w sytuacjach rywalizacji i agresji. Western miesza się z konwencją kina rodzinnego. Cywilizacja wstrzemięźliwości pozwala na obserwację utopianistycznych konsekwencji odmowy agresji. W tej historii – podważenia wierności sobie oraz doświadczenia sprzeczności wiary i życia – Wyler sympatyzuje z moralnym relatywizmem. Pokazuje ambiwalencję prawości w biopolis poprzez: „kwaków rozdartych między przekonania religijnymi a imperatywem obrony rodzinnych domów [...]. Mimo że film Wylera bywał opisywany jako hołd dla pacyfizmu, to jednak jego dramatyczne kadry [...] uparcie kwestionują wartość pacyfizmu jako realnej ideologii dzisiejszego świata. Sielankowy nastrój filmu odzwierciedla upodobanie Wylera do stylu życia rodziny Birdwellów. Ale reżyser przywołuje ten nastrój w taki sposób, by sceny te pełniły rolę fantazmatyczną. Mówiły o marzeniu, a nie realistycznym portrecie egzystencji” (MILLER, 2013, s. 341).

Wyler chętnie opowiadał o tym, jak konstruuje postaci w swoich filmach. Był zafascynowany dialektyką między naturalnym

instynktem a uzurpacjami superego wyznawcy: „Temat kwakrów był delikatny, więc próbowaliśmy potraktować go lekko. Pokazaliśmy, że istnieją różne odcienie bycia kwakrem, tak jak istnieją różne odcienie w każdym wyznaniu i społeczeństwie” (WYLER, 2009, s. 20). Gary Cooper okazał się najcelniej dobranym rekwizytem w biopolitycznej przypowieści o urojeniowej, trybalnej mitologii mężczyzn. W *Dziedzicze* reżyser atakował przemoc męskiego *gender*, kusząc widza pięknem Clifta. W *Przyjacielskiej perswazji* wyzwaniem było obsadzenie hiper-męskiego Coopera (archetyp szlachetnego kowboja, sprawiedliwego szeryfa) w roli miłującego pokój Jessa Birdwella. Widz obserwuje bohatera toczącego wewnętrzny bój. Jess czuje się rozdarty między „naturą” i Pawłową *agape*. Komizm ilustruje profanacyjne praktyki; zabawa (rywalizacja z sąsiadem w wyścigach zaprzęgów przed niedzielnym nabożeństwem) staje się wentylem nadmiaru męskiego testosteronu. Nadmiarowa cielesność Coopera informuje nas o wewnętrznej walce jego postaci. Pozornie pasywny bohater robi wrażenie, jakby miał wybuchnąć. Sprzeczności zachowania pokazują męskość w kryzysie. Po wojnie w Ameryce ten kryzys wyrażały niesymetryczne kulturowo objawy. W kulturze wysokiej – teatr Tennessee Williamsa, w kulturze popularnej – aktorstwo Montgomery’ego Clifta i Marlona Brando, w mediach – magazyny o kulturystyce, a społecznie na przykład rosnąca w siłę gejowska subkultura. „Każde z tych zjawisk ilustruje, w jaki sposób [...] amerykańska męskość stała się młodsza i atrakcyjniejsza estetycznie, a przy tym niejednoznaczna seksualnie. Pomimo represyjnego konstrukt społeczeństwa [...] artefakty tych czasów ujawniają migotliwe, często mylące przesłania” (KRAUSS, 2014, s. 8).

Stary Cooper bronił się przed rolą. Nie wierzył, że ją udźwignie, skoro tak ewidentnie była sprzeczna z jego wizerunkowym stereotypem. Wyler sądził, że Cooper miał problem z graniem pacyfisty. Lękał się, że nie zaakceptują tego fani aktora. Uważał, że Gary właśnie z powodu lęku o swą inscenizowaną męskość zagra rolę życia. „Coop [...] był dobrym komediowym aktorem. Rewelacyjny partner do współpracy z reżyserem, ponieważ miał bardzo subtelne i autoironiczne reakcje. Był człowiekiem, który potrafił być łagodny bez bycia słabym i który był silny bez bycia twardym. Niezwykła rzadkość” (WYLER, 2009, s. 30).

Reżyser wyczuwał niespójność kreacji ekranowej Coopera i jego realnej emocjonalności. Rozmawiając z autorką opowiadań, Gary zwierzał się z wątpliwości: „Chciałbym zagrać tę rolę. Ale nie wiem, czy dobrze zagram kwakra?” (HERMAN, 2015). Na kolejnym spotkaniu Cooper chciał wiedzieć, czy jego postać jest aktywna, gdy sytuacja wymaga działania. „Ależ tak, aktywna” – odpowiedziała mu West. „Czyli?” – „Aktywnie powstrzyma się” – wyjaśniała pisarka. – „Dostarczysz publiczności odświeżający ob-

raz powstrzymującego się silnego mężczyzny” (HERMAN, 2015). O tych samych dylematach opowiadał Wyler. Mówił o męskim instynkcie gry Coopera. Aktor nie rozumiał scen obcych mu kulturowo, dalekich od konwencji westernu. Ale wyszedł z nich obronną ręką dzięki temu, że miał dystans do siebie: „Główny bohater *Przyjacielskiej perswazji* odmawia walki [...], dochodzi do chwili próby, gdy sięga po rewolwer i go nie używa. Jessamyn West [...] powiedziała mu: »Robisz coś. Opierasz się bardzo silnej pokusie – opierasz się pokusie walki«. To jest sedno, w niektórych wypadkach jesteś czymś więcej niż człowiekiem tzw. akcji. Zrobienie czegoś, sięgnięcie po broń, ale nieużycie jej w sytuacji, gdy bronisz własnego życia, jest oznaką większej siły niż zabicie wroga. O to tu chodzi!” (WYLER, 2009, s. 138).

Biowładza wymusza walkę. Fizyczna siła Coopa legitymizuje jego wolę wstrzymania przemocy. Aktor jest ucieleśnieniem tej przemocy, bo widać, że choć z trudem, unika jednak agresji. Uosobia determinację, która dzięki wierności zasadom wygrywa z jego wewnętrznym wojownikiem. Ale zwycięża też dlatego, że nie broni się przed instynktem. Rozumie ducha rywalizacji. Zwycięża, bo cechuje się odrobiną uporą, który równoważy wyidealizowany etos kwakra. Prywatne zwycięstwo nad męskim superego z jednej, a dewotą z drugiej strony było utopią płci Wylera – uciekiniera z Europy².

Współscenarzysta filmu Michael Wilson znajdował się na niesławnej „czarnej liście” Hollywood i Wyler nie mógł wymienić jego nazwiska jako współtwórcy. Zdecydował się na wyjazd z filmem do Europy. Zgłosił *Przyjacielską perswazję*, odrzucaną w Ameryce, do stawki konkursu w Cannes w 1957 roku. Film stawał w szranki z silną konkurencją: *Siódmą pieczęcią* Ingmara Bergmana, *Kanałem* Andrzeja Wajdy i „emigracyjnym” (także z powodu maccartyzmu) *Tym, który musi umrzeć* Jules’a Dassina. Złota Palma dla Wylera była zaskoczeniem. Na pewno filmowi pomogła *l’affaire Wilson*. O trudnej sytuacji scenarzysty filmu wypowiadała się oburzona gildia pisarzy francuskich (PRIME, 2014, s. 73). Ironicznie „biolityczny” epilog dopisała polityka. Trzy dekady później, u zarania epoki „głastności”, Ronald Reagan – konserwatywny polityk i aktor, którego Wyler osobiście nie znosił – zabrał kasetę z filmem *Przyjacielska perswazja* do

² W kontekście filmu Wyler wspominał swe podzielone niemiecko-francuskie dzieciństwo w Alzacji: „Nie tylko dziecko na wojnie jest przerażającym powszechnym obrazem, ale też dziecko w sytuacji, w której jego lojalność jest dzielona [...]. Patriotyzm i machanie flagami. Widzimy tutaj paradujących z flagami, setkami flag, ale i w Związku Radzieckim, i w nazistowskich Niemczech. Tam, gdzie dorastałem, tak było. Słyszałem jedną prawdę w szkole, a drugą w domu. Niektórzy byli po tej stronie, a ci, którzy byli po drugiej, nie byli przecież zdrajcami. Jeden sąsiad był po naszej stronie, inny sąsiad po drugiej. Nie wszyscy machali tą samą flagą, dobrą czy złą” (MADSEN, 2015).

Moskwy. Podczas oficjalnej kolacji podarował kasotę Michaiłowi Gorbaczowowi, a część toastu poświęcił wyjaśnieniom: „Film ma rozmach, majestat i patos. Pokazuje nie tylko tragedię wojny, lecz także problemy pacyfizmu, szlachetność patriotyzmu i wagę umiłowania pokoju” (cyt. za: HERMAN, 2015). Gdy „New York Times” przedrukował słowa prezydenta, Wilson w liście do redakcji wskazywał niestosowność wypowiedzi Reagana i jego hipokryzję. Scenariusz pisany przez tzw. Commie został przejęty jako ideologiczna broń wymachującego szabelką, skrajnie konserwatywnego polityka, który kiedyś robił karierę na demonizacji „lewaków”. Wilson mówił o uldze, iż Wyler nie dożył wstydlivej sytuacji. Przypominając moralny dylemat pacyfistycznej rodziny zmagającej się z przemocą, wskazywał, że analogiczną przemocą jest polityka Reagana (zob. HERMAN, 2015).

Kowboj, który nie jest „straight”

Wyler skarżył się, że odgrywa rolę wyrobnika w „niemym” Hollywood, gdy „taśmowo” realizował westernowe narracje. Cierpiał z powodu konieczności powtarzania schematu. „Wszystkie [postacie – R.S.] zachowywały się zgodnie z jakimś wzorcem. Była jedna dobra postać i inna zła postać. Te złożone postacie są interesujące. To one i ich nieprzewidywalność dają aktorom okazję do stworzenia kreacji. Pozytywne cechy mięśniaka albo słabości pozytywnego bohatera. Oto co jest interesujące w postaciach. Jeśli bohater jest jednoznaczny [straight], całkowicie pozytywny lub całkowicie negatywny, nie jest interesujący. Nie ma takich ludzi (WYLER, 2009, s. 30).

Takim niemożliwym herosem, wzorcem patriarchalnej męskości był Gregory Peck. Zabójczo przystojny, fenomenalnie zbudowany (jak model z kulturystycznych magazynów) idealnie wcielał się w szlachetnie „męskie” charaktery. Pecka wyróżniały poglądy. Był zaprzeczeniem Johna Wayne’a. Kowbojskie kreacje Pecka, z pewnością schematyczne w pozycjonowaniu herosa, promowały liberalną odmianę patriarchy. Gregory zauważył pacyfizm *Przyjacielskiej perswazji* i zaproponował reżyserowi współprodukcję epickiej opowieści rozgrywającej się w realiach Dzikiego Zachodu. Tak powstał najbardziej radykalny w dziejach gatunku antywestern *Biały kanion* (*The Big Country*, 1958)³. Film ten był wówczas manifestacją sprzeciwu wobec polityki zimnej wojny: „*The Big Country* i *Przyjacielska perswazja* są podobne, ale nie takie same. Jeden z nich mówi o głębokiej wierze [...], drugi jest rodzajem antywesternu. Główna postać [...] uwiodła mnie, ponieważ robiłem wiele westernów, w których pokazywałem

³ Będę używał oryginalnego tytułu *The Big Country*, a nie jego niecelnej translacji.

bohaterskich młodziaków, którzy niczego się nie bali [...]. A tu bohater nie chciał być heroiczny, nie popisywał się” (WYLER, 2009, s. 139).

W westernach lat pięćdziesiątych podejmowano nowatorską, alternatywną narrację o wartości negocjacji z konkurentem zamiast konfrontacji z nim. Narracja ta korelowała z ówczesną polityką konfliktów. Tak jak w światowej polityce, utrzymanie stabilizacji na ekranowych „zachodnich rubieżach” wymagało od bohaterów empatii i rezygnacji z przemocy. Podobnie jak w polityce, na ekranie szukanie kompromisów nie likwidowało powodów konfliktów. Wyler, sympatyzujący z postawami pacyfistycznymi, znów nie rozstrzygał: „pacyfistyczna skłonność znajduje w filmie odbicie w unikaniu przez McKaya przemocy nawet w samoobronie. [...] w każdym wypadku pacyfizm jest jednak kwestionowany. W obliczu nieuniknionego i nieprzejednanego wroga odmowa przemocy nie daje się stosować. Ciekawe, że najbardziej pamiętne sekwencje *The Big Country*, w tym pojedynk Pecka i Hestona w świetle księżyca i finałowa strzelanina w Białym Kanionie, mówią o nieuchronności przemocy w obrębie filmu »pacyfistycznego«” (MILLER, 2013, s. 358). Ambiwalencja taka jest dylematem biopolityki jako narzędzia pragmatycznego gospodarowania genderowo „męskim” instynktem rywalizacji. Rezygnacja z libidalnych determinacji jest, tak pokazano to w filmie, samobójczym gestem poddania się przemocy. A zatem umiarkowany postępowiec i pacyfista liczy się z możliwością użycia przemocy w obronie własnej i własnych przekonań.

Tym, co spowodowało, że *The Big Country* dokonał zmiany w westernie jako gatunku, była pragmatyczna postać Jamesa McKaya (Gregory Peck). Postkowboj odmawia działania zgodnie z rytuałami. Sprzeciwia się obłudzie etycznego kodeksu Dzikiego Zachodu (MADSEN, 2015). Jankes, dżentelmen, przybył na Zachód. Sytuacja wyjściowa filmu pokazuje zderzenie outsidera z męskim światem. W konwencji westernu nie ma takich facetów. Mężczyzna nie może odmawiać tańca godowego przed swą wybranką. Powinien rywalizować w turniejach miłości dworskiej z innymi samcami. Z powodu „niemożliwego” bohatera krytyka odrzuciła antywestern z udziałem Pecka. „The Times” określił Wylera jako „reżysera rozumienia i empatii, który czuje, ale którego kwalifikacje są [...] omylne i niepewne” (MADSEN, 2015). *The Big Country* traktowany był protekcyjnie jako nieudany „kuzyn” tzw. liberalnych westernów, jak *W samo południe* (1952) Freda Zinnemanna czy *Jeździec znikąd* (1953) George’a Stevensa. Filmy umiarkowanie krytyczne wobec konwencji były akceptowane. Obraz Wylera wyróżniał się jednak radykalnością zwrotu (SIN-YARD, 2013). „Jim McKay jest [...] pacyfistą (gdy w końcu strzela z pistoletu w pojedynku – celuje w ziemię) i zapewne pasjonaci westernów uznali takiego bohatera (czy antybohatera) za fru-

strujący element spektaklu. Zasadniczym problemem filmu była jednak dla Wylera rewizja westernowego gatunku. Zachowując manieryczny dystans między swą światopoglądową pozycją a bohaterami, pozwolił epickiej przestrzeni kpić z ludzkich aspiracji” (ANDEREGG, 1979, s. 195).

Rzecz w tym, że w zreifikowanej formule westernu odmowa uczestnictwa w pojedynku, rytualnym spektaklu wojny, wytwarza niespójną – (nie)męską (*no straight*) propozycję męskości. Nieprzystawalność tej propozycji do krajobrazu *Wild West* emanuje emancypującą mocą. Brak zachwyty widowni nieamerykańskim zachowaniem McKaya jest intencją wmontowaną w film. Zmusza widzów do rozważenia sensu męskiej ideologii, której opiera się antykwowboj. Skandaliczne traktowanie ulubionej konwencji Amerykanów było celem produkcji. Na briefingu dla hollywoodzkich korespondentów Wyler prowokował: „Nigdy nie uznawałem za wielką szlachetność amerykańskiej tradycji rąbania faceta w nos, jeśli [facet ten – R.S.] powiedział coś, co ci się nie podoba. To tylko dowodzi, kto potrafi uderzyć szybciej bądź mocniej – niczego więcej. Problem, który mnie intryguje, dotyczy tego, czy widzowie mogą uwierzyć w człowieka, który nie chce używać pięści” (MADSEN, 2015).

W rewizji mitu Dzikiego Zachodu ważny jest tytułowy „wielki kraj”. McKaya pytają na miejscu o wrażenia: „Czy widziałeś kiedyś coś równie wielkiego?”. Odpowiada, szczerze rozbawiony: „Widziałem. Oceany”. Ogrom krajobrazu jest komentarzem do ludzkich losów na ekranie. Krytycy zauważali, że krajobraz przyćmiewa swoim rozmachem aktorów, sprawia, że wydają się niepozorni wobec natury. Było to zgodne z „antymaczystowską” wizją Wylera. Zwłaszcza walka na pięści odgrywana przez Pecka i Hestona obalała stereotypy inscenizowania pojedynków: „Tym, co było niezwykle w tej scenie, nie była sama walka, ale zdystansowany sposób jej filmowania na tle dominującego i zniewalającego pustkowia” (HERMAN, 2015). Rozgrywający się na pustkowiu pojedynki bez świadków jest chwilą definitywnego zwycięstwa natury nad przemocą człowieka uzurpującego sobie nad naturą władzę: „Maleńkie postacie w ciemności na tle rozległego krajobrazu. Zdystansowana kamera podkreśla wymiar tych zmagania – pomniejsza rosnących mężczyzn do miniaturowych rozmiarów i sprawia, że walka, wraz z utratą proporcji, jawi się groteskowo. »Powiedz mi, Leech – pyta McKay po pojedynku – Co udowodniłiśmy?«” (SINYARD, 2013).

Bezmiar przestrzeni oddaje „nadmudzka” wymowę filmu. Wyler chciał, by krajobraz pochłaniał postacie z ich narcystycznymi uzurpacjami. Krajobraz jednak pochłonął też film. Na aspekt „boskiej przemocy” natury zwróciła uwagę weteranka kobiecej krytyki C.A. Lejeune. Wskazała biopolityczną determinantę filmu jako jego siłę i słabość. Krytyczny dyskurs ginie pod ciężarem

panoram: „*The Big Country* jest zbyt szeroki dla jego małych bohaterów. [...] Pamiętam, kilka lat temu w Londynie miała miejsce wystawa współczesnych obrazów amerykańskich. Szczególnie zapadło mi w pamięć płótno zatytułowane *Świat Joanny* [...]. Przedstawiało ono dziewczynkę leżącą na łące. Zamyślona spoglądała w stronę białego domku w szczerym polu. Pomyślałam, że obraz jest bardzo piękny i w ulotnej poetyce mówi wszystko, co przeczuwam o wielkości, przestrzeni i spokoju krajobrazu Ameryki. Wciąż go [ten obraz – R.S.] pamiętam i urzeczona odnajduję [w nim – R.S.] w jakiś sposób *The Big Country*. Nie ma tu wiele refleksji, ale jakież to piękny film” (MADSEN, 2015).

Nie pozwólmy, by Heston domyślił się, że jest gejem

„Nie ma kogoś takiego jak osoba homoseksualna czy heteroseksualna. Są tylko akty homo- lub heteroseksualne. Większość ludzi jest mieszkanką impulsów [...], i to, co każdy robi ze swym partnerem, nie ma znaczenia społecznego ani kosmicznego. Skąd tyle zamieszania? Aby klasa rządząca władała, muszą istnieć arbitralne zakazy. Ze wszystkich zakazów tabu seksualne jest najbardziej przydatne, ponieważ seks angażuje wszystkich” (VIDAL, 1999, s. 138). Zakończeniem pacyfistycznej trylogii Wylera jest (nie)sławny *Ben Hur* (1959) – gigant historyczny, film o czasach u zarania chrześcijaństwa. Podczas produkcji filmu niemego Cecilie’a B. DeMille’a Wyler był asystentem. Wytwórnia MGM zaproponowała mu pełen rozmachu panoramiczny *remake*. „Studio było w tak złej kondycji [finansowej – R.S.], że szefostwo zachowywało się jak dinozaury stojące w obliczu klimatycznej katastrofy” – opowiadał współscenarzysta *Ben Hura* biseksualny prozaik Gore Vidal (PORTER, 2014). Wszystko w *Ben Hurze* było nadmiarowe. Był najbardziej kosztowną produkcją kina. Zdobył rekordową liczbę Oscarów – jedenaście. I był przyczyną upadku reputacji Wylera jako artysty – przyniósł mu pogardę intelektualistów. Gdy w „*Cahiers du Cinema*” przestano pisać o jego filmach, komentował: „Istnieje grupa francuskich krytyków, którzy nie znoszą filmu, bo jest wprost komercyjny, co ich zdaniem jest przeciwieństwem artyzmu [...]. Mogę im odpowiedzieć, że *Ben Hur* nigdy nie był czymś więcej niż historią przygodową bez artystycznych pretensji. Gdybym wymyślił inspirację, która byłaby sprzeczna z prostotą, z jaką opowiadam, film zawiódłby i komercyjnie, i artystycznie” (WYLER, 2009, s. 74-75).

Nie ufajmy deklaracji Wylera, że *Ben Hur* to jedynie historia przygodowa. Film ukrywa subwersywny potencjał, najgłębsze niedopowiedzenie reżysera. Zacznijmy od pacyfizmu. Analogie między *Ben Hurem* a *The Big Country* były ewidentne: „Oba filmy zakładają, że pacyfizm jest przeciwny ludzkiej naturze lub przynajmniej narusza męskie kodeksy postępowania” (MIL-

LER, 2013, s. 362). Niewygasły konflikt pacyfistycznych ideałów i prawa do oporu wobec ucisku rezonuje w *Ben Hurze*, gdy biopolityka Messali (rzymskiego przyjaciela tyłowego żydowskiego księcia) zagraża fizycznej egzystencji Żydów. Aluzja jest celowo niesubtelna – Rzymianie to faszyci świata klasycznego. Trybun deklaruje: „Cesarz jest niezadowolony. Chce, by Judea stała się posłuszną i zdyscyplinowaną prowincją” (WYLER, reż., 1959). Radzi przyjacielowi: „Bądź mądry, Judo. To rzymski świat. Jeśli chcesz w nim mieszkać, musisz stać się jego częścią. Przekonaj swój lud, że opór wobec Rzymu jest głupi. Gorzej – bo daremny. Może skończyć się tylko w jeden sposób: eksterminacją ludu” (WYLER, reż., 1959). Ideologia skrywana za słowami o opatrności, posłuszeństwie i zagładzie jest nazistowska (MILLER, 2013, s. 362). Można też widzieć w filmie widmo maccartyzmu. Messala chce wiedzieć, kto spośród przyjaciół Judy Ben Hura odmówił posłuszeństwa. Chce, by ten zdradził imiona. Gdy Ben Hur odmawia roli konfidenta, Messala tłumaczy: „Nie masz wyboru: jesteś albo ze mną, albo przeciw mnie” (WYLER, reż., 1959). To język The House Un-american Activities Committee (HUAC, Komisji ds. Działań Antyamerykańskich) w Hollywood. Podobnie jak inkwizytorzy senackiej komisji, Messala jest nie tyle ideologiem, ile politycznym oportunistą (SINYARD, 2013). Odpowiedź Judy to najambitniejszy akt krytyki Rzymu w powojennym kinie: „Rzym jest zły... Rzym jest obrazą Boga. Rzym dusi mój lud i mój kraj, cały świat, ale nie na zawsze. Mówię wam, w dniu upadku Rzymu rozlegnie się okrzyk wolności, jakiego świat nigdy wcześniej nie słyszał” (WYLER, reż., 1959). *Ben Hur*, mimo wad, wykracza poza stereotyp przedstawiania imperium (WINKLER, 2001, s. 72).

Wyler odrzucał banał przygodowej powieści generała Wallace'a, ewangelicznej baśni o wyspie pacyfizmu w zmilitaryzowanym świecie. Szukał drugiego dna opowieści. Źródła ekscesywności obrazu ukrywają się w anegdotach z jego produkcji. Zreferujemy rozdział książki zatytułowany znacząco: *The Queering of Ben-Hur. „How Gore Camouflaged The Homoeroticism of Ancient Rome”* (PORTER, 2014). Reżyser uważał, że musi znaleźć dobry powód, dla którego przyjaciele z dzieciństwa: żydowski książę i rzymski trybun, stają się nieprzejezdnymi wrogami. Uzasadnienia polityczne wydawały się Wylerowi sztuczne. Dlatego zaprosił on na plan Vidala – pisarza, który niejednokrotnie zajmował się starożytnością. Nie było innego podtekstu tego zaproszenia, ale Vidal zapamiętał z pierwszych rozmów z reżyserem i producentem Samem Zimbalistem znaczącą okoliczność: panowie tak jakby testowali reakcję, gdy wymieniali nazwiska rozważanych aktorów do roli Ben Hura: Paula Newmana, Rocka Hudsona, Burta Lancastera, Marlona Brando. Gore, rozbawiony, zauważył w duchu, że wszyscy aktorzy byli homoseksualni lub biseksualni. W końcu powie-

dzieli, że Ben Hura zagra Charlton Heston. Gore był sceptyczny: „Ma urok drewnianego Indianina” (PORTER, 2014).

Nie miał racji. Rola była schematyczna, nie wymagała aktora tej miary co Brando. Istotniejszy był suplement męskiej cielesności. Heston był symbolem skrajnie prawicowego odłamu amerykańskiej polityki. Wyler znał go jednak z planu *The Big Country* i jako gwiazdę historycznych produkcji: „Standardową anegdotą Hollywood jest powiedzenie, że gdyby Bóg przyszedł na ziemię, większość kinomanów nie uwierzyłaby, gdyby nie wyglądał jak Charlton Heston” (RAYMOND, 2006, s. 36-37). Wyler wiedział, jak bardzo aktor dba o fizyczny wizerunek. W specjalnym programie o Hestonie prowadzący powiedział: „Sprawdziliśmy – jest to statystycznie mierzalne: pojawiłeś się roznegliżowany w większej liczbie filmów niż jakikolwiek inny aktor – no może z wyjątkiem Raquel Welch” (RAYMOND, 2006, s. 35-36). Z kolei rolę Messali dostał Stephen Boyd. Vidal nie tylko wiedział, że aktor był homoseksualny. Miał z nim romans na planie.

Urok nagich mężczyzn rzymskiej epoki był niepokojącym tłem przygotowań produkcji. Pozostawała kwestia niewyjaśnionych w książce Wallace’a motywacji konfliktu. Wyler chciał, by Vidal uzasadnił przemianę przyjaźni w nienawiść. Gore po rozmowach uznał, że rozpoznaje oczekiwany od niego węzeł fabuły: „Ben Hur i Messala byli bliskimi przyjaciółmi z dzieciństwa. Lata później spotykają się jako silni dorośli, przepełnieni testosteronem, których osobowości i polityka różnią się znacznie i niebezpiecznie [...]. Heston jest żywiołem ziemi, żarliwie patriotycznym syjonistycznym Żydem, Messala – arystokratycznym rzymskim oficerem [...]. Mimo że ich powtórne zjednoczenie jest pełne miłości, wkrótce kłóć się o suwerenność i politykę” (PORTER, 2014).

Pisarz proponował, by w filmowej przeszłości młodzi bohaterowie byli kochankami. Po latach dekadencji i bardziej liberalny Messala miałby być wciąż zakochany i chcieć wznowić relację. Jednak Ben Hur, starotestamentowy książę żydowski, bez wahania miał odrzucać awanse Messali. Wyler wydawał się zszokowany rozwiązaniem, które zostało podsunięte przez pisarza: „przetwarzałem fabułę mej powieści *The City and the Pillar*. Na szczęście [...] Willy tego nie czytał. Przez chwilę siedzieli w kamiennej ciszy, patrząc na mnie, jakbym oszalał. W końcu Wyler wysapał: »Jak proponujesz to pokazać... Jak chcesz to nazwać? Gejowskie baraszki Judy i Messali? Pamiętaj, że to *Ben Hur. Opowieść o Chrystusie*, a nie *Chłopięca nocka w łaźni*«” (PORTER, 2014).

Wyler nie był przekonany do arogancko bezczelnego pomysłu pisarza, ale potraktował pomysł jako wątek ezopowy, niedopowiedziany: „»Na dzisiejszym etapie wypróbuję każdy pomysł – byle bez obciążania [...]. Jesteśmy zdeterminowani, by znaleźć silną motywację!« [...]. Wyler nalegał, aby reżyserować sceny Hestona / Ben Hura tak, by »Wielki Wsiok« [Cornpone – przezwisko He-

stona – R.S.] nigdy nie załapał, co się wyrabia. W żadnym wypadku Heston miał nie wiedzieć, że jego sceny mają homoerotyczny podtekst” (PARINI, 2015).

Heston odrzucał taką interpretację odgrywanych przez siebie scen, ale jego znajomi mówili, że ta niepamięć jest symptomatyczna (PORTER, 2014). Wyler nie przeczył faktom, ale dyplomatycznie tłumaczył, że nie pamięta dyskusji z Vidalem. Reżyser był w ewidentnej pułapce *public relations* filmu i nie potwierdzał homoerotycznego podtekstu przeboju chrześcijańskiego kina. Żydowski reżyser realizujący film, którego tłem jest pasja Chrystusa, nie mógł wyjawiać, że realizuje przełomowy dla kina dramat o komplikacjach gejowskiej miłości.

Nie musiał niczego wyznawać. Powstał film, który nie milczy w kwestii miłości homoseksualnej. A w każdym razie jego język jest subwersywny: kilkuminutowa muzyczna uwertura do filmu, zilustrowana fragmentem *Stworzenia Adama*, fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej. Adam unosi rękę w kierunku szubującego w dół ku niemu Boga. Nie można na progu filmu nie dostrzec analogii między freskiem a relacją Ben Hura i Messali, których dawna bliskość została zniszczona przez polityczne pozycje mężczyzn – w przypadku Messali w Imperium Rzymskim, w przypadku Ben Hura – w Izraelu. „W większości filmów homoerotyzm istnieje, ale go nie ma [...]. Wyobrażenie Stworzenia jako spotkania dwóch półnagich męskich postaci zapewnia hollywoodzkim kulturystom na ekranie [...] kulturowo wysoki przypis i jest aluzją do pierwszoplanowej w filmie quasi-erotycznej relacji mężczyzn. Palce Adama i Boga niedługo się dotkną, ale na obrazie zawsze pozostają frustrująco rozdzielone [...]. Znaczna część dramatu rodzi się z powodu tej luki [...]. Ben Hur, imponująco ucieleśniony przez Charltona Hestona (jego twarz jak rzeźbiona w granicie), wstrząsany jest gwałtowną frustracją [...]. Obraz Michała Anioła jest kondensacją wielu tematów filmu. Jego [fresku – R.S.] homoerotyczny odcień – ilustracją intensywnego patosu społecznie niemożliwej miłości [...], frustracji z niemożności dotknięcia” (FITZGERALD, 2001, s. 38–39).

Ben Hur, nowatorski w użyciu homoerotycznej metafory, podąża za estetycznym trendem kina o antyku *toga movie*, „wypełnionego naoliwionymi męskimi ciałami” (FITZGERALD, 2001, s. 36). Męska nagość w *Ben Hurze* oznacza jednak również wzajemnie sprzeczne obrazy biowładzy i cielesnej słabości, będące ostrożną odpowiedzią na zmieniające się wówczas poglądy na temat męskiej tożsamości i ról płciowych. „Messala otwarcie pokazuje swą męską moc, a jednocześnie ujawnia słabość. Rozebrany, uwodzony jest »jak kobieta« słodkimi komplementami Szejka. Podobnie ekspozycja nagiego ciała Judy występuje najczęściej w scenach, w których ten negocjuje warunki relacji z Arriusem. W sytuacji niewolnika słabość nagości Judy jest widoczna w kambuzie łodzi,

gdy Arrius patrzy, jak ten [Juda – R.S.] poci się w galerach [...]. *Ben-Hur* podkreśla paradoksalny status męskości, zarówno jako konwencjonalnego symbolu potęgi Rzymu w eleganckiej muskularności Messali, jak i jako woli i wytrwałości nagiego człowieczeństwa Judy. Gdy wykrzykują młodzieńcze hasło »Down Eros, Up Mars!«, obaj są ukazani w niecenzurowanym męskim pięknie, jego zarazem sile i uległości” (CYRINO, 2005, s. 87).

Jeśli siłą jest Messala, a słabością Juda, to interesujące jest symetryczne uznanie i wyparcie dwóch stron męskości – libidalnej i przemocowej. To jest oś Vidalowskiej sceny, w której przyjaciele, na moment przed ostatecznym poróżnieniem, rywalizują w rytm buńczucznej motta: „Down Eros, Up Mars!”. Zauważmy też minimalne znaczenie kobiecych ról w tym filmie. W *Dziedzicze* i *The Big Country* kobiety były libidalną atrakcją, nagrodą napędzającą męską przemoc. Tymczasem związki księcia Judy z kobietami wydają się ledwie alibi dla jego relacji z Messalą. Sentymentalne przywiązanie Judy do Estery (judeochrześcijańskie domowe ognisko) nie likwiduje mocy jego realnego popędu, mieszczącego się między niechrześcijańską nienawiścią (Mars) a chrześcijańską miłością (Eros). Estera reaguje na Ben Hura pragnieniem zemsty: „Prawie tak, jakbyś stał się Messalą” (WYLER, reż., 1959). Wątek uczuć Judy do Estery zajmuje podrzędne miejsce. Tam, gdzie powieść czerpie znaczną część wahań Ben Hura z wpływu nań dobrej kobiety (Estera) lub złej (egipska Iras), w filmie drastycznie zredukowano historię miłosną (wyeliminowano Iras). Reżyser skupił się na *jouissance* Ben Hura płynącej z jego relacji z mężczyznami (Messalą, Arriusem). Preferując męską cielesność i męską obecność, najintensywniej – zarówno fizycznie, jak i emocjonalnie – dotknął nowej w kinie relacji – między mężczyznami (FITZGERALD, 2001, s. 38).

Zakończenie

W „mesjanistycznym” fresku męskość obserwowana jest poza heteroseksualnymi stereotypami. Wyler dopowiada tutaj to, co było niedomówieniem i kompromisem w *The Big Country*: możliwość zrzucenia ograniczeń heteronormatywności ujawnia libidalny podmalunek męskiej biopolityki. Konwencja kina historycznego służy zatem niewyłącznie antyfaszystowskiemu i pacyfistycznemu przesłaniu. Rewoltująco używa inwersji romantycznej miłości. Klasyczny romans zostaje zastąpiony ukrytym romansem homoerotycznym. Vidal pomógł Wylerowi wysublimować libidalne zaplecze biopolityki. Mesjańska figuratywność opowieści nie po raz pierwszy posłużyła politycznej narracji o emancypacyjnej sile Erosa.

Ben Hur kończy nieoficjalną trylogię pacyfistyczną. Podsumowuje postmęski projekt Wylera. Zabrał on Ben Hura w podróż,

w której trakcie człowiek pokoju stał się agresywnym mścicielem. Dopiero w pasywnym finale następuje (*deus ex machina*) oczyszczenie niewinnych i poniechanie karania winnych. Juda wyrzeka się przemocy na rzecz przebaczenia. Po wysłuchaniu Chrystusa mówi do Estery: „Poczułem, jak jego głos wyjmuje miecz z mej ręki” (WYLER, reż., 1959). Wyler świadomie wraca do punktu kulminacyjnego *Przyjacielskiej perswazji*, w którym Gary Cooper postanawia nie zabijać konfederata. Męskość wstrzymująca się to ten inny początek. Męskie konflikty są wyczerpane, polityczna nieefektywność przemocy skompromitowana. Nowi mężczyźni pragną wyzwolenia z dotychczasowych ograniczeń.

Bibliografia


- ANDEREGG Michael A., 1979: *William Wyler*. Boston: Twayne Publishers.
- BYARS Jackie, 1991: *All that Hollywood Allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- CHANDLER Karen Michele, 2002: „Her Ancient Faculty of Silence”. *Catherine Sloper’s Ways of Being in James’s Washington Square and Two Film Adaptations*. In: *Henry James Goes to the Movies*. Eds. Susan M. GRIFFIN. Lexington: The University Press of Kentucky.
- CYRINO Monica Silveira, 2005: *Big Screen Rome*. Malden: Blackwell Publishing.
- DOHERTY Thomas P., 1999: *Pre-code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. New York: Columbia University Press.
- EBERWEIN Robert, 2007: *Armed Forces. Masculinity and Sexuality in the American War Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- FITZGERALD William, 2001: *Oppositions, Anxieties, and Ambiguities in the Toga Movies*. In: *Imperial Projections: Ancient Rome and Modern Popular Culture*. Eds. Sandra R. JOSHEL, Margaret MALAMUD, Donald T. MCGUIRE, Jr. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- GREEN Philip, 1998: *Cracks in the Pedestal: Ideology and Gender in Hollywood*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- HERMAN Ian, 2015: *A Talent for Trouble The Life of Hollywood’s Most Acclaimed Director William Wyler*. New York: Phantom Outlaw Editions [e-book].
- KRAUSS Kenneth, 2014: *Male Beauty. Postwar Masculinity in Theater, Film, and Physique Magazines*. Albany: State University of New York.
- LEFF Leonard J., 2001: *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- MADSEN Axel, 2015: *William Wyler. The Authorized Biography*. New York: Open Road Distribution [e-book].

- MILLER Gabriel, 2013: *William Wyler: the Life and Films of Hollywood's Most Celebrated Director*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- PARINI Jay, 2015: *Empire of Self. A Life of Gore Vidal*. New York: Doubleday.
- PORTER Darwin, 2014: *Pink Triangle: The Feuds and Private Lives of Tennessee Williams, Gore Vidal, Truman Capote, and Famous Members of Their Entourages*. New York: Blood Moon's Babylon LTD [e-book].
- PRIME Rebecca, 2014: *Hollywood Exiles in Europe. The Blacklist and Cold War Film Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- RAYMOND Emilie, 2006: *From My Cold, Dead Hands: Charlton Heston and American Politics*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- REESER Todd W., 2010: *Masculinities in Theory: An Introduction*. Malden: Wiley-Blackwell.
- RIVKIN Julie, 2002: *Prospects of Entertainment. Film Adaptations of Washington Square*. In: *Henry James Goes to the Movies*. Ed. Susan M. GRIFFIN. Lexington: The University Press of Kentucky.
- SINYARD Neil, 2013: *A Wonderful Heart. The Films of William Wyler*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers [e-book].
- VIDAL Gore, 1999: *Sexually Speaking: Collected Sex Writings*. San Francisco: Cleis Press.
- WINKLER Martin M., 2001: *The Roman Empire in American Cinema after 1945*. In: *Imperial Projections: Ancient Rome and Modern Popular Culture*. Eds. Sandra R. JOSHEL, Margaret MALAMUD, Donald T. MCGUIRE, Jr. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WYLER William, 2009: *Interviews*. Ed. Gabriel MILLER. Jackson: University Press of Mississippi.
- WYLER William, reż., 1949: *Dziedziczka*. Scen. Augustus GOETZ, Ruth GOETZ. Paramount Pictures. Stany Zjednoczone.
- WYLER William, reż., 1959: *Ben Hur*. Scen. Karl TUNBERG, Gore VIDAL, Christopher FRY. MGM. Stany Zjednoczone.
- ZIMMERMAN Jacqueline Noll, 2003: *People Like Ourselves. Portrayals of Mental Illness in the Movies*. Lanham: The Scarecrow Press.



Marcin Rudek

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-9316-3604>

Męskość z brodą

Podróż do świata barberów i brodaczy

The Good Old Bearded Masculinity

A Journey into the World of Barbers and Beard-Bearers

Abstract: Today's men are faced with ever growing number of expectations, especially related to their looks. To meet those expectations, some men decided to combine two things: grooming and the aura of masculinity. The foregoing combination yielded the popular parlours called "barber shops" with all the accompanying societal and media atmosphere. Moreover, it has appeared that beard, being a historically symbolic part of person's looks, in this day and age may be the glue of sexually homogenous communities/community characterised by retrotopia (Zygmunt Bauman's term). The said communities make it possible for men to create powerful brotherly bonds but, at the same time, are potentially the spaces of regression in terms of women's and other dominated groups' emancipation.

Keywords: beard, masculinity, barber shop, retrotopia

*O brodo starożytna, nieobjęte brzemie,
jakoś z nieba zleciała na tę niską ziemię?*

Jan KOCHANOWSKI (1919): *Broda*

Z niemal niezachwianą pewnością można stwierdzić, że minęły już czasy, w których nie oczekiwano się, by mężczyzna podejmował jakiegokolwiek zabiegi kosmetyczne poza rutynową kąpielą. Współcześnie mężczyzna nie może być już zwyczajnie „ładniejszy od diabła” (MARKIEWICZ, 2019, s. 9), bo piętnujące bycie-postrzeżonym obejmuje również płęć męską (BOURDIEU, 2004). Co więcej, jak zauważyła Susan BORDO (2000), po wiekach traktowania kobiecego ciała jako obiektu do oglądania przyszedł czas na takie samo przedstawianie ciała męskiego. Zarówno Pierre Bourdieu, jak i Susan Bordo takie spostrzeżenia formułują w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, zatem zaczniemy naszą podróż trzydzieści lat temu – dokładnie: od metroseksualizmu, czyli próby poradzenia sobie z presją wizualną.

Jak wskazuje zajmująca się zjawiskiem metroseksualizmu Patrycja Saniewska, termin „metroseksualizm” jest trudny do zdefiniowania, gdyż powstał nie tak dawno, a szybko podchwycony przez media nabierał różnych odcieni znaczeniowych. Słowo to

zostało użyte po raz pierwszy w 1994 roku przez publicystę Marka Simpsona, a kilka lat później przyłgnęło do brytyjskiego piłkarza Davida Beckhama. Jako syntezę większości anglojęzycznych definicji (zauważalnie obciążonych stereotypami) badaczka podaje: „metroseksualista to heteroseksualny mężczyzna, mieszkający w mieście, zwracający uwagę – baczniejszą niż przeciętna – na swój wygląd, dbanie o urodę, styl ubierania, styl życia w ogóle, który lubi manifestować swoją ponadprzeciętność. [...] Odznacza się zmysłem estetycznym, którym dysponują mężczyźni homoseksualni” (SANIEWSKA, 2017, s. 75). Najważniejszym dla nas aspektem stylu metroseksualnego jest kilkuniedniowy zarost – wyraźnie widoczny, ale bardzo krótki.

Metroseksualizm był trudny do praktykowania dla większości mężczyzn. Pomijając względy finansowe i dostępność do zabiegów pielęgnacyjnych (ta wyłącznie w większych miastach), kategoria ta zbyt mocno kojarzyła się z kobiecością i, już przez samą nazwę, homoseksualnością¹. Mimo tego metroseksualizm dość wyraźnie zaistniał w świadomości społecznej, na co zapewne miały wpływ także firmy kosmetyczne, które chciały znaleźć nowych klientów. Badania Saniewskiej wskazują, że szczyt popularności słowa „metroseksualizm” przypadł na 2014 rok, kiedy to powstał – stojący niejako w opozycji do tego trendu – jego odłam, czyli drwaloseksualizm (lumberseksualizm). Pomiędzy absurdalność mnożących się nazw o brzmieniu quasi-naukowym. Zauważmy tylko, że dotarliśmy do momentu, w którym pojawia się interesujące nas zjawisko – popularność bród, a razem z nią popularność barber shopów.

W większości artykułów prasowych czy wpisów na blogach dotyczących barber shopów podkreśla się, że jest to „nowa moda”, zjawisko obecne w Polsce od „stosunkowo niedawna”. Owo „niedawno” to właśnie okolice 2014 roku, od kiedy można zaobserwować powstawanie zakładów barberskich we wszystkich większych polskich miastach oraz wzmożone zainteresowanie mediów tym tematem (choćby tylko w celach marketingowych). Wcześniej co prawda istniały męskie zakłady fryzjerskie czy zakłady golibrodów², ale zdecydowanie ani nie cieszyły się taką popularnością, ani nie próbowały tak silnie zaznaczać swojej wyjątkowości. Dzisiejsze polskie zakłady barberskie są przeszczepieniem do naszej kultury wzorców zachodnich, zwłaszcza londyńskich.

1 David Beckham nie musiał obawiać się zarzutów o homoseksualność, bo uprawiał zawodowo jeden ze stereotypowo najbardziej męskich sportów, a jego żona była uważana wówczas za ideał piękna – męskość piłkarza była więc bezpieczna.
2 Język polski proponuje takie odpowiedniki słowa *barber*, jak *cyrulik*, *balwierz* czy *golibroda*. Rzeczowniki te jednak mają wiele historycznych konotacji, więc dzisiejszych męskich fryzjerów nazywa się raczej tym przejętym w niezmiennym formie anglicyzmem, nadając temu zjawisku jeszcze większej egzotyczności czy elitarności.

Niniejsza praca, po części o charakterze autoetnograficznym, jest próbą refleksji nad fenomenem barberstwa oraz brodą – jej znaczeniem dla dzisiejszych mężczyzn i ich poczucia męskości. Materiału badawczego dostarczyły głównie blogi internetowe (Brodaty Blog, The Bushy Beard, Brodaty Zbir, 4gentleman), grupy facebookowe (Broda To Nie Moda, Grupa Brodaczy, Brodaci), materiały prasowe, a także własne doświadczenia autora ze śląskich salonów barberskich i rozmowy z osobami wykonującymi zawód barbera. Oczywiście tekst ten w żadnym stopniu nie ma na celu wyczerpania tematu brody i jej roli w kształtowaniu tożsamości płciowej. Koncentruje się głównie na społeczności osób identyfikujących się jako mężczyźni oraz ich podejściu do kwestii brody. Nadal do rozwinięcia pozostaje wiele wątków pokrewnych, na przykład zagadnienie kobiet z brodą czy broda a transpłciowość (czyli również niebinarność, zarówno biologiczna, jak i kulturowa).

Broda jako symbol

W swojej obszernej monografii Christopher OLDSTONE-MOORE (2017) szczegółowo przedstawił zawiłe dzieje męskiego zarostu w kulturze zachodniej, z których można wyciągnąć jeden najważniejszy wniosek: broda nie jest neutralnym elementem wyglądu mężczyzny. Skomplikowane są nawet kwestie biologiczne – na przykład dlaczego w ogóle osobniki płci męskiej (w rozumieniu fenotypowym) naszego gatunku w większości mają owłosienie na twarzy (u najbliższych nam naczelnych nie znajdziemy odpowiednika brody). Istnieją trzy główne teorie wyjaśniające istnienie męskiego zarostu twarzy. Pierwsza to założenie, że broda jest wyłącznie przypadkowym elementem ewolucji i nie spełnia żadnej funkcji. Niestety nie ma możliwości potwierdzenia tej teorii jakimikolwiek badaniami. W drugiej teorii uważa się brodę za ozdobę pomagającą w znalezieniu partnerki (zupełnie jak grzywy, barwne pióra, pióropusze u zwierząt). Przeprowadzone dotychczas badania pozwalają wnioskować, że jest to jednak kwestia raczej kulturowa i podlegająca modzie – część badaczy mówi, że broda podwyższa atrakcyjność mężczyzny, a część – że zaniża³. Trzecia możliwa funkcja brody wydaje się, według Old-

³ Jedne z ostatnich badań, przeprowadzone w australijskim University of Queensland pod kierownictwem Barnaby'ego Dixsona, dowodzą, że kobiety poszukujące mężczyzny do niezobowiązującego seksu najchętniej wybiorą kogoś z niewielkim zarostem. Kobiety poszukujące partnera do związku długoterminowego natomiast preferują mężczyzn z pełną, ale nie z długą brodą (zob. DIXSON et al., 2016). W późniejszych badaniach pod kierownictwem tego naukowca zauważono, że kobiety czujące niechęć do brodatych mężczyzn najprawdopodobniej obawiają się pasożytów mogących się kryć w gęstym zaroście (zob. CLARKSON et al., 2020).

stone-Moore'a, najbardziej udowodniona naukowo: broda to narzędzie walki, informuje o sile osobnika. W niemal wszystkich badaniach mężczyźni poproszeni o scharakteryzowanie innych mężczyzn na przedstawionych im fotografiach twierdzili, że ci z brodą są starsi, groźniejsi, silniejsi i bardziej doświadczeni życiowo. Możemy zatem powiedzieć, że broda, podobnie jak szeroko rozumiana męskość, istnieje głównie „dla innych mężczyzn” (BOURDIEU, 2004, s. 66).

Na przestrzeni wieków męski zarost zmieniał znaczenie symboliczne: broda była symbolem mądrości w starożytności, władzy królewskiej w średniowieczu, indywidualizmu w renesansie, po „bezczyność” w trakcie protestu antywojennego Johna Lennona w 1969 roku. Nie możemy pominąć też bardziej filozoficznego spojrzenia na męski zarost jako oznakę nieustannego upływu czasu, to przypomnienie o naszej zwierzęcej naturze; golenie brody to natomiast rytualna próba walki z ciągłym wzrostem życiowym (KOZIOŁEK, 2008). Dodatkowo broda często jest znacząca dla wyznawców niektórych religii (na przykład judaistów, amiszów), a ze względu na swoją pracę niektórzy nie mogą nosić zarostu (na przykład żołnierze, policjanci).

W Polsce przez kilkanaście lat przed upadkiem komunizmu i w czasach transformacji ustrojowej status brody był skomplikowany (SZCZEŚNIAK, 2016, s. 43). Zarośniętą twarz niewątpliwie kojarzono z opozycją polityczną, co widać chociażby na plakacie wyborczym z 1989 roku *Tobie się uda* autorstwa Ireny NAWROT-TRZCIŃSKIEJ (1989). Na plakacie przedstawieni zostali mężczyźni z trzech pokoleń (co przy okazji pokazuje, jak męskocentrycznym ruchem była Solidarność) – w tym gronie mężczyźni reprezentujący pokolenie, które wywalczyło pierwsze powojenne wybory demokratyczne, ma brodę i dłuższe włosy. W latach dziewięćdziesiątych dominowała narracja przedstawiająca gładko ogolonego biznesmena (yuppie) jako wzór dla wchodzących na rynek polskich przedsiębiorców; z takiego trendu cieszyli się producenci maszynek do golenia. Dzisiaj, po burzliwym przejściu drwaloseksualizmu przez popularne media, broda nie kojarzy się już z niezadbaniem, raczej przeciwnie – z byciem modnym. Na to hasło z oburzeniem zareagowałyby zapewne zdecydowana większość barberów i barberek oraz osób zaangażowanych w społeczność brodaczy.

Broda jako (nie)moda

Widoczny jest bardzo silny opór przed uznawaniem brody za coś powszechnego chwilowo i istniejącego wyłącznie dla poprawienia wyglądu jej posiadacza. Jedną z najpopularniejszych marek kosmetyków i gadżetów sprzedaje nawet koszulki z nadrukiem „Broda To Nie Moda”, tak też nazywa się najliczniejsza grupa

facebookowa zrzeszająca brodatych mężczyzn. Możemy również znaleźć wpisy na blogach poświęcone tłumaczeniu, że broda to nie trend. W jednym z nich, o dobitnym tytule *Broda to nie moda. To symbol!*, autorstwa mężczyzny podpisującego się jako Krootkobrody, czytamy:

Kilka dni temu zadzwoniła do mnie dziennikarka jednego z opiniotwórczych tygodników, z kilkoma pytaniami na temat brody. Pisała artykuł o stylach brody, rodzajach brodaczy i chciała zaczerpnąć informacji u źródła. I kiedy tak rozmawialiśmy o tym, czy wykonywany zawód ma wpływ na rodzaj noszonej brody i jakie grupy można wydzielić wśród Brodatej Braci, zdałem sobie sprawę z tego, że wielu dziennikarzy nie ma bladego pojęcia o tym, czym dla mężczyzn jest **obecnie** broda i dlaczego **stała się tak popularna w ostatnich latach** (KROOTKOBRODY, 2017, podkr. – M.R.)⁴.

Autor negatywnie reaguje na sprowadzenie rozmowy o męskim zarostie do dyskusji o stylu przycinania go i jest oburzony, że w mediach, a i zapewne w świadomości przeciętnego człowieka, broda kojarzona jest z modą. Niemniej zaraz później przyznaje, że broda obecnie jest popularna, co przecież potocznie jest uważane za istotę mody, którą słownik PWN definiuje jako: „sposób ubierania się, czesania i makijażu popularny w jakimś okresie lub miejscu” ([hasło:] *moda*). Podejrzewam, że niechęć do terminu „moda” ma źródło w przychodzących na myśl konotacjach: pokaz mody, wybieg modowy, czasopismo modowe, modne ubrania itd. Wszystkie kojarzą się ze stereotypowo kobiecymi zainteresowaniami czy czynnościami, zatem moda nie może być kategorią przypisywaną tak męskiemu arcybutowi jak broda. Mężczyźni od razu zaprzeczają, że chcą być po prostu bardziej atrakcyjni, i szukają wyczerpującego wytłumaczenia, a może nawet usprawiedliwienia⁵. Nie twierdzę, że zarost nie może być elementem ekspresji indywidualnego stylu, ale kategorię od rzucanie faktu istnienia w ostatnich latach mody na brodę jest nieuzasadnione. Rozważania modowe (w perspektywie socjologicznej, nie potocznej) będą nam przydatne jeszcze w dalszej części tekstu.

Kwestia nie-mody to nie jedyna sprzeczność zawarta we wpisie blogowym Krootkobrodego. Dalej czytamy:

4 Gdy było to konieczne, w cytatach skorygowano interpunkcję.

5 Równie rozbieżne opinie wypowiedział jeden z barberów, z którymi rozmawiałem na potrzeby tego artykułu. Zapytany przeze mnie wprost o to, czy brodę można uznać za modę, odpowiedział przecząco, uznał ją za „coś ważniejszego”. Po kilku minutach jednak sam, rozmawiając o dziejach barberingu w Polsce, uznał brody za aktualnie popularne.

Najpierw słyszeliśmy o hipsterskim hycie i chwilowym trendzie zza oceanu. Potem pojawiły się teorie o mężczyźnie lumberseksualnym i zmierzchu trendu metroseksualnego. W końcu, jak grzyby po deszczu, zaczęły mnożyć się pseudonaukowe teorie o biologicznych, historycznych czy kulturowych aspektach posiadania brody (KROOTKOBRODY, 2017).

A kilka linijek niżej:

Pośród niezliczonych publikacji dotyczących fizycznych atrybutów naczelnych, typów brodaczy, ilości zarasków w brodzie czy tego, w jaki sposób brodacze są postrzegani przez kobiety, zabrakło mi jednej, niezwykle ważnej rzeczy.

Żaden artykuł nie dotykał bowiem szerszego kontekstu tego zjawiska. Nie skupiał się na głębszych aspektach brodatego „trendu” i jego społecznych przyczynach. A właśnie nad tą kwestią, moim zdaniem, powinno się pochylić (KROOTKOBRODY, 2017).

Blogger zatem zarzuca badaniom (nie określił, którym dokładnie) pseudonaukowość i skupianie się na aspektach mało znaczących w tej sprawie, między innymi kulturowych, by następnie wskazać ujęcie społeczne jako kluczowe dla zrozumienia problemu. Później, w popularnonaukowym stylu, prezentuje nawet swoją analizę socjologiczną genezy nie-mody na brodę. Skąd ta kolejna nieścisłość w toku myślenia? Być może jest to obrona przed utratą kontroli nad swoim symbolem męskości. Stworzenie opozycji ja (posiadacz brody) – oni (badacze) i dyskredytacja tych drugich pozwala na szybkie odzyskanie władzy nad interpretacją własnych działań. Zatem skoro broda nie jest modą, to czym jest?

W kolejnych słowach autor bloga płynnie przechodzi do krótkiej historii feminizmu, by stwierdzić, znowu paradoksalnie, że jest on zjawiskiem pozytywnym, ale zaburzającym układ sił damsko-męskich przymusem dostosowania się do coraz bardziej kobiecego świata. Blogger nie potrafi się zgodzić na taki stan rzeczy:

Po latach kobiecej ofensywy w końcu przyszedł czas na to, aby powiedzieć: dosyć.

Dosyć ciągłego gadania o przewijakach na stajach benzynowych. Dosyć słuchania o najnowszych metodach bezstresowego wychowywania dzieci i o bezglutenowych ciastach, które można zrobić z niczego.

Dosyć zajęć fitness tylko dla kobiet, fryzjerów damsko-męskich z solarium i stylizacją paznokci w jednym i z 5 milionami nowych produktów, przeznaczonych wyłącznie dla pań.

Dosyć.

Nadszedł najwyższy czas na to, aby mężczyźni zabrali głos, bo świadomie czy nie – po cichu **tęsknimy za męskim światem** lat 20-tych [!], gdzie słowo mężczyzna nie pozostawiało pola do interpretacji, a granica pomiędzy światem kobiet i mężczyzn była czymś więcej niż cienką czerwoną linią.

I to właśnie dlatego, moim zdaniem, tak wielu mężczyzn postanowiło obecnie zapuścić brodę (KROOTKOBRODY, 2017, podkr. – M.R.).

W tym silnie uretorycznym fragmencie widzimy, po pierwsze, ogromną frustrację wywołaną dyskursem feministycznym, a po drugie, wyraźną chęć powrotu do przeszłości, w której tenże nie istniał⁶. Możemy doszukać się tutaj przykładu zjawiska, które Zygmunt Bauman uważa za coraz powszechniejsze na różnych płaszczyznach społecznych – mianowicie retrotopii. Badacz definiuje ją jako „wizje osadzone w utraczonej/skradzionej/porzuconej, ale nieumarłej przeszłości, zamiast przywiązania do tego, co dopiero ma się narodzić, a więc do przyszłości jeszcze niezainstalowanej” (BAUMAN, 2018, s. 13). To klasyczna figura Anioła Historii, który spojrział w przyszłość – w której coraz mocniej zaciera się granica między płciami – i przerażony zawrócił, by powrócić do znanego mu świata. Analizując popkulturę, głównie muzykę popularną i rockową, Simon Reynolds doszedł do podobnego wniosku – wiek XXI ma obsesję na punkcie powrotu do przeszłości, najlepsze jest to, co jest „retro”. W kontekście mody Reynolds pisze: „Wartość symboliczna danego ciucha przemija znacznie szybciej niż jego wartość użytkowa. Wraz ze wstawieniem do komisu czy oddaniem na cele dobroczynne używany strój wkracza na rynek drugorzędny i tam krąży w nieskończoność. Niekiedy uzyskuje prawo do drugiego życia, jeśli przywróci mu się wartość symboliczną” (REYNOLDS, 2018,

⁶ Bloger wskazuje na lata dwudzieste ubiegłego wieku, choć przecież mógłby się tam spotkać z feminizmem pierwszej fali. Ciekawe byłoby również spojrzenie na ten silny sprzeciw w kontekście backlashu, jaki obserwujemy przy walce o równouprawnienie kobiet. Tekst na blogu pochodzi z 2017 roku, a rok wcześniej byliśmy świadkami niezwykle głośnego tzw. czarnego protestu, akcji jednoczącej kobiety z całej Polski w obronie praw reprodukcyjnych. Jak wskazuje Susan Faludi, każdy kolejny krok w stronę równouprawnienia płci wiąże się z reakcją o przeciwnym kierunku (FALUDI, 2006, s. 61-62). Zagadnienie to wymaga jednak dogłębnej analizy – niewykluczone, że wskazać można więcej podobnych głosów w tym okresie.

s. 264). Co prawda cytaty dotyczą ubrań, ale podobny mechanizm widzimy w przypadku brody – przywrócono jej wartość symboliczną, a konkretnie: wartość męskości „dawnej”, czyli lepszej, i broda zyskała drugie życie.

Oczywiście Krootkobrody nie jest jedynym mężczyzną podającym tak zawiłe wytłumaczenie swojej decyzji o zapuszczeniu brody. Kilkadziesiąt komentarzy pod tym wpisem pochodzi od użytkowników silnie identyfikujących się z takim poglądem, a głosy sprzeciwu są raczej nieśmiałe. Inny bloger, kryjący się pod pseudonimem Krzaczasta Broda, apologię brody jako symbolu, a nie mody podsumował słowami:

mierzi mnie trochę ten hejt na ludzi, którzy zapuścili brody, i szczylenie się tym, od ilu to lat nagle wszyscy mają własne – Panowie, to naprawdę nie jest najważniejsze! I nawet jeśli w dużej mierze to tylko czasowy trend, to liczę na to, że będzie on trwał jak najdłużej, bo moim skromnym zdaniem nie jest on jakąś kolejną fanaberią, a zwyczajnym powrotem do normalności (KRZACZASTA BRODA, 2016).

Zatem to kolejny głos potwierdzający retrotopijny charakter brody w dzisiejszych czasach. Nawet w specjalnym wydaniu magazynu „Kurier Fryzjerski”, poświęconemu właśnie barberingowi, jako pierwszy zamieszczono artykuł *Fryzjerstwo męskie to nie moda* Adama Szulca, uznanego prekursora barberingu w Polsce (zob. SZULC, 2019). Oczywiście jest to już tekst o wiele mniej emocjonalny niż blogowe wpisy, a bardziej skupiony na historii zawodu. Mimo wszystko nie zgodziłbym się ze stwierdzeniem, że większość dzisiejszych brodaczy świadomie traktuje swoje brody jako protest. Również barberzy i barberki, z którymi rozmawiałem, zauważają, że klienci umawiają się na wizyty przed planowanymi randkami czy ważnymi uroczystościami i spotkaniami – dominuje chęć wglądania atrakcyjnie. Czasami można również spotkać klienta, który przyszedł, bo dostał ultimatum od partnerki – albo będzie pielęgnował swój zarost, albo go golił. Niedawno na jednej z grup facebookowych brodaczy padło pytanie o powód niegolenia się mężczyzn. Z kilkuset komentarzy można wyłuskać najpopularniejsze motywacje: lenistwo, zachęta partnerki i – będące wynikiem przypadku – zaniechanie golenia, czego efekt „tak już został”. Entuzjastów filozofii brody jest stosunkowo niewiele, ale stworzona przez nich wspólnota wydaje się zaskakująco żywa.

Brodąta brać

Nim przyjrzymy się społeczności brodatych mężczyzn, przypomnijmy Marii Janion niezwykle trafną analizę sprzed kilkunastu

lat dotyczącą męskiej społeczności w Polsce: „Polska kultura narodowa jest wybitnie męska. W jej obrazie na plan pierwszy wysuwają się związki homospołeczne, więzi męskiego braterstwa i przyjaźni. Do idealnych modeli tego typu związków, opiewanych w rozmaitego rodzaju przekazach, łącznie z podręcznikami szkolnymi i akademickimi, należą między innymi – w kulturze staropolskiej szlacheccy »panowie-bracia«, hufce rycerskie” (JANION, 2006, s. 267). Widzimy zatem, że moda na brodę, obecna przecież w wielu krajach Zachodu, w Polsce trafiła na niezwykle żyzny grunt męskich homospołeczności. Głównie za sprawą łatwości zrzeszania się w social mediach posiadacze bród odnajdują się nawzajem i tworzą bardzo aktywne grupy, organizują również cykliczne spotkania w barach.

W tym momencie powraca kwestia mody na brodę, tym razem w znaczeniu socjologicznym. Georg SIMMEL (1980) rozpatruje modę jako element od zawsze obecnej w społeczeństwie walki sił przeciwstawnych – chęci stałości, przynależności do grupy oraz indywidualizmu, chęci wyróżniania się, zmiany. Oznacza to, że moda na brodę ma charakter społeczny, służy wyróżnieniu konkretnej grupy osób. Simmel myśli głównie w kategoriach klasowych, ale dziś uznałbym to za mniej aktualne spojrzenie niż sto lat temu. Choć oczywiście dalej świat mody jest domeną bogaczy, to klasa średnia ma teraz możliwość szybszego naśladowania mody, na przykład dzięki dostępowi do tanich podróbek markowych rzeczy. W każdym razie według Simmela moda istnieje wyłącznie wtedy, gdy spotykają się potrzeba jedności i izolacji, co prowadzi do powstania grupy elitarniej – na przykład brodaczy.

Moim zdaniem najważniejszym elementem charakteryzującym brodaczy jest język. Samych siebie zazwyczaj nazywają oni braćmi lub braćmi w brodzie (często określenie to pisane jest wielkimi literami), ale pojawiają się również nazwy: zbir, broda⁷ (w odniesieniu do człowieka), zarośnięta morda, kudłacz. Swój zarost zwykle mianują futrem bądź krzakiem. Z jednej strony można odnieść wrażenie, że wkracza się w krąg elitarny, niemalże mistyczny (skojarzenie z „braćmi w wierze”), a z drugiej rażą słowa prawie odczłowieczające nosicieli brody.

Bracia w brodzie bardzo często publikują swoje zdjęcia, głównie autoportrety (*selfie*) – nie da się zaprzeczyć, że mają silną potrzebę bycia widzianymi i ocenianymi przez pozostałych członków grupy. Niesie to jednak z sobą pewne ryzyko: „Mężczyźni publikują swoje autoportrety, by zwrócić na siebie uwagę, ale jednocześnie narażają się na odwrócenie roli w posiadanych

7 Można spotkać zapis „BRoda”, co jest grą słowną z angielskim skrótem słowa *brother*, a to znowu podkreśla atmosferę braterstwa brodaczy. Niekiedy używają oni również pozdrowienia „pozBRO”.

przez nich przywileju obserwacji. Ten przywilej daje im przyzwolenie na oglądanie i uprzedmiotawianie innych (w szczególności kobiet i nieheteroseksualnych mężczyzn). W środowisku internetowym heteroseksualni mężczyźni muszą demonstrować swoją męskość w taki sposób, by usprawiedliwić swoją chęć do autouprzedmiotawiania” (HAYES, 2019, s. 62–63, tłum. – M.R.).

Strategie usprawiedliwiania prezentacji autoportretu brodacze stosują różne, zazwyczaj publikują zdjęcia, na których są widoczni jako wykonujący jakąś aktywność fizyczną: jazda na rowerze, wspinaczka górską, ćwiczenia na siłowni itd. Zauważyłem również, że brodacze często zamieszczają zdjęcia ze swoimi dziećmi lub partnerkami, pomimo że w regulaminie grupy widnieje taki zapis: „Nie interesuje nas także to, z kim śpisz. Namiętności i okazywanie uczuć ukazuj proszę poza FB” (Facebook, grupa: Broda To Nie Moda). Dodatkowo publikowanie zdjęcia często jest pretekstem do przekazania pozdrowień (na przykład „miłego czwartku”) pozostałym braciom – wtedy autor wykonuje gest zaciśniętej pięści lub wstawia w opisie jego emotikon (popularnego „żółwika”). Choć w założeniu jest to gest uprzejmości, radzę nie ignorować symboliki pięści – to też groźba, agresja, ale i siła, zjednoczenie. Ponadto na zdjęciach można dostrzec gest rogatej dłoni, powszechnie kojarzony z kulturą heavymetalową. Zdarzają się także autoportrety wykonane podczas pracy, co pasuje do figury ciągle przemęczonego mężczyzny, który nie ma czasu na odpoczynek⁸. Czasem publikowane zdjęcia przedstawiają chwile relaksu ich bohatera, wtedy uwieczniony jest on zwykle z alkoholem – piwem, whisky – w ręku.

Średnia wieku osób zrzeszonych i aktywnie udzielających się w brodatych grupach facebookowych wynosi ponad 30 lat, można zatem pokusić się o stwierdzenie, że mężczyźni ci czują już społeczną presję bycia ustatkowanymi, „prawdziwymi” mężczyznami – tutaj warto przypomnieć słynne, choć dużo uproszczające, stwierdzenie Elizabeth Badinter, według której mężczyzna musi ciągle udowadniać sobie i innym, że nie jest kobietą, dzieckiem i homoseksualistą (BADINTER, 1993). Pierwszy cel – niebycie kobietą – osiągnany jest przez noszenie brody, niepodważalny dowód bycia mężczyzną. O dojrzałości zapewnia posiadanie własnego potomstwa, dodatkowo podkreśla się bycie zaangażowanym ojcem. Natomiast udowodnienie heteroseksualności wydaje się kompletnie nieistotne, zupełnie jakby noszenie zarostu i branie go „na serio” wykluczało bycie nieheteroseksualnym⁹.

⁸ Marketing kosmetyków do brody często skupia się na tym, że są to produkty łatwe i szybkie w użyciu, by mężczyzna nie musiał spędzać za dużo czasu w łazience.

⁹ Warto przywołać anglojęzyczny frazeologizm *to be somebody's beard* – ‘być czyjąś brodą’ – który oznacza udawanie partnera/partnerki płci przeciwnej osoby homoseksualnej, by pomóc jej ukryć swoją orientację. Broda jest elementem wy-

Nie spotkałem się z żadnymi znaczącymi przejawami homofobii w treściach publikowanych w facebookowej grupie, a jedynie z drobnymi i nielicznymi uszczypliwościami w komentarzach. Nie sugeruję istnienia utopijnej męskiej homospołeczności bez homofobii, jak przywoływana przez Eve Kosofsky Sedgwick starożytna Grecja (SEDGWICK, 2005); myślę raczej, że to homospołeczność, która heteroseksualna jest już *a priori*, dlatego jej członkowie nie czują potrzeby, by to udowodnić.

Jedynie rysy na stalowym poczuciu męskości pojawiają się przy dyskusjach o pielęgnacji zarostu. Często padają w nich pytania o najlepsze kosmetyki do brody (olejki, balsamy, odżywki itd.) czy nawet akcesoria (kartacze, grzebienie, prostownice) i toczą się na ten temat ożywione rozmowy. Po pewnej ilości komentarzy pada ten, w którym jego autor – niczym członek gombrowiczowskiego Związku Kawalerów Ostrogi – przypomni wszystkim, że przecież nie są kobietami i nie powinni się tak rozczulać nad swoją urodą. Jeden z braci w brodzie, który wygrał cykliczny konkurs na Króla Długiej Brody, w krótkim wywiadzie w odpowiedzi na pytanie o radę dla mężczyzn zaczynających zapuszczać zarost poruszył problem nadmiernego zajmowania się przez mężczyzn własnym wyglądem:

Żeby nie oglądali YouTube'a i nie słuchali porad wypiękniomych chłopczyków, nie podcinali jej za dużo na policzkach, żeby nie wyglądali jak z jakiejś organizacji (*śmiech*). Facet ma być twardy, broda dzika (lecz zadbana), do wszystkiego trzeba czasu (BRODATY ZBIR, 2020).

Pomińmy rasistowskie skojarzenie z „jakąś organizacją”, a skupmy się na sprzecznych wymaganiach pierwotności, ale i „zadbania”. Przywodzi to na myśl zaproponowany przez Sedgwick mechanizm „podwójnego związania”, który, jak to zreferował Błażej Warkocki, polega na kulturowym nakazie utrzymywania bliskich relacji z mężczyznami i jednoczesnym zakazie homoseksualności (WARKOCKI, 2007, s. 28–29). Wejście w reżim wizualności natomiast nakazuje mężczyźnie utrzymać zadbany wygląd, ale dalej nie ma przyzwolenia na bycie „wypięknionym chłopczykiem”. Zapewne dlatego wspomniany na początku pracy metroseksualizm, w którym uroda traktowana jest z przesadną uwagą, ustąpił miejsca drwaloseksualizmowi, który łączy „dziłość” i ład.

Ciekawym zjawiskiem łączącym mężczyzn w ostatnich latach stała się akcja No Shave November i jej polski odpowiednik Movember. Idea obydwu jest taka sama: na cały listopad

glądu tak silnie dodającym męskości, że może „kompensować” męskość utraconą przez homoseksualność.

mężczyźni odkładają przybory do golenia i zapuszczają zarost, by zwrócić w ten sposób uwagę na problem zdrowia mężczyzn, głównie profilaktyki raka prostaty i jąder (polski Movember to zapuszczanie wyłącznie wąsa). Obserwujemy zatem działania na wzór prowadzonych kampanii informacyjnych o raku piersi, ale skupione wokół symbolu męskości – dzięki temu akcje te nie są „wstydlive”. W ten sposób próbuje się zniwelować uszczerbek na męskości, jaki może wywołać choroba męskich narządów płciowych.

W trakcie pandemii wirusa COVID-19 na grupach brodaczy pojawiały się zdjęcia dokumentujące pozbycie się zarostu przez niektórych jej członków. Głosy o większym prawdopodobieństwie zarażenia się chorobą przez osobę noszącą zarost (choćby dlatego, że nie ma możliwości dopasowania maseczki ochronnej do twarzy) spowodowały, że część braci zdecydowała się pożegnać z brodą. Sam akt był traktowany jako czyn bohaterski – goliło się brodę głównie w obawie przed zarażeniem bliskich, którzy należeli do grup zagrożonych najostrejszym przebiegiem choroby – i spotykał się z ogromnym wsparciem całej społeczności. Symbol męskości można zatem poświęcić w trosce o bliskich, co czyni męczyznę jeszcze bardziej męskim.

Barber shopy

„Najbardziej męskie miejsce w mieście”, „miejsce dla prawdziwych mężczyzn”, „stworzony przez mężczyzn dla mężczyzn” – to typowe hasła znajdujące się w opisach salonów barberskich na ich stronach internetowych czy też facebookowych. Co w rzeczywistości oznaczają te enigmatyczne slogany?

Kolorystyka wnętrza wszystkich salonów barberskich jest dość podobna – dominują ciemne, ciepłe kolory: czerń, butelkowa zieleń, brąz; w oczy rzucają się elementy wystroju z chromowanego metalu. W barber shopach zazwyczaj przyjmowana jest jedna z dwu klisz stylistycznych: wizja męskiego salonu fryzjerskiego sprzed wieku lub konwencja garażowo-warsztatowa. Pierwsza, pasująca do retrotopijnej teorii, wprowadza atmosferę wyrafinowania, ekskluzywności. Przebywający tam człowiek ma wrażenie, że znajduje się w miejscu dla gentlemanów, gdzie zostanie potraktowany poważnie i będzie mógł porozmawiać na ważne tematy. Niewątpliwie już samo przebywanie w takim otoczeniu podnosi męskie poczucie własnej wartości. Drugi typ wystroju, warsztatowo-garażowy, ma na celu stworzenie luźnego, niezobowiązującego klimatu. Kosmetyki i akcesoria są ułożone tak jak narzędzia, czasem na ścianach zawieszono są autentyczne części samochodowe lub motocyklowe oraz plakaty zespołów heavymetalowych lub z roznegliżowanymi kobietami. W niemal każdym salonie oczekującym klientom serwuje się darmowy

alkohol (głównie whisky lub piwo)¹⁰. Franc La Cecla zauważył, że „nie ma zerowego stopnia męskości. Męskość jest zawsze nadmierna, przerośnięta, przesadnie uwydatniona. Maczyzm to jedyny sposób dla mężczyzny, by zostać dostrzeżonym” (LA CECLA, 2014, s. 52–53). Nie da się ukryć, że wnętrza barber shopów przesadnie uwydatniają męskość.

Zdecydowana większość barberów i barberek podchodzi entuzjastycznie do swojego zawodu. W rozmowach ze mną informowali, że w pracy czują się swobodnie, a do najlepszych jej stron zaliczają poznawanie nowych ludzi. Jedna z barberek w szczególności cieszyła się z możliwości pokazania mężczyznom, jak atrakcyjnie mogą wyglądać. Barberzy natomiast często słuchają zwierzeń swoich klientów lub opowieści o ich podbojach seksualnych i są proszeni o rady, zwłaszcza w sprawach dotyczących związków – klienci barber shopów traktują barberów jak autorytety (i pokusiłbym się o stwierdzenie, że ci drudzy zazwyczaj to lubią). Klienci czasem zostają w salonie już po tym, gdy zostali obsłużeni, by dokończyć rozpoczętą rozmowę. Michel Foucault zapewne zauważyłby w tym „nakaz” mówienia o seksie – w miejscu „męskim” seks nie jest tajemnicą, zostaje uwolniony z dyskursu nakazującego aluzje, niedopowiedzenia i szacunek wobec kobiet, a jednocześnie wpada w niepruderyjne obrazowy dyskurs podkreślający dominację, zdobywczość (FOUCAULT, 1995, s. 22–38).

Czy jednak rozmowy z barberem można określać mianem terapeutycznych? Podchodziłbym do tej kwestii ostrożnie. Z jednej strony taka rozmowa to niebywała okazja do podbudowania poczucia własnej wartości opisem seksualnych przygód (czy to zdrowy sposób?) lub poproszenia o radę przed randką – w końcu tak chwalimy się, że jakaś kobieta chce się z nami spotkać, bo uważa nas za atrakcyjnych. Z drugiej strony słyszałem, że niekiedy zdarzają się opowieści bardzo osobiste, o poważnych problemach i tragediach życiowych – służą wyrzuceniu z siebie nagromadzonych emocji. Dodatkowo ma to miejsce w sytuacji, w której zwierający czuje się bezpiecznie, bo barber jest zobowiązany już samą kulturą obsługi klienta do uprzejmej odpowiedzi. Należy docenić zwierzenie jako sposób na oczyszczenie się z emocji. Ale czy w takiej sytuacji barber nie może przypadkowo – choć z najlepszymi intencjami – udzielić szkodliwej rady? Obawiam się, że może.

We wprowadzającym w świat barberstwa i pielęgnacji brody poradniku Bartka Jędrzejaka została przytoczona wypowiedź jednego z warszawskich barberów:

Podczas pielęgnacji brody liczy się każdy szczegół. Podobnie w salonie – nic nie jest przypadkowe. Każdy z naszych

¹⁰ Jeden z barberów wyznał mi, że gdy pracował w salonie w mniejszej miejscowości, zdarzało się tam, iż klienci nadużywali darmowego alkoholu.

gości **musi** się czuć swobodnie, ale też w pewien sposób dopasować się choćby zachowaniem do panującej atmosfery (JĘDRZEJAK, 2017, s. 171, podkr. – M.R.).

Gdyby nie koniec zdania, potraktowałbym słowo „musi” jako zwyczajnie niefortunnie dobrane, w tym kontekście uważam je jednak za kluczowe. Osoby zajmujące się barberstwem, próbując stworzyć miejsce skrajnie przyjazne mężczyznom, jednocześnie doprowadziły do „nakazu” swobody. Odczułem to, gdy po raz pierwszy wszedłem do barber shopu – na powitanie machinalnie powiedziałem „dzień dobry”, czym od razu zdradziłem swój brak obycia w tym środowisku – było to zbyt formalne. Następnym razem musiałem być czujny od samego początku (swoboda była zatem udawana).

Narracja ukazująca barber shop jako miejsce idealne dla mężczyzn w oczywisty sposób pomija męskości podporządkowane (rozumiane w kontekście teorii Raewyn Connell – zob. CONNELL, 2005). Jak w społeczności brodaczy, w barber shopach apriorycznie zakłada się heteroseksualność i cisplciowość ich klientów. Barberzy i barberki zapewniali mnie, że to przestrzeń, w której zrelaksować może się każdy mężczyzna, nawet gdy próbowałem ich naprowadzać na refleksje o męskości niehegemonicznej, osobach mogących czuć się przytłoczonymi zewsząd zalewającą ich w salonie męskością. Dodatkowo podczas zbierania materiałów do tego tekstu usłyszałem historię o tym, że do jednej z barberek umówił się na usługę trans mężczyzna¹¹. Niestety został wyproszony z salonu, ponieważ regulamin zakładu wyłącznie obsługę mężczyzn, a w ocenie właściciela barber shopu ów niedoszły klient mężczyzną nie był. Barberka opowiadająca tę historię przyznała, że osobiście nie miałyby problemu z wykonaniem usługi, ale musiała dostosować się do decyzji szefa. Zaproponowałyby jednak klientowi wizytę w godzinach porannych lub tuż przed zamknięciem zakładu, by w barber shopie nie znajdowało się zbyt wielu mężczyzn, których obecność nieheteronormatywnego klienta mogłaby postawić w niekomfortowej sytuacji.

Widzimy zatem, jak niezłomna jest wiara w to, że broda to sprawa wyłącznie mężczyzn realizujących (a raczej próbujących realizować) hegemoniczny typ męskości. Reszta albo musi udawać, albo zostaje wykluczona; powinna chować się przed wzrokiem mężczyzn, którzy w trakcie swojego relaksu nie chcą żąd-

¹¹ Stosuję proponowany przez Annę Kłonkowską zapis rozłączny przedrostka *trans-*. Według zasad języka polskiego, przedrostek ten powinien być pisany łącznie z rzeczownikiem, pisownia rozłączna jednak pozwala na uniknięcie definiowania osoby wyłącznie poprzez jej płciowość i traktowanie *trans* jako jednej z przydawek.

nych spotkań z Innością. Jest to powrót do wyłącznie męskiego świata, do którego kobiety, czasem dosłownie, nie mają wstępu.

Miejsce kobiety w barber shopie

W poprzedniej części pracy na pierwszy plan wysunięta została teoria, wedle której współczesna społeczność brodaczy postrzegana jest jako retrotopia, powrót do bliżej nieokreślonej, ale zdecydowanie lepszej w oczach członków tej grupy, przeszłości. Ta podróż w czasie wiąże się z zaskakującym powrotem do wykluczenia kobiet z przestrzeni publicznej. Z niektórych barber shopów kobiety, które weszły do salonu, by na przykład pocze-kać na kogoś, kto właśnie jest obsługiwany, są wypraszane, co usprawiedliwia się panowaniem w tym miejscu męskiej atmosfery, nieodpowiedniej dla kobiet¹². Często jednak mówi się wprost, że obecność kobiet tam zwyczajnie przeszkadza:

Klimat, jaki jest tam budowany, stricte skierowany do mężczyzn, sprawia, że kobiety nie są tam mile widziane. Płacząc tym samym nic porozumienia, jaka jest nawiązywana na linii barber a klient. Częste sugestie wychodzące z ust żon, dziewczyn, partnerek czy kochanek towarzyszących podczas wykonywanych usług, są dość dekoncentrujące. Z pewnością wynika to z braku typowych, a dla tego miejsca niepożądanych przedmiotów typu kobiece czasopisma. Dlatego Panom, którzy planują wizytę w tym właśnie miejscu, wysuwam małą sugestię. Nie zabierajcie tam swoich partnerek! (BOROWIECKI, 2015)

W tym fragmencie wpisu z bloga 4gentleman Alberta Borowieckiego zauważamy silny sprzeciw wobec zaburzania przez kobiety relacji, jakie tworzą się między mężczyznami w barber shopach. Autor sugeruje, że kobiety są tam po prostu znudzone, bo nie mają żadnych „przedmiotów”, którymi mogły się zająć, i zwyczajnie zaczynają irytować pracujących i obsługiwanych. Na stronie jednej z sieci zakładów barberskich (buttercut.pl) czytamy:

Nie wpuszczamy kobiet, to prawda, nie dlatego, że ich nie lubimy, tylko by czuć się swobodnie (Butter Cut).

Pojawia się zatem strach przed zakłóceniem luźnej atmosfery, utratą możliwości niekontrolowania tego, co się mówi. Klienci

¹² Grupy facebookowe też dzielą się na te, które akceptują kobiety, i te, które ich nie akceptują. Przed dołączeniem do jednej „koedukacyjnej” grupy zostałem poinformowany, że znajdują się tam również kobiety, więc muszę uważać na to, jakiego języka używam, i szanować wszystkich członków.

często podkreślają, że w tym miejscu chcą rozmawiać o „wszystkim”, tj. aktywnościach seksualnych, polityce, sporcie i motoryzacji, więc obecność kobiet zwyczajnie by ich peszyła. Dodatkowo może dojść wstyd przed uzewnętrznieniem swoich emocji przy kobiecie – mężczyźni obawiają się kobiecego osądu. Na ile jest to obawa przed byciem strofowanym za uprzedmiotawiające kobiety wypowiedzi – trudno powiedzieć, ale nie wykluczam tej możliwości¹³.

Co o zakazie wstępu do barber shopów sądzą same kobiety, często barberki bądź właścicielki salonów? Raczej wykazują duże zrozumienie. W jednym z artykułów prasowych przytoczona została wypowiedź właścicielki barber shopu Natalii Lietz:

Kiedy otworzył się barber shop, panie zaczęły nagminnie do niego przychodzić. Poczekalnia jest na sześć miejsc, a tu sześć kobiet sobie siedzi, robi na drutach, takie babskie rzeczy. A panowie-klienci muszą stać, nie ma dla nich miejsca – opowiada dalej Natalia Lietz. – Były awantury rodzinne, kobiety mówiły: „Proszę wziąć tego *Playboya*, bo tu są cycki!”, stały wózki, prośby: „ściszcie muzykę, bo mi się obudzi dziecko”, „dlaczego pani mojego męża po szyi dotyka!?” (BOCIĄGA, 2019).

Spotykamy się z nieracjonalną hiperbolą – autorka wypowiedzi tworzy wizję, w której barber shop bez zakazu wstępu dla kobiet jest chaotyczny; to miejsce, gdzie kobiety przychodzą robić „babskie rzeczy”. Sugeruje wręcz histeryczne reakcje na tak oczywiste gesty jak dotykanie szyi mężczyzny przez barberkę. Bourdieu, opisując mechanizm męskiej dominacji, zaznaczył, że ważną jego częścią jest zaangażowanie strony dominowanej w aktywne podtrzymywanie zastanego stanu rzeczy: „Porządek męski wpisany w porządek rzeczy zostaje wdrukowany także w ciała dzięki niemy wpływom płynącym ze strony podziału pracy (i jego rutyny) lub z kolektywnych, a także prywatnych rytuałów (myślę na przykład o specyficznie kobiecych zachowaniach samowykluczających jako efekcie wykluczenia kobiet z miejsc męskich)” (BOURDIEU, 2004, s. 34-35). Podejrzewam jednak, że przytoczony fragment wypowiedzi właścicielki barber shopu jest przykładem nie tyle samowykluczenia, ile działania marketingowego. Właścicielka salonu zwyczajnie chce przypodobać się grupie klientów –

¹³ Na podstawie własnych badań wspomniani już australijscy badacze wysunęli tezę, jakoby mężczyźni posiadający długi zarost wyznawali o wiele bardziej seksistowskie poglądy niż mężczyźni goliący swoje twarze (zob. OLDMEADOW, DIXSON, 2016). Inna grupa naukowców zarzuciła im jednak błędną interpretację wyników i powtórzyła badania – uzyskano wyniki, które wskazywałyby na brak jakiegokolwiek zależności pomiędzy posiadaniem brody a mizoginią (zob. HELLMER, STENSON, 2016).

mężczyznom w średnim wieku¹⁴ – więc opisuje zabawną dla nich sytuację, zbudowaną z zachowań, które mogą ich irytować na co dzień: ganieńie za chęć oglądania pornografii i słuchanie głośnej muzyki czy podporządkowywanie swojego życia dziecku i jego wygodzie.

Samowykluczania (i wykluczania nienormatywności) dopatrywałbym się w bardziej subtelnych wypowiedziach, na przykład w przytoczonej wcześniej historii o chęci wykonania usługi trans mężczyźnie – po kryjomu, by nie narażać się na dezaprobujący wzrok „prawdziwych” mężczyzn. Barberki, z którymi rozmawiałem, próbowały wyrażać zrozumienie dla chęci budowania wyłącznie męskiego świata, ale nie dało się nie usłyszeć irytacji w komentarzach typu: „ale z drugiej strony co ta kobieta przeszkadza?”. Mimo wszystko wyczułem to: kobiety pracujące w barber shopach wiedzą, że znajdują się tam na specjalnych zasadach, i starają się ich nie łamać. Jeden z barberów natomiast stwierdził, że kobiety w salonie mu nie przeszkadzają, jeśli nie sprzeciwiają się używanemu językowi i poruszonym tematom, ale za to nie lubi obecności dzieci (niektóre salony proponują nawet pakiety usługowe dla ojca i syna) – przy nich musi już powstrzymywać wulgaryzmy.

Podsumowanie

Wszystkie opisane w tym artykule aspekty samej brody, barber shopów i społeczności, która wokół nich się utworzyła, przywołują skojarzenia z mitopoetyckim ruchem mężczyzn z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. W sztandarowej publikacji tego ruchu samopomocy – *Żelaznym Janie* Roberta Blya – czytamy zresztą nawet o porośniętym długimi włosami Dzikim, figurze utraconej męskości (figura ta oparta jest na jednej z baśni braci Grimm – BLY, 1993). Zarówno wówczas, jak i dzisiaj jako źródło kryzysu męskości wskazywano ruch feministyczny, coraz silniejszą pozycję kobiet w społeczeństwie. Wtedy próbowano ratować męskosc „ucieczką do lasu”, zrzeszaniem się w grupy wsparcia, a dzisiaj – zapuszczaniem brody, wizualnym potwierdzeniem męskości i tworzeniem grup wokół tego zjawiska.

Zauważmy również, jak mężczyźni reagują na przesuwanie się niewidzialnej granicy, jaka od zawsze oddzielała sfery męskości i kobiecości – granicy reżimu wizualności. Po ambiwalentnym przyjęciu metroseksualizmu, który pozwalał na sprostanie wyzwaniom nowego męskiego wyglądu, ale jednocześnie zagrażał męskości, znaleziono rozwiązanie w postaci pieczołowitej pielęgnacji brody. Połączono tym samym dbanie o wygląd i podkreś-

¹⁴ Młodszych, jak przeczuwam, nie trzeba silnie zachęcać do dbania o swój wygląd, a żarty oparte na stereotypach nie mają na nich tak wielkiego wpływu.

lanie swojej męskości. Na jak długo będzie to rozwiązanie wystarczające? Przekonamy się zapewne w najbliższej dekadzie. Nie zapominajmy przy tym, że mowa tu ciągle o mężczyznach czujących – wewnętrzną lub zewnętrzną – potrzebę stosowania się do oczekiwań modowych, co jest przecież sprawą indywidualną.

Choć moja refleksja nad społecznością mężczyzn noszących brody zawiera wiele uwag krytycznych i opisy kłopotliwych mechanizmów, jestem w stanie dostrzec pozytywne aspekty tego fenomenu. Na pewno zauważam budujący wpływ posiadania grupy wsparcia, bo taka też jest po części funkcja tej wspólnoty. Oczywiście można mieć zastrzeżenia co do inkluzywności – pomijam już ignorowanie Innych, nie zapominajmy jednak o mężczyznach niemogących zapuścić zarostu ze względów genetycznych. Tworzenie filozofii brody i opartych na tej filozofii grup może się wydawać działaniem ekscentrycznym, ale uważam je za naturalny efekt pragnienia homospołecznego i trudno, by mężczyznom czynić o to zarzuty. Samą brodę jednak, pomimo sprzeciwów brodatej braci, postrzegam dzisiaj jako przede wszystkim modę – barber shopów coraz więcej, klientów również nie brakuje.

Bibliografia

- BADINTER Elisabeth, 1993: *XY – tożsamość mężczyzny*. Przeł. Grzegorz PRZEWŁOCKI. Warszawa: W.A.B.
- BAUMAN Zygmunt, 2018: *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*. Przeł. Karolina LEBEK. Wstęp Maria JANION. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BLY Robert, 1993: *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*. Przeł. Jacek TITTENBRUN. Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”.
- BOCIĄGA Przemysław, 2019: *Barber shop „tylko dla mężczyzn”*. *Kobiety wzburzone wykluczeniem*. 18.01.2019. [Online:] <https://kobieta.wp.pl/barber-shop-tylko-dla-mezczyzn-kobiety-wzburzone-wykluczenie-6339915995859073a> [25.01.2020].
- BORDO Susan, 2000: *The Male Body. A New Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- BOROWIECKI Albert, 2015: *Barber Shop, Kobietom WSTĘP WZBRONIONY!* 4gentleman.pl. 12.03.2015. [Online:] <https://4gentleman.pl/barber-shop-kobietom-wstep-wzbroniony/> [22.01.2020].
- BOURDIEU Pierre, 2004: *Męska dominacja*. Przeł. Lucyna KOPCIEWICZ. Warszawa: „Oficyna Naukowa”.
- BRODATY ZBIR, 2020: *Broda To Nie Moda: Król Długiej Brody – wrzesień 2019*. Brodaty Zbir. 3.01.2020. [Online:] <http://brodatyzbir.pl/broda-to-nie-moda-krol-dlugiej-brody-wrzesien-2019/> [22.01.2020].
- Butter Cut. Strona główna. [Online:] <http://www.buttercut.pl/#onas> [23.01.2020].


- CLARKSON Tessa R. et al., 2020: *A Multivariate Analysis of Women's Mating Strategies and Sexual Selection on Men's Facial Morphology*. „Royal Society Open Science”. DOI 10.1098/rsos.191209.
- CONNELL Raewyn W., 2005: *Masculinities*. 2nd ed. California: University of California Press.
- DIXSON Barnaby J.W. et al., 2016: *The Masculinity Paradox: Facial Masculinity and Beardness Interact to Determine Women's Ratings of Men's Facial Attractiveness*. „Journal of Evolutionary Biology”, vol. 29(11). DOI 10.1111/jeb.12958.
- FALUDI Susan, 2006: *Backlash. The Undeclared War Against American Women*. 15th anniversary ed. New York: Three Rivers Press.
- FOUCAULT Michel, 1995: *Historia seksualności*. Przeł. Bogdan BANASIAK, Tadeusz KOMENDANT, Krzysztof MATUSZEWSKI. Warszawa: Czytelnik.
- HAYES Nicholas Alexander, 2019: *Beauty and the Tumblebeast: Tumblr, Self-Portraits, and Depictions of Masculinity*. „Masculinities: A Journal of Culture and Society”, no. 12.
- HELLMER Kahl, STENSON T. Johanna, 2016: *Contradicting Data and Comments on Oldmeadow and Dixson's (2015) „The Association Between Men's Sexist Attitudes and Facial Hair”*. „Archives of Sexual Behavior”, vol. 45. DOI 10.1007/s10508-016-0713-7.
- JANION Maria, 2006: *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- JĘDRZEJAK Bartek, 2017: *Męska sprawa. O brodach, zaroście, fryzurach, pielęgnacji i nie tylko...* Współpr. Dorota ROŻEK, Michał KUCHARSKI, Adrian MADEJSKI. Warszawa: Wydawnictwo Zwierciadło.
- KOCHANOWSKI Jan, 1919: *Jana Kochanowskiego dzieła polskie*. Wstęp Jan LORENTOWICZ. T. 1. Warszawa: Tow. Akc. S. Orgelbranda S-ów.
- KOZIOŁEK Krystyna, 2008: *Rytuał i znużenie. O goleniu się*. W: *Rytuały codzienności*. Red. Anna WĘGRZYŃIAK, Tomasz STĘPIEŃ. Katowice: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy.
- KROOTKOBRODY, 2017: *Broda to nie moda. To symbol!* Brodaty Blog. 24.08.2017. [Online:] <http://brodatyblog.pl/broda-to-nie-moda/> [22.01.2020].
- KRZACZASTA BRODA, 2016: *Broda to nie moda – a co? The Bushy Beard*. 25.11.2016. [Online:] <https://Thebushybeard.Com/Blog/Broda-To-Nie-Moda> [22.01.2020].
- LA CECLA Franco, 2014: *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*. Przeł. Hanna SERKOWSKA. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- MARKIEWICZ Miłosz, 2019: *Nikt nie rodzi się mężczyzną. Z Wojciechem Śmieją rozmawia Miłosz Markiewicz*. „Fragile”, nr 3 (45). *Moda*. Słownik Języka Polskiego PWN. [Online:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/moda;2484146> [23.01.2020].
- NAWROT-TRZCIŃSKA Irena, 1989: *Tobie się uda*. [Plakat]. [Online:] <http://cyfrowa.a.bpchelm.pl/dlibra/doccontent?id=523> [7.02.2020].

- OLDMEADOW Julian A., DIXSON Barnaby J., 2016: *The Association Between Men's Sexist Attitudes and Facial Hair*. „Archives of Sexual Behavior”, vol. 45. DOI 10.1007/s10508-015-0637-7.
- OLDSTONE-MOORE Christopher, 2017: *Historia brody. Zaskakujące dzieje męskiego zarostu*. Przeł. Mariusz GADEK. Kraków: Znak Litera Nova.
- REYNOLDS Simon, 2018: *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*. Przeł. Filip ŁOBODZIŃSKI. Warszawa: Kosmos Kosmos.
- SANIEWSKA Patrycja, 2017: *Metroseksualizm: obraz w języku i kulturze. Rekonstrukcja na podstawie źródeł internetowych oraz materiału ankietowego*. Białystok: Wydawnictwo Prymat-Uniwersytet w Białymstoku.
- SEDGWICK Eve Kosofsky, 2005: *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*. Przeł. Adam OSTOŁSKI. „Krytyka Polityczna”, nr 9–10.
- SIMMEL Georg, 1980: *Filozofia mody*. W: Sławomir MAGALA: *Simmel*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- SZCZEŚNIAK Magda, 2016: *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana-Instytut Kultury Polskiej. Wydział Polonistyki. Uniwersytet Warszawski.
- SZULC Adam, 2019: *Fryzjerstwo męskie to nie moda*. „Barber Expert Magazine”, nr 1.
- WARKOCKI Błażej, 2007: *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!



Mirośław Gołuński

UNIWERSYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO W BYDGOSZCZY

 <https://orcid.org/0000-0002-2958-835X>

Stalkerzy vs Nocni Łowcy Wizje męskości w uniwersach fantastycznych dla młodych mężczyzn i kobiet w Polsce

Stalkers vs Night Hunters Visions of Masculinity in Fantasy Universes for Young Males and Females in Poland

Abstract: The presented analysis juxtaposes a half-peripheral, essentially dystopian masculinity depicted in a Polish fantasy universe (including over 30 volumes by Polish and Russian authors of both genders) and a projected (utopian?) masculinity at the heart of another universe, most of all addressed to girls. Visions of masculinity presented in both the universes are the bases of comparative analysis conducted in the article. The differences between the considered warriors are made conspicuous within a few spheres of their relations and actions, from their purity and body care, to their attitudes to women and erotic relationships they engage in. What concludes the article is the analysis of the protagonists' and narrators reactions to non-heteronormative behaviours (trace amounts of which appear in the world of the Factory Zone [Polish: *Fabryczna Zona*] novels, yet feature opulently and overtly in *Shadowhunters*).

Keywords: masculinity, universe, stalkers, Night Hunters, dirt

1.

By zdać sprawę z wielopoziomowego znaczenia tworzenia wizji męskości w bardzo dziś wpływowej kulturze popularnej, należy przede wszystkim przyjrzeć się wprowadzonemu w tytule artykułu pojęciu „uniwersum”, które od jakiegoś czasu stało się istotną wskazówką quasi-teoretyczną, rdzeniem popularnych określeń, takich jak „uniwersum Star Wars”, „uniwersum Marvela”, „uniwersum Wiedźmina”. Najogólniej na potrzeby prowadzonych tu rozważań definiuję „uniwersum” jako allotopiczną (MAJ, 2015) rzeczywistość kulturową, skonstruowaną wedle arbitralnie ustalonych reguł, reprezentowaną w więcej niż jednym medium przekazu (literatura, film, serial, gry¹, również fan fiction), budowaną zwykle przez wielu autorów². To relatywnie nowe zjawisko zwią-

1 Gdy piszę o grach, mam na myśli zarówno gry komputerowe, jak i tradycyjne (planszowe, karciane czy tak zwane systemy RPG).

2 Współcześnie kwestia autorstwa uniwersów również zasługuje na osobne rozpatrzenie, ponieważ nawet jeżeli za „uniwersum Wiedźmina” w domenie literackiej odpowiada jeden autor – Andrzej Sapkowski (co nie jest dziś już takie oczywiste, ponieważ opublikowane zostały zbiory opowiadań rozgrywających

zane jest przede wszystkim z procesami konwergencji kapitałowej i ekonomicznej zachodzącymi w mediach. Jako jeden z pierwszych zwrócił na to uwagę Benjamin R. Barber w książce *Dżihad kontra McŚwiat* (BARBER, 2004, s. 100).

Tworzenie uniwersów zaczęło się w przestrzeni centrum obecnego systemu-świata (korzystam tutaj z pojęć wypracowanych przez Immanuela WALLERSTEINA, 2007) – i stamtąd uniwersa najsilniej oddziałują na całą kulturę. Nie oznacza to jednak, że nie pojawiają się również na półperyferiach. Zasadnicza różnica polega jednak na tym, że te drugie wywierają wpływ przede wszystkim lokalny i jedynie z rzadka przebijają się do szerszego grona odbiorców (dzieje się tak obecnie z uniwersum Wiedźmina³). Warto takim lokalnym uniwersom przyjrzeć się bliżej, ponieważ ich mierzalny (choćby liczba sprzedanych książek czy kolejne wydawane tomy wskazujące na zainteresowanie czytelników) wpływ na odbiorców zwykle związany jest z przedstawianą w tych uniwersach wizją świata, również męskości.

Ze względów komercyjnych uniwersa tworzone w centrum mają zaspokajać gusta jak najszerzej grupy odbiorców, ale i wśród takich uniwersów zdarzają się te skierowane do grupy wybranej, na przykład do dorastających dziewcząt (niegdyś saga *Zmierzch* czy właśnie *Nocni Łowcy*⁴) czy do młodych mężczyzn (na przykład *Warhammer 40.000*). Odbiorcą interesującego mnie w tym tekście polsko-rosyjskiego uniwersum *Fabryczna Zona*, odwołującego się do gry *Stalker – czarnobyłska zona*, są przede wszystkim młodzi mężczyźni⁵. Sama liczba opublikowanych w serii *Fabryczna Zona* tomów (łącznie w języku polskim wydano 33 tomy polskich i rosyjskich pisarzy – stan na koniec 2019 roku – a zapowiadane są kolejne) wskazuje na istotny jej wpływ w obrębie pola literatury fantastycznej, w jego rozumieniu przez Bourdieu. Pomyślane ono zostało jako odpowiedź na, również rosyjskie, uniwersum *Metro 2033*, którego autorem jest Dmitry Glukhovskiy (obecnie uniwersum to ma charakter międzynarodowy, gdyż na polskim rynku dostępne są kolejne tomy

się w świecie Wiedźmina, których autorami są różni pisarze), to dzieło filmowe czy gra zawsze są dziełem zbiorowym.

³ Należy jednak odnotować, że przejście od półperyferyjności do centrum odbywa się za pośrednictwem mediów i infrastruktury kontrolowanej przez centrum właśnie. A to oznacza, że na wszystkich poziomach przekazu – narracji, idei, sensów (również wizji męskości) – uniwersum takie musi spełniać warunki przez nie zakładane.

⁴ W oryginale *Shadowhunters*. W tekście konsekwentnie staram się zachować polskie brzmienie nazwy uniwersum (*Nocni Łowcy*), choć uważam, że z różnych względów nie jest to najszcześniejsze tłumaczenie.

⁵ *Fabryczna Zona* zaczęła się od gry, *Nocni Łowcy* natomiast od serii powieści, które następnie zostały dwukrotnie sfilmowane (kinowy film oraz trzysezonowy serial Netflixa), nieco później powstała również gra karciana odwołująca się świata powieści.

autorstwa nie tylko twórcy świata, lecz także innych pisarzy rosyjskich i polskich, również włoskich i niemieckich⁶).

Co istotne, na polskim rynku wydawniczym nie ma dotąd uniwersum skierowanego do młodych kobiet, tworzonego przez polskie pisarki (pisarzy). Są cykle powieściowe, których odbiorczyniami są przede wszystkim młode kobiety (na przykład seria o Dorze Wilk Anety Jadowskiej), lecz żaden z nich nie doczekał się jeszcze konwergencji na inne media, tak by można o nim mówić jako u uniwersum w przyjętym tutaj rozumieniu. Również z tego powodu punktem odniesienia dla androcentrycznego świata Fabrycznej Zony będzie stworzone przez amerykańską pisarkę Cassandrę Claire (pseudonim Judith A. Rumelt) uniwersum Nocnych Łowców. Za tym zestawieniem przemawia niemal równoległy czas powstawania uniwersów (pierwszy od 2013, drugi od 2009), omówione (w dalszej części artykułu) podobieństwa strukturalne między nimi, a także możliwość skonfrontowania dwóch wizji męskości – tej osadzonej w realiach półperyferyjności i tej osadzonej w centrum. Zwłaszcza ostatnia z przesłanek tworzy interesujące pole badawcze⁷.

W Fabrycznej Zonie mamy do czynienia z jedną z rozpowszechnionych w obecnej kulturze popularnej wizji historii alternatywnej (LEMANN, 2019, s. 103–110). Odejście od znanej nam historii nastąpiło po wybuchu reaktora czarnobylskiej elektrowni atomowej w 1986 roku. Wedle opisywanej w powieści historii, po awarii w promieniu wielu kilometrów wokół wyłączzonej elektrowni powstała Strefa (Zona) skażenia. Nie było to jednak zwykłe skażenie – powstał świat przemieniony pierwszą, a następnie kolejnymi (z najważniejszą, z roku 2007 – GOŁKOWSKI, 2014b, s. 70) emisjami radioaktywnymi. Na zamieszkanym dotąd przez ludność ukraińską i częściowo białoruską obszarach rodzą się zmutowane zwierzęta, ludzie zamieniają się w zombie, niebezpieczne mogą być nawet rośliny. W obrębie Strefy pojawiają się również miejscowe anomalie, które z jednej strony są zabójczo niebezpieczne dla wszystkich żywych istot, z drugiej zaś dostarczają tzw. artefaktów, stanowiących towar, który zbierają nieliczni mieszkający w Strefie,

6 Jeden z subświatów Fabrycznej Zony – Kompleks 7215 (autorzy: Bartek Biedrzycki i Dominika Węclawek) – stanowi stadium pośrednie między tymi uniwersami, ponieważ wydarzenia w tym świecie osadzone są w warszawskim metrze, spełnia więc on podstawowe założenia Metra 2033. Trudno dociekać, dlaczego Kompleks 7215 znalazł się w obrębie Fabrycznej Zony, lecz niewątpliwie wskazuje to na hybrydyczność powstających uniwersów. O powieściach Biedrzyckiego pisałem w innym artykule (GOŁUŃSKI, 2019).

7 Osobną, w artykule jedynie marginalnie zaznaczaną ze względów metodologicznych, kwestią jest wpływ każdego z tych uniwersów na kształtowanie się wzorców męskości u zakładanych odbiorców. Znaczenie tego wpływu wzrasta, jeśli weźmie się pod uwagę przeprowadzone niedawno badania preferencji politycznych, wskazujące na znaczącą rozbieżność poglądów młodych mężczyzn i kobiet (PAZDERSKI, 2018).

na ogół samotnie⁸, stalkerzy (prawie bez wyjątku mężczyźni); poza Zoną można uzyskać za ten towar wysokie wynagrodzenie. Zadaniem bohaterów, którzy w tym świecie się znaleźli, jest przeżycie, walka z anomaliami (i politycznymi siłami pragnącymi nad Zoną zapanować) i zbieranie artefaktów, które mogą być zamieniane na potrzebne artykuły, a także wykonywanie kolejnych misji⁹. Interesująca mnie w tym szkicu męskość stalkerska kształtuje się na pograniczu światów: Wielkiej Ziemi, będącej „normalnym” światem, w którym obowiązują zarówno klasyczne zasady fizyki, jak i reguły współczesnej ekonomii, oraz Zony, stanowiącej przeciwieństwo Wielkiej Ziemi i będącej wyzwaniem dla odważnych, odwołujących się do romantycznych wzorców wojowników. Oni sami zaś czują się strażnikami, kochankami Wielkiej Ziemi; żyją na granicy dwóch światów i w dwuznaczny sposób są murem między nimi (GOŁUŃSKI, 2020, s. 239–240) – tak realizują konstytutywne cechy „męskich fantazji” opisanych przez Klausa THEWELEITA (2015).

W wyłącznie strukturalnie podobnej sytuacji znajdują się bohaterowie prozy Cassandra Clare. Tu również mamy dwa światy. Z jednej strony ludzi żyjących swoimi codziennymi sprawami, w jeszcze mniejszym stopniu niż ci w Zonie zdających sobie sprawę z istnienia innej rzeczywistości (a tak naprawdę w ogóle o tym niewiedzących); z drugiej wszystkie możliwe rasy znane z legend, mitów i popowej literatury: wampiry, wilkołaki, fearies, czarodzieje etc. Między rasami nie panują pokojowe stosunki (w powieściach istotną rolę odgrywa konflikt wampirów i wilkołaków), ale każda z nich dysponuje umiejętnościami i mocami wielokrotnie przekraczającymi ludzkie. Dlatego między światami zostali ustanowieni Nocni Łowcy, będący istotami częściowo anielskimi. Ich zadaniem jest pilnować porządku i chronić ludzi przed apetytami istot, dla których mogliby oni stanowić pożywienie. Światy te nakładają się na siebie, ale są nieprzenikalne dla ludzi – na przykład gdy w swoim świecie ludzie widzą ruiny świątyni, w drugim świecie jest to nowojorska baza i miejsce szkolenia łowców. O przynależności do Nocnych Łowców decyduje urodzenie, choć swoje umiejętności i moce poszczególni

⁸ Wyjątek stanowią dwie większe formacje stalkerów (Powinność i Wolność), nieustannie i bezpardonowo walczące z sobą o wpływy na terenie Zony. Żaden z pierwszoplanowych bohaterów polskich powieści osadzonych w tym świecie nie należał jednak do żadnego ze wspomnianych ugrupowań – w każdym razie w czasie trwania akcji powieści (w przedakcji bohater narrator powieści Joanny Kanickiej opuścił Wolność – KANICKA, 2018, s. 18). Interesujące, że w polskiej części tego świata nie pojawiają się właściwie „wojenstalkerzy”, elitarni ni to żołnierze, ni to najemnicy armii rosyjskiej, stanowiący najsilniejszą formację operującą w Zonie, obecni w „rosyjskiej” części uniwersum (por. NOCZKIN, 2013, s. 170–175).

⁹ Przedstawione elementy uniwersum wskazują na jego ścisłe związki z będącą podstawą całego świata grą. W podobny sposób fabuły i narracje gier wideo przedstawiają Nick Dyer-Withford i Greig de Peuter w swej pracy poświęconej relacjom gier i kapitalizmu (DYER-WITHEFORD, PEUTER, 2019, s. 153 i nast.).

wojownicy i wojowniczkę wypracować muszą sami. W tym tkwi konstytutywna różnica między uniwersami, z których w dużym stopniu brać będą się kolejne. Działający na ogół w niewielkich grupach Nocni Łowcy tworzą zespoły koedukacyjne. W sześciotomowej sadze *Miasto kości* (jednej z trzech do tej pory opublikowanych w ramach tego uniwersum), której akcja toczy się przede wszystkim w Nowym Jorku, pierwszoplanowe postacie to zespół składający się pierwotnie z dwóch młodych, około dwudziestoletnich mężczyzn (Jace i Alec) i równie młodej kobiety (Isabelle, siostra Aleca). Na prawach „wolnego strzelca” dołącza do tej trójki główna bohaterka powieści piętnastoletnia Clara. Zachowania i postawy dwóch wspomnianych łowców i relacja między nimi oraz bohaterkami będą stanowiły główną bazę analiz komparatystycznych przeprowadzonych w tym szkicu.

2.

Mary Douglas swój esej *Gdyby Dogoni...* rozpoczyna prowadzoną w ironicznym tonie refleksją nad tym, co by było, gdyby Dogonów badali Anglosasi, a Nuerów Francuzi (DOUGLAS, 2007b, s. 186–187). Z pomocą serii porównań próbuje dotknąć istoty rozbieżności między prowadzonymi w obu grupach badaczy namysłami nad Innym. Chciałbym przejąć jedynie strukturę tego tropu i tak wyposażony rozpocząć porównanie dwóch uniwersów od elementu, któremu brytyjska antropolożka poświęciła sporo miejsca w swoich badaniach: relacji między czystością a zmazą, a dokładniej brudem.

Już na poziomie fabuły różnica między czystością i brudem jest zaskakująco wyraźnie widoczna. W świecie stalkerów brud jawi się wszechobecny, mieszkańcy Zony nie tylko całymi miesiącami nie mają kontaktu z wodą, lecz także niemal z lubością wchodzą w fizyczny kontakt z florą tego obszaru i wciąż się o tym w każdej ze stalkerowych powieści wspomina. Z kolei Nocni Łowcy niemal obsesyjnie się myją. Biorą prysznic po każdej akcji, ale również po treningu, a nawet bez okazji. Dla głównych bohaterów to codzienny nawyk. Różnica ta wynika nie tylko z konstytutywnych warunków światów, w których toczy się akcja obu cykli. Wydaje się, że sięga znacznie głębiej, stanowi jeden z podstawowych elementów organizujących symboliczną rzeczywistość obu uniwersów.

Mary Douglas w *Czystości i zmazie* odnotowuje oczywistość: zmaza, a więc nieczystość, związana jest co prawda i z mężczyznami, i z kobietami, lecz te drugie ze względów fizjologicznych (menstruacja, poród itp.) nie mogą jej uniknąć, dlatego muszą przejść rytuały oczyszczenia (DOUGLAS, 2007a). Jak już wspomniano, w świecie stalkerów kobiet właściwie nie ma, a jeśli nawet się pojawiają (bezpośrednio w Zonie jest zaledwie pięć kobiet w dwunastu tomach polskiej części uniwersum), to albo są tam krótko, albo zostają pozbawione w jakiś sposób cech ko-

biecości. Dzieje się tak nie tyle ze względu na fakt, że świat ten ma swoje źródło w grze (nawet w zmaskulinizowanych grach wideo postacie kobiece pojawiają się bardzo często), ile ze względu na specyficzny stosunek męskich bohaterów do Zony, ponieważ w powieściach następuje jej feminizująca personifikacja (por. GOŁUŃSKI, 2020, s. 242–243). Najdalej w posługiwaniu się tym zabiegiem idzie Michał Gołkowski, u którego Zona odbywa na metapoziomie stosunek z Wielką Ziemią, a bohater, Misza, zostaje wręcz w nią wstrzelony niczym w akcie ejakulacji (GOŁKOWSKI, 2018, s. 64–125). Brudzenie się stalkerów byłoby więc na jednym z poziomów odczytania tego uniwersum wchodzeniem w intymną relację ze Strefą¹⁰, a będące przekleństwem stalkerów kolejne emisje z czarnobylskich reaktorów (przed którymi należy chronić się pod ziemią, najlepiej w betonowych piwnicach, gdyż nagły wzrost promieniowania może nawet zabić, jeśli człowiek się przed nim nie schroni) stanowią swoiste „upławy” Strefy, po których ziemia jest jeszcze bardziej skażona, a co wrażliwsi na te zanieczyszczenia przeżywają wizje i majaki, w pewnym sensie będące odpowiednikami męskich orgazmów. Tak rozumiany brud, dosłownie rozumiana zmaza, stanowiłby odpowiednik praktycznie niewystępującej w tym uniwersum kobiecości.

W patronujących tym rozważaniom *Męskich fantazjach* Theleweita kobiety również są w dużej mierze wykluczone (na przykład przez przemilczenie – THELEWEIT, 2015, s. 10 i nast.), a lęk przed nimi (jak lęk przed emisjami) realizuje się we frontowej, a więc także wystawionej na brud okopów, współnocie¹¹.

W tym kontekście potrzeba obmycia się, odczuwana niemal jako rytualna konieczność, po wykonaniu często „krwawej roboty” w świecie Nocnych Łowców, stanowi odwrotność opisywanego stosunku do brudu w Fabrycznej Zonie. Na poziomie podstawowym dążenie do czystości to dość oczywisty efekt wstępu do brudu w kulturze centrum, szeroko opisany przez Alaina CORBINA (1998). Centrum w ramach odniesień interesujących dla prowadzonych tutaj rozważań wyraźnie przewyciężyło – przynajmniej na najbardziej oczywistych poziomach – opisywaną przez Mary Douglas i istotną dla jej rozpoznania dychotomię. Nie znaczy to, że wszelkie opozycje zostały odesłane do lamusa, widoczne

¹⁰ Feminizacja Zony traktowanej jako rodzaj matczyzny (w odróżnieniu od męskiej ojczyzny) to zabieg, który pojawił się już w polskiej fantastyce. Najciekawszą i najpoważniejszą jego realizację stanowi *Wieczny Grunwald* Szczepana Twardocha. W książce tej istnieje podobnie dualistyczny, gnostycki podział – na polskość i niemieckość. Ta pierwsza związana jest z biologicznością i personifikowana przez Polskę, która odbywa stosunki ze swoimi obrońcami, rodzi ich i przygarnia po śmierci. W takiej Polsce nie ma miejsca dla kobiet (GOŁUŃSKI, 2014).

¹¹ Jedną z istotnych cech męskości hegemonicznej Raewyn W. Connell opisuje metaforą „bagno i krew” (*mere and blood*), którą stalkerzy na swój sposób udosławiają (CONNELL, 2002, s. 65).

jest jednak projektowanie przez twórców świata wywodzących się centrum takich rozwiązań, w których opozycje przestają funkcjonować. W przeciwieństwie do stalkerów Nocni Łowcy nie czują praktycznie żadnych związków z ziemią; również ze względu na swoje częściowo anielskie pochodzenie swą siłę wewnętrzną (ale nie sprawność fizyczną) czerpią ze swoistej metafizycznej magii. Ponieważ jednak dysponowanie nią nie zostało uzależnione od płci, możliwość posłużenia się magicznymi mocami nie jest obłożona żadnym tabu, fizyczna czystość pozostaje przede wszystkim elementem higieny. Jak zostanie to pokazane w dalszych partiach szkicu, raczej nieograniczona zewnętrznymi zakazami ekspresja seksualna nie musi ani poszukiwać dla siebie symbolicznych zastępników, ani prowadzić do seksualnej przemocy¹².

Czystość lub jej brak rozpatrywane w perspektywie symbolicznego systemu uniwersów wydobywają uwikłania tej kategorii w ideową organizację świata przedstawionego analizowanych tekstów. Odsyłają one do krańcowo różnych sposobów postrzegania relacji męskości i kobiecości.

3.

Świata stalkerów trudno nie rozpatrywać w perspektywie zarysowanej przez Evę Kosofsky Sedgwick „*homosocial disire*” (SEDGWICK, 1985, s. 1–5); perspektywa ta jest równolegle rozwijana przez Klaus Theweleita w jego opisach niemieckich mężczyzn w drodze do nazizmu (THEWELEIT, 2015). Na podobieństwo ujęć wskazuje śladowa obecność w tych światach kobiet, a jeśli już są one ukazywane, to w bardzo specyficznych i stereotypowych dla patriarchalnego dyskursu rolach. Należy wyróżnić dwie grupy kobiecych bohaterek Fabrycznej Zony: grupa tych, które pozostają poza Strefą, oraz tych w niej przebywających.

Kobiety spoza Zony w większej liczbie pojawiają się jedynie w powieści *Sztynny* Michała Gołkowskiego. Pierwsza to Oksana, żona Sztynnego. Klaus Theweleit zauważa, że pamiętnikarze Freikorpsów nie odnotowują imion swoich żon (THEWELEIT, 2015, s. 17 i in.); tutaj dopiero pod koniec powieści dowiadujemy się, że Oksana jest żoną Sztynnego. Przy tym należy ona do grupy określonej przez niemieckiego badacza jako kobiety niebezpieczne (THEWELEIT, 2015, s. 75–81). Oksana ma dwuznaczny status: jest bardzo atrakcyjna i zmysłowa, wyraźnie radzi sobie w życiu bez Sztynnego (sama wyrzuciła go z domu – GOŁKOWSKI, 2015, s. 60). W pewnym sensie można ją uznać za modelowy przykład kobiety, która wykorzystywała przemiany polityczno-ekonomiczne po 1989 roku na swoją korzyść, jak o tym pisze Marina BLAGOJE-

¹² Na to, że również w odniesieniu do centrum jest to idealizacja, wskazują w swojej książce Philip G. ZIMBARDO i Nikita S. COULOMBE (2015).

vić (2018, s. 106–108). W toku powieści okaże się, że kusi seksualnie bohatera, ale jednocześnie zdradza go, zarówno fizycznie (z najlepszym przyjacielem Sztywnego, który miał go zabić), jak i emocjonalnie (mimo że wie o wyroku na Sztywnego, nie ostrzega go). Drugą istotną postacią kobiecą w powieści jest matka Sztywnego, z którą ten pomieszkuje po rozstaniu z Oksaną. Niski status materialny mężczyzny i konieczność zamieszkania z rodzicem to kolejny element wskazujący na półperyferyjną pozycję bohatera tego uniwersum. Swojej matki stara się Sztywny unikać, ponieważ po zniknięciu ojca (który przepadł w Zonie) odczuwa wobec niej niechciane zobowiązane, któremu nie potrafi sprostać. Ostatnią kobiecą bohaterką książki Gołkowskiego jest nastoletnia Daszka, która spełni funkcję romantycznej damy i w ostatniej scenie pożegna bohatera na zawsze odchodzącego do Zony (GOŁKOWSKI, 2015, s. 357–359). O niewinności Daszy i pozytywnym postrzeganiu tej postaci zadecyduje jej młodość i absolutne – również fizyczne – oddanie bohaterowi. W innych powieściach, których akcja toczy się niemal w całości w Zonie, kobiety stanowią jedynie tło – jak bezimienna kochanka w otwierającej pierwszy tom napisany przez Michała Gołkowskiego scenie, będąca jedynie symbolem wysokiego statusu materialnego i społecznego bohatera (GOŁKOWSKI, 2014a, s. 7–10), czy w trylogii Sławomira NIEŚCIURA (2016, 2017, 2018) żona generała, której rola ogranicza się do opieki nad synem i bycia niczym przedmiot przesuwaną z miejsca na miejsce w związku z powiększaniem się Strefy i będącą tego wynikiem koniecznością jej ewakuacji.

W świecie kobiet status pośredni ma ukochana Miszy, bohatera czterech z pięciu tomów napisanych przez Gołkowskiego. W Zonie pojawia się przypadkiem i zostaje rycersko z niej przez bohatera wyprowadzona, by następnie po niego wrócić. W ostatnim tomie będzie oczekiwała na Miszę, na jego powrót z ostatniej misji¹³, do której „zmusi” go Zona¹⁴.

13 Ich relacja ma charakter wyraźnie patriarchalny. Gdy okazało się, że Misza musi wrócić po trzech latach do Zony, między nim a ukochaną miał miejsce znaczący dialog:

- Nie chcę BEZ CIEBIE – poprawiam się [...].
- Ani ja bez ciebie. Jak się tam będę bawiła?
- Szampańsko. – Uśmiecham się. – Pamiętaj: możesz i masz robić, co tylko zechcesz...
- ... o ile potem ci wszystko opowiem ze szczegółami. Wiem. I mimo to nie chcę (GOŁKOWSKI, 2018, s. 35).

Mężczyzna sprawuje kontrolę nad seksualnością partnerki. Mówi jej, że Sonia „może i ma” robić, co zechce, ale musi mu potem ze wszystkiego zdać sprawozdanie. On, oczywiście, nie podlega jej kontroli.

14 „Nagroda” za wykonanie tej ostatniej misji jest wiadomość o ciąży partnerki. Bohater nie ma wątpliwości, że to nagroda za wykonanie ostatniego „questu”.

W dwunastu tomach, których akcja rozgrywa się w polskich powieściach subuniwersum S.T.A.L.K.E.R., wśród męskich bohaterów Zony pojawia się zaledwie kilka kobiet. Symptomatyczna jest postać Soni, bohaterki *Powrotu Gołkowskiego*. Fizycznie Sonia jest zaprzeczeniem klasycznie rozumianej kobiecości: jest łysa (efekt chemioterapii), zamiast jednej nogi ma protezę, a jednocześnie świetnie radzi sobie ze sprzętem komputerowym (choć w toku akcji okaże się, że znajomość techniczna komputerów była domeną porzuconego partnera Soni, a przyjaciela Miszy – Dra). Aby więc zaistnieć w Strefie, Sonia musi zostać pozbawiona stereotypowo erotycznych symboli kobiecości¹⁵ – włosów, zgrabnego ciała – i zostać osadzona w równie archetypicznie męskiej roli specjalisty od komputerów; przede wszystkim, mimo że zerwała z Drem, jest też przez Miszę cały czas postrzegana jako „własność” innego mężczyzny, a kodeks honorowy jest w tej kwestii jednoznaczny. Dopiero tak ukształtowana niemal nie wzbudzi pożądania bohatera, gdy przyjdzie im wspólnie spędzić noc. Spośród innych kobiet Fabrycznej Zony można wymienić jeszcze ukochaną głównego bohatera dylogii Krzysztofa Haladyna *Na skraju strefy* (HALADYN, 2016, 2017) (kobieta ginie w zakończeniu powieści) czy olbrzymkę z tej samej książki. Jeśli dodać do tych kobiet epizodyczną postać snajperki w *Bagnie szaleńców* Joanny KANICKIEJ (2018), to zbiór kobiet w Zonie można uznać za zamknięty.

Z przedstawionego tutaj przeglądu bohaterek Fabrycznej Zony wyłania się dość czytelny obraz kobiet w tym uniwersum i stosunku mężczyzn do nich. Przede wszystkim znajdują się one poza erotycznym zainteresowaniem bohaterów wiodących (czyli najczęściej bohaterów-narratorów) i tylko w takiej sytuacji możliwa jest między kobietami i mężczyznami współpraca. By być w Zonie, bohaterki genderowo przestają być kobietami. Z kolei kobiety pojawiające się w powieściach poza Strefą są przede wszystkim obiektami erotycznymi (lub matkami) i stanowią w pozytywnym i negatywnym znaczeniu spełnienie „męskich fantazji”.

Sytuacja kobiet w świecie *Nocnych Łowców* rysuje się zgoła inaczej. Zacząć należy od stwierdzenia, że spośród pięciu pierwszoplanowych postaci serii *Dary Anioła* (CLARE, 2009a, 2009b, 2010) dwie to młode kobiety. Jedną z nich to Clary, piętnastolatka, główna bohaterka pierwszej trylogii; to wokół tej postaci koncentruje się akcja powieści. Warto w interpretacji Clary odwołać się do opisanego przez Josepha Campbella monomitu. Można uznać, że kobieta jest archetypowym bohaterem – w toku opowieści dzięki wsparciu pomocników nie tylko wykonuje kolejne questy, które

15 Okaleczająca defeminizacja Soni jest zapewne dalekim odbiciem mitycznych Amazonek, które amputowały sobie piersi. Na pogłos hegemonicyzacji zawarty w tym micie zwraca uwagę Herbert SUSSMAN (2012, s. 15).

doprowadzą do spotkania Clary z głównym przeciwnikiem (choć nie ona go pokona), lecz także poznaje samą siebie i identyfikuje swoje unikalne zdolności; te stanowiące odpowiednik campbellowskiego artefaktu zdolności zmieniają sytuację bohaterki w świecie po jej powrocie z wyprawy (CAMPBELL, 1997). Taki podstawowy wzór działania bohaterów jest bardzo powszechny w literaturze popularnej ostatnich dekad, szczególnie w fantastyce. Dla prowadzonych tutaj rozważań najistotniejsze jest przesunięcie w obrębie centrum zainteresowania: z męskości na kobiecość. Mężcy bohaterowie muszą nie tylko uwzględnić tę zmianę dominanty, lecz także odnaleźć się w tym nowym świecie. W toku powieści okazuje się, że w uniwersum tworzonym w centrum systemu-świata nie jest to aż tak trudne. O względy nastolatki zabiega Simon, jeden z jej przyjaciół, ale brak zainteresowania ze strony dziewczyny nie budzi jego agresji. Z kolei Jace, o którego względy zabiega sama Clary, nie próbuje tego wykorzystać ani nie traktuje jej przedmiotowo. Jeśli nawet dochodzi do erotycznego zbliżenia, to za obopólną zgodą (CLARE, 2010, s. 211-212), a istotą relacji są emocje uczestników.

Dla prowadzonej w tym szkicu komparatystycznej pracy bardziej interesująca od Clary jest druga z kobiecych bohaterek serii Dary Anioła – osiemnastoletnia Isabelle. Tak zostaje ona przedstawiona na początku powieści:

W nikłym oświetleniu dziewczyna, odziana w biel niczym anioł, wyglądała na półprzezroczystą, niemal wyblakłą. Przyjemnie byłoby ją zniewolić [...]. Dziewczyna poruszała się z szybkością błyskawicy. Zaatakowała go otwartą dłonią. Cios w pierś pozbawił go tchu, jakby był ludzką istotą [...]. Raptem w jej ręku pojawił się bat; zaślnił złoto, kiedy nim strzeliła, i owinął się wokół jego kostek (CLARE, 2009a, s. 18-19).

Łowczynię poznajemy „przy pracy”. Przez chwilę prowadzona z perspektywy jej demonicznego przeciwnika narracja podkreśla urodę Isabelle, ale to również bardzo dobrze wyszkolona wojowniczką. Bat stanowi jej ulubioną broń – dziewczyna posługuje się nim z dużą wprawą. Wydaje się, że mamy tutaj do czynienia z grą ze stereotypem atrakcyjnej dominy – interesujące, że w całej powieści bohaterka ani razu nie używa swej broni przeciwko istotom płci żeńskiej.

Przywołany fragment jest znaczący również ze względu na wyrażenie w nim zaznaczony nieakceptowany stosunek do kobiety. „Zły” traktuje ją przedmiotowo i myśli o tym, by ją seksualnie wykorzystać (bo w ten sposób polował na ludzkie kobiety – to wampir). Taka postawa spotyka się ze zdecydowaną odpowiedzią na poziomie fabuły, ale powiązanie takiego traktowania kobiety

z ideowym poziomem powieści jest oczywiste – żaden z pozytywnych bohaterów nie tylko nie zachowa się w ten sposób wobec żadnej istoty żeńskiej, ale nawet nie będzie tak o niej myślał; nawet gdy jest ona tak atrakcyjna jak Isabelle.

By dopełnić tej skrótowej charakterystyki bohaterki, należy dodać, że prowadzi ona dość otwarte życie seksualne (pojawia się nawet sugestia, że jest biseksualna). I jeśli je częściowo ukrywa, to wyłącznie przed rodzicami, którzy jako należący do arystokracji wśród Łowców mają konserwatywne poglądy i nie są w stanie jawnie dać przyzwolenia na prezentowane przez bohaterów podejście do relacji intymnych.

Jak widać, sposoby traktowania kobiet przez męskich bohaterów w porównywanych w tym szkicu uniwersach różnią się diametralnie. Uprzedmiotowieniu kobiet w świecie Fabrycznej Zony należy przeciwstawić podmiotowość bohaterek Nocnych Łowców. Na linii półperyferia – centrum dostrzegalne są wyraźne przesunięcia, w których ramach to, co w pierwszym jest uważane za naturalne, w drugim waloryzuje się negatywnie. Słabe i bardzo nie liczne na półperyferiach przejawy współpracy płci na polu walki w centrum przechodzą w pełne partnerstwo. Bohaterki Darów Anioła to postacie pełne, obdarzone wolną wolą i w najmniejszym stopniu nie uzależnione od męskich postaci. Mężczyźni zaś traktują kobiety z szacunkiem; pozytywni bohaterowie nie posuwają się do żadnych aktów agresji wobec istot żeńskich.

4.

W całym subuniwersum S.T.A.L.K.E.R. mamy tylko jedną scenę bezpośrednio wskazującą na nieheteronormatywną relację między mieszkańcami Zony:

Nie stanowiło dla nikogo tajemnicy, że Trójnik i Nypel byli... przyjaciółmi. BLISKIMI przyjaciółmi. Zresztą podobno stąd wzięła się ksywa tego pierwszego i obecność obydwu w Zonie. Spotkali się kiedyś na Dużej Ziemi na jakiejś konferencji, i była tam też kobieta. Dość niezła zawodniczka, jak się wydaje, bo ponoć gdy dostała od jednego z nich propozycję, że może, ten teges, we troje, to zgodziła się ochoczo. Oni dwaj wcześniej się nie znali, więc żaden nie wiedział, czego się spodziewać – ale tamtej nocy miało się okazać, że... no... ich horyzonty były otwarte o wiele bardziej, niż sami przypuszczali (GOŁKOWSKI, 2018, s. 145-146).

Gdy jednak bohater przybędzie do miejsca, w którym mieszkali dwaj wspomniani stalkerzy, okaże się, że jeden z nich zginął, a drugi pozostał na miejscu, by w romantycznym geście dbać o grób zabitego partnera.

Przytoczony fragment zasługuje na uwagę, ponieważ widoczna jest w nim bezradność wobec materii opowiadanej historii. I nie chodzi tylko o to, że zachowywana generalnie w powieści narracja heroiczna przechodzi w romantyczną. W krótkim akapicie są aż dwa wielokropki podkreślające następujące po nich omownie („przyjaciółmi” zamiast „kochankami” i „horyzonty” zastępujące „homoseksualizm”), ponadto – również mające być aluzją – zapisane wielkimi literami słowo „BLISKIMI”. Dodatkowo pośredniczką w uświadomieniu sobie przez mężczyzn ich tożsamości i uczuć staje się kobieta, pornografizująca, a więc obniżająca wartość romantycznej narracji.

W żadnym innym fragmencie powieści nie mówi się ani o wspomnianej parze, ani o żadnej innej romantycznej męsko-męskiej relacji. Nie oznacza to jednak, że mężczyźni nie wchodzą z sobą w relacje społeczne. Szczególnie interesująco jest to ukazane w przywoływanej już tutaj trylogii Sławomira Nieściura, w której dwóch myśliwych, jedynie wspieranych przez wojsko, staje do walki z szalonymi naukowcami i ich ochroniarzami, których błędy prawdopodobnie wywołały kolejne emisje w Zonie. Relacja tych bohaterów to porozumienie w obliczu walki ze wspólnym wrogiem; charakterystykę tego porozumienia przedstawił Klaus THEWELEIT (2015). I choć bezpośrednio w powieści nie ma śladów erotycznej relacji między mężczyznami, to wspierają się oni, dzielą żywnością i amunicją, osłaniają na polu walki, przy czym tak naprawdę nikogo nie dopuszczają do komitywy. Tworzy się między nimi silna więź emocjonalna, w której nie ma już miejsca dla nikogo innego. To właśnie do opisu takich relacji Eva Kosofsky Sedgwick wprowadziła pojęcie „homosocial desire” (SEDGWICK, 1985). Najpełniej działanie takiej relacji można zobaczyć w należącej do uniwersum Fabrycznej Zony, choć innego subuniwersum (Kompleks 7215), powieści Bartka Biedrzyckiego *Dworzec Śródmieście*. Do szpitala polowego, w którym leży Borka, dowódca grupy, przybywają jego podwładni:

Dłonie, twarde, szorstkie dłonie kolegów dotykały Borke, ścisnęły jego ręce. Roześmiane twarze mężczyzn pochylały się nad ozdrowieńcem, stalkerzy szeptali słowa pełne radości, otuchy i zapewnień o szybkim powrocie do zadań. Poruszył głowę, spojrzął w bok. Emilia siedziała niedaleko na małym taborecie, z którego dawno oblaźła cała farba. Uśmiechnął się do niej (BIEDRZYCKI, 2017, s. 332).

Pierwsze dwa zdania przytoczonego fragmentu wyraźnie wskazują na niemal nieskrywaną quasi-erotyczną relację między mężczyznami. Obdarzone dwoma przymiotnikami „dłonie” wyraźnie erotyzują sytuację, a towarzyszące temu „roześmiane twarze” nie pozostawiają złudzeń, jak wielką radość sprawia

mężczyznom ten dotyk. Scenę tę widzi ukochana bohatera, której jednak przypada rola biernego obserwatora męskich czułości. Co prawda Borka spogląda na Emilię, a nawet do niej się uśmiecha, ale dystans, który ich dzieli, nie pozostawia wątpliwości, kto jest ważniejszy dla wojownika (GOŁUŃSKI, 2019).

Nieprzypadkowo w analizie tego fragmentu przywołane zostały nazwiska Sedgwick i Theweleita. Badaczka odwołująca się w swych pracach szczególnie do czasów końca XIX wieku i niemiecki badacz okresu Republiki Weimarskiej jasno wskazują na wzorce hegemonicznej męskości¹⁶ i sposoby ich artykulacji, z których również czerpią twórcy polskiego uniwersum. Ten związek jest rozpoznany także przez Zygmunta Baumana w *Retropii* (BAUMAN, 2018) – filozof uzasadnia między innymi powrót „silnych męskości” odwołujących się do przytaczanych, choć jednocześnie redefiniowanych wzorców modernistycznych.

W świecie Nocnych Łowców męska homoseksualność jest problematyzowana w zupełnie inny sposób. Relacja Jace’a i Aleca, pierwszoplanowych męskich bohaterów analizowanej sagi, pozostaje na poziomie braterskiej przyjaźni. Oni również, podobnie jak bohaterowie Nieściura, wspólnie walczą i osłaniają się wzajemnie w czasie starć z Podziemnymi. Relacja ukazywana jest jednak inaczej, ponieważ, po pierwsze, mężczyznom zawsze towarzyszy siostra Aleca – Isabelle, po wtóre, role w ich relacji są wyraźnie wyartykułowane: Jace to wojownik, nieco szalony i „romantyczny”, Alec zaś to ostoja rozsądku, to on w ich zespole zawsze dba o uzbrojenie, a gdy przyjaciel i siostra Aleca atakują, osłania ich. I nie robi tego ze strachu. W pewnej chwili Alec dokonuje „coming outu” i przyznaje się przed nimi do swojej homoseksualnej tożsamości. Zupełnie nie wpływa to na relacje tej trójki, Alec i Isabelle zaś dbają, by wiedza o homoseksualności mężczyzny jak najpóźniej dotarła do ich konserwatywnych rodziców. Ostatecznie Alec wchodzi w głębszą intymną relację z czarodziejem i wraz z nim stawia czoła konieczności wyznania prawdy o swojej seksualnej naturze rodzicom.

W powieści mamy więc do czynienia z narracją emancypacyjną, od pewnego czasu popularną w literaturze przeznaczoną dla młodych kobiet w centrum. Siłą, a także słabością tej narracji jest zarówno idealizacja relacji między młodymi mężczyznami, jak i – tylko w niewielkim stopniu problematyczna – homoseksualność jednego z głównych bohaterów sagi. Jace i Alec zachowują się nawet nie jak bracia (pierwszy został wychowany przez rodzinę drugiego po domniemanym osieroceniu), ale jak przyjaciele, a jedyne napięcia między mężczyznami dotyczą niemal wyłącznie nazbyt wojowniczego charakteru Jonathana, co objawia się

¹⁶ Na wpływ armii pruskiej na kształtowanie się współczesnej hegemonicznej miłości wskazuje również Raewyn W. CONNELL (2002, s. 192).

w jego braku dbałości o bezpieczeństwo. Z kolei homoseksualność Aleca nie zostaje poddana żadnemu ostracyzmowi; gdy wreszcie rodzice mężczyzny dowiadują się o jego homoseksualizmie, również oni okazują pełne zrozumienie.

W zarysowanych tutaj ramach w obu uniwersach brak jakiegokolwiek stopniowalności relacji między mężczyznami: albo nie mówi się o nich w ogóle (lub wyłącznie poprzez omówienie i niedopowiedzenia), albo mówi się z pełną otwartością, a wyrażane lęki bohatera związane z jego orientacją seksualną dotyczą wyłącznie reakcji na nią rodziców, gdyż przyjaciele i dalsze otoczenie Aleca wydają się nie mieć z tym najmniejszego problemu. Przy tym, paradoksalnie, w Darach Anioła na próżno szukać dotyczącego relacji między mężczyznami tak przepełnionego erotyzmem fragmentu, jak ten pochodzący z powieści Biedrzyckiego. W ostatecznym rozrachunku miłosne relacje Aleca rozgrywają się poza narracją, a gdy bohater ze swoim kochankiem ukazani są razem, zachowują nadzwyczajną powściągliwość.

5.

Dwa uniwersa poddane analizie w poczynionych w tym szkicu rozważaniach zostały stworzone z myślą – odpowiednio – o młodych mężczyznach (Fabryczna Zona) i kobietach (Shadowhunters). Rozpoznawalne różnice w obrębie kształtowania męskości w obu tych światach można rozpatrywać na kilku poziomach. Wydaje się, że najważniejszym jest miejsce powstania tekstów. Z jednej strony półperyferijni stalkerzy, z drugiej – należący zdecydowanie do centrum Nocni Łowcy. To rozróżnienie pociąga za sobą następne: pierwsi z powodu poczucia zagrożenia swojej męskości¹⁷ odwołują się do silnych retrotopii, drudzy realizują liberalne projekcje równości między płciami oraz przyjmują akceptująco-liberalną postawę wobec osób nieheteronormatywnych. Z jednej strony mamy nieustanne zmaganie się z tabuizującym kobiecość brudem, z drugiej – dążenie do absolutnej czystości fizycznej. Wyraźnie jednak na linii półperyferia – centrum rysuje się dramat męskości, która w żadnym z przedstawionych obszarów nie ma możliwości pełnej artykulacji – mężczyźni uciekają się do niedomówień i przemocy (również, a może przede wszystkim, symbolicznej). W odróżnieniu od jawności centrum zepchnięta na margines (na półperyferia) męskość nie radzi sobie ani w relacjach z kobietami, ani w mówieniu o szerszym spektrum własnego odczuwania. Między innymi właśnie dlatego aplikowanie do współczesnej prozy półperyferijnej ustaleń Sedgwick dotyczą-

17 Męskie lęki nie są domeną wyłącznie półperyferii; świadectwem słabości męskości w centrum jest chociażby książka Philipa G. Zimbardo i Nikity S. Coulombe *Gdzie ci mężczyźni?* (ZIMBARDO, COULOMBE, 2015).

cych minionych epok nie tylko wydaje się uzasadnione, lecz także stanowi istotny i produktywny trop metodologiczny¹⁸.

Oba uniwersa fantastyczne: Fabryczna Zona i Shadowhunters, są więc realizacjami męskości fantazmatycznych. Można też sądzić, że w jakimś stopniu wpływają na postrzeganie świata przez młodych mężczyzn i kobiety¹⁹. Można jednak – co wydaje się zasadne – zadać pytanie, odwołując się również do artykułu Mariny Blagojević: na ile rozbieżność między wizją męskości proponowaną centrum a tą obecną na pół-peryferiach wpływa na współczesną wizję męskości i jakie są tego konsekwencje? Przeprowadzone w odniesieniu jedynie do bardzo wąskiego, choć – w moim przekonaniu – reprezentatywnego wycinka literatury fantastycznej badania jednoznacznie wskazują na istnienie rozbieżności między obiema wizjami na każdym z analizowanych w tekście pól relacji: higienicznej, symbolicznej, relacji między mężczyznami i kobietami oraz odniesień do związków i osób nieheteronormatywnych.

Bibliografia

- BARBER Benjamin R., 2004: *Dżihad kontra McŚwiat*. Przeł. Hanna JANKOWSKA. Wyd. 4. Warszawa: „Muza”.
- BAUMAN Zygmunt, 2018: *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*. Przeł. Karolina LEBEK. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BIEDRZYCKI Bartek, 2017: *Dworzec Śródmieście. Opowieści z postapokaliptycznej aglomeracji*. Ilustr. Robert ADLER. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin: Fabryka Słów.
- BLAGOJEVIĆ Marina, 2018: *Transnacionalizacja i jej brak. Męskość z pół-peryferyjnej perspektywy Bałkanów*. Przeł. Wojciech ŚMIEJA. W: *For-*

18 W sferze literatury wysokiej z powodzeniem czyni to Błażej Warkocki, choćby w ostatnio opublikowanym *Pamiętniku afektów z okresu dojrzewania* (WARKOCKI, 2018). Nie ma jednak powodu, by tych ustaleń nie odnieść również do literatury (i kultury) popularnej.

19 Interesującym kontekstem prowadzonych tutaj rozważań mogłyby się okazać wspomniane w pierwszej części szkicu przeprowadzone w Instytucie Spraw Publicznych badania poświęcone młodzieży: *Odlegli obserwatorzy, niezadowoleni konformiści czy poszukujący obywatele? Postawy młodych Polek i Polaków wobec demokracji i polityki*. To pierwsze w Polsce badania opinii politycznych młodych z uwzględnieniem płci. W najbardziej interesującym fragmencie autor odnotowuje rozbieżność w politycznych wyborach młodych Polek i Polaków. Przeprowadzone w 2018 roku badania wskazują, że mężczyźni o wiele częściej głosują na partie prawicowe niż młode kobiety, one zaś chętniej wybierają partie liberalne (wówczas Nowoczesna) (PAZDERSKI, 2018). Czytelnictwo wśród młodych jest zbyt niskie, by można było mówić o bezpośrednim wpływie lektur na wizję świata, lecz korelacja (choć z oczywistych przyczyn nie wynikanie) zachodząca między wyborami młodych ludzi a wizjami męskości opisanymi w tym szkicu wydaje się co najmniej zastanawiająca.

- my męskości 3. *Antologia przekładów*. Red. Adam DZIADEK. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- CAMPBELL Joseph, 1997: *Bohater o tysiącu twarzy*. Przeł. Andrzej JANKOWSKI. Poznań: Zysk i S-ka. Wydawnictwo.
- CLARE Cassandra, 2009a: *Miasto kości*. Przeł. Anna RESZKA. Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- CLARE Cassandra, 2009b: *Miasto popiołów*. Przeł. Anna RESZKA. Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- CLARE Cassandra, 2010: *Miasto szkła*. Przeł. Anna RESZKA. Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- CONNELL Raewyn W., 2002: *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- CORBIN Alain, 1998: *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*. Przeł. Andrzej SIEMEK. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Wolumen.
- DOUGLAS Mary, 2007a: *Czystość i zmaza*. Przeł. Marta BUCHOLZ. Wstępem opatrzyła Joanna TOKARSKA-BAKIR. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- DOUGLAS Mary, 2007b: *Ukryte znaczenia. Wybrane szkice antropologiczne*. Przeł. Ewa KLEKOT. Kęty: Wydawnictwo Marek Drzewiecki.
- DYER-WITHEFORD Nick, PEUTER Greig de, 2019: *Gry imperium. Globalny kapitalizm i gry wideo*. Przeł. Krzysztof ABRISZEWSKI, Paweł GAŚKA, Adrian ZABIELSKI. Red. naukowa oraz naukowe oprac. przekładu Krzysztof ABRISZEWSKI, Paweł GAŚKA. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- GOŁKOWSKI Michał, 2014a: *Droga donikąd*. Ilustr. Szymon RADOMSKI. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin: Fabryka Słów.
- GOŁKOWSKI Michał, 2014b: *Drugi brzeg*. Ilustr. Szymon RADOMSKI. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin: Fabryka Słów.
- GOŁKOWSKI Michał, 2015: *Sztywny*. Ilustr. Andrzej ŁASKI. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin: Fabryka Słów.
- GOŁKOWSKI Michał, 2018: *Powrót*. Ilustr. Paweł ZARĘBA. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin-Warszawa: Fabryka Słów.
- GOŁUŃSKI Mirosław, 2014: *Między gnozą a kabałą. Egzemplifikacje religijności w powieściach o wojnie polsko-krzyżackiej napisanych około roku 2010*. „Świat i Słowo”, nr 2/23.
- GOŁUŃSKI Mirosław, 2019: *Stalker jako męska retrofantazja na nowe czasy (uniwersum „Kompleks 7215”)*. „Czas Kultury”, nr 1.
- GOŁUŃSKI Mirosław, 2020: *Świat postapokaliptyczny jako powrót „silnych” męskości. Subuniwersum S.T.A.L.K.E.R. Michała Gołkowskiego*. W: *Biopolityka męskości*. Red. Tomasz KALIŚCIAK, Wojciech ŚMIEJA, przy współpracy Piotra MOSAKA. Warszawa: IBL.
- HALADYN Krzysztof, 2016: *Na skraju strefy*. Ilustr. Rafał SZŁAPA. T. 1. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin: Fabryka Słów.
- HALADYN Krzysztof, 2017: *Na skraju strefy*. Ilustr. Rafał SZŁAPA. T. 2. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin: Fabryka Słów.

- KANICKA Joanna, 2018: *Bagno szaleńców*. Ilustr. Paweł ZARĘBA. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin: Fabryka Słów.
- KLOSS Jacek, 2018: *Ziemia złych uroków*. Ilustr. Paweł ZARĘBA. T. 1. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin: Fabryka Słów.
- LEMANN Natalia, 2019: *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-intepretacyjne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- MAJ Krzysztof M., 2015: *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*. Kraków: Universitas.
- NIĘŚCIUR Sławomir, 2016: *Wedle zasług*. Ilustr. Paweł ZARĘBA. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin-Warszawa: Fabryka Słów.
- NIĘŚCIUR Sławomir, 2017: *Ostatniego zeżrą psy*. Ilustr. Paweł ZARĘBA. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin-Warszawa: Fabryka Słów.
- NIĘŚCIUR Sławomir, 2018: *Do zobaczenia w piekle*. [Seria: Fabryczna Zona]. Lublin: Fabryka Słów.
- NOCZKIN Wiktor, 2013: *Ślepa plama*. Przeł. Michał Gołkowski. Lublin: Fabryka Słów.
- PAZDERSKI Filip, 2018: *Odlegli obserwatorzy, niezadowoleni konformiści czy poszukujący obywatele? Postawy młodych Polek i Polaków wobec demokracji i polityki*. [Online:] <https://isp.org.pl/pl/publikacje/odlegli-obszawatorzy-niezadowoleni-konformisci-czy-poszukujacy-obywatele-postawy-mlodych-polek-i-polakow-wobec-demokracji-i-polityki> [31.01.2020].
- SEDGWICK Eve Kosofsky, 1985: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- SUSSMAN Herbert, 2012: *Masculine Identity. History and Meanings of Manliness*. Santa Barbara: Praeger.
- THEWELEIT Klaus, 2015: *Męskie fantazje*. Przeł. Mateusz FALKOWSKI, Michał HERER. Przekł. przejrzał Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WALLERSTEIN Immanuel, 2007: *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*. Przekł. Katarzyna GAWLICZ, Marcin STARNAWSKI. Przedm. Marcin STARNAWSKI, Przemysław WIELGOSZ. Warszawa: Dialog.
- WARKOCKI Błażej, 2018: *Pamiętnik afektów z okresu dojrzewania. Gombrowicz – queer – Sedgwick*. Poznań-Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza-Institut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo.
- ZIMBARDO Philip G., COULOMBE Nikita S., 2015: *Gdzie ci mężczyźni?* Przeł. Małgorzata GUZOWSKA. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.



The Male between Matriarchy and Sadism

Abstract: The Polish culture suggests to the men two stances: subjugation to the (real or imaginary) female power or, to the contrary, aggressive elimination of “femineity.” The article analyzes these stances as presented in certain works of fiction and their worlds. Femineity is eliminated under the model of homosocial sadism, which must be distinguished both from the traditional patriarchy and from – denied or sublimed – homosexuality. The issue is first discussed based on *Wzgórze psów* by Jakub Żulczyk; then it is tracked back to the works displaying similar psychosocial structures, even though they may not obviously belong to the same historical literary community (despite their chronological proximity). These works are: *Zwał* by Sławomir Shuty, *Ciało obce* by Rafał Ziemkiewicz, *White Raven* by Andrzej Stasiuk, *Morfina* by Szczepan Twardoch and *His Current Woman* by Jerzy Pilich. The theoretical tools applied come from politicized versions of the late psychoanalysis and schizoanalysis (along the Lacan – Deleuze – Theweleit line).

Keywords: matriarchy, sadism, masochism, Jakub Żulczyk, Rafał Ziemkiewicz, Gilles Deleuze

W swojej recenzji *Wzgórze psów* Jakuba Żulczyka Zbigniew Jazienicki pisze: „Szansa na rewanż ukonkretnia się w hipermęskim, nadpobudliwym, niecierpiącym sprzeciwu ojcu – synekdosze dzikości mazurskich peryferii. A zarazem figurze sadystycznego Prawa, czystej przemocy, która w powieści próbuje zastąpić impotentny i nieskuteczny porządek prawa małoliterowego, jeśli oczywiście dać wiarę takiej psychoanalitycznej lekturze. Akcentująca relację ojciec – syn powieść w każdym razie do niej zachęca” (JAZIENICKI, 2017). Recenzent nie rozwija wątku *stricte* psychoanalitycznego, na pierwszym planie sytuuje urządzenia polityczno-prawno-ekonomiczne, dla których mechanizmy nieświadomości mogą stanowić strukturę głęboką. Na tej właśnie strukturze zamierzam się skupić w niniejszym artykule. Najpierw rozbuduję w tym duchu interpretację *Wzgórze...*, a następnie wskażę przypadki analogiczne, aby wielość przykładów ułatwiła abstrakcję uniwersalnych wzorów.

Sadyzm jako hiperbola prawa to raczej figura z Jacques’a Lacana i rozwijającego jego myśl w zakresie teorii perwersji Gilles’a Deleuze’a niż Zygmunta Freuda (JAZIENICKI, POTKAŃSKI, 2016,

2017). W tym modelu sadyzm to tego rodzaju redukcja edypalnego trójkąta, że matka przestaje być w tym trójkącie widoczna, ojciec staje się zatem symbolicznie jedynym i w związku z tym wszechpotężnym rodzicem. Fabuła *Wzgórza psów* ukazuje ten proces bardzo dosłownie, choć dwustopniowo. Najpierw zmuszony ekonomicznymi okolicznościami główny bohater Mikołaj Głowacki przenosi się wraz z żoną z Warszawy do rodzinnego domu na prowincji – domu, w którym niepodzielnie króluje ojciec, podporządkowujący sobie całe otoczenie. Ten przestrzenny schemat staje się metaforyczną podstawą przemiany duchowej, która Mikołaja, bardzo zrazu wobec ojca krytycznego, prowadzi z czasem do identyfikacji z jego postawą, w tym do sadyzmu w rozumieniu potocznym, gdy z fizycznym okrucieństwem bohater włącza się w zemstę na mordercach swojej licealnej dziewczyny, zapoczątkowaną przez ojca.

Gdy Deleuze opisuje sadyzm na marginesie rozważań o masochizmie, skupia się nie na postaci syna identyfikującego się z ojcem, lecz na postaci córki w sojuszu z ojcem „wymazującej” matkę (DELEUZE, 1991, s. 59). W powieści Żulczyka brak dosłownej realizacji tego schematu, występują jednak jego nieznaczące przekształcenia, czytelnie ewokujące tę strukturę głęboką: w pełni podporządkowana ojcu Mikołaja druga, młodsza żona symbolicznie jest raczej jego córką niż partnerką, podobnie jak nowa wybranka porzuconego przez żonę głównego bohatera – młodsza z sióstr zamordowanej dziewczyny, w retrospekcjach opisywana jako ośmioletnia dziewczynka, współcześnie zaś odcinająca się od zdegradowanej przez chorobę psychiczną matki, ostatecznie na stałe odesłanej do szpitala psychiatrycznego (ŻULCZYK, 2017, s. 359–360, 840–843). Paradoksalnie nawet porzucenie Mikołaja przez żonę Justynę wpisuje się w tę zasadę – Justyna odchodzi do starszego przełożonego, który jako uwodziciel manipuluje nią i niemal ją szantażuje, co osobliwie nie zostaje jednak potępione, wpisuje się bowiem w konstytutywny dla sadyzmu model dominacji starszego mężczyzny nad młodszą kobietą (ŻULCZYK, 2017, s. 432–439, 858). Wbrew ogólnemu moralnemu wzmożeniu zafiksowanych na „sprawiedliwości” sadystów Mikołaj i jego rodzina zdają się nie mieć poważnych pretensji o to porzucenie, rywal nie tyle bowiem krzywdzi bohatera, ile uwalnia go od ciężaru na drodze ku przeznaczeniu. W sferze publicznej podobnie wygląda w powieści pozycja obu pań burmistrz – zarówno tej, z którą bohaterowie przez większość powieści walczą, podporządkowanej demonicznemu mafiosowi, jak i tej, którą sami osadzają na urzędzie, podporządkowanej ojcu Mikołaja (a może już jemu samemu).

Wbrew naiwnemu myśleniu o patriarchacie jako automatycznym przekazywaniu męskiej dominacji z ojca na syna sadyzm w roli schematu tej dominacji nie jest wcale we *Wzgórzu psów*

„naturalny” jako pierwotna oczywistość. Przeciwnie, świat Żulczyka jest pod tym względem zdenaturalizowany, „upadły”, trzeba dopiero „konserwatywnej rewolucji” dokonanej przez trzech panów Głowackich, żeby powieściowemu światu ten idealny porządek przywrócić (przywrócić jednak nie w wymiarze historycznym – w retrospekcjach bowiem przykładu realizacji takiego ideału nie ma – lecz raczej w mitycznym). We wspomnieniach Mikołaja z młodości ojciec nie jest bynajmniej patriarchą: to niekontrolujący się agresywny alkoholik pod opieką dominującej żony, matki bohatera; wytrzeźwiał i odzyskał samokontrolę dopiero po jej śmierci (ŻULCZYK, 2017, s. 68–79, 333, 521). Tą samą drogą podążał syn, którego narkotyki sprowadziły na dno. Dopiero wsparcie przyszłej żony pozwoliło bohaterowi się podźwignąć, choć jeszcze nie stanąć na własnych nogach. Justyna, aczkolwiek rówieśniczka Mikołaja, w małżeństwie odgrywała raczej rolę jego matki niż partnerki, zarówno psychicznie (pomogła przyszłemu mężowi, gdy znalazł się na dnie heroinowego upadku – ŻULCZYK, 2017, s. 472), jak i ekonomicznie (samodzielnie utrzymywała wspólne gospodarstwo do momentu kryzysu rujnującego finanse małżeństwa i wymuszającego przenosiny do domu teścia).

Dominacja kobiety nad partnerem, tak jakby wyobrażała ona jego matkę, to – według Deleuze’a nawiązującego do *Matriarchatu* Bachofena – masochizm. Zdaniem filozofa, potocznie kojarzone z tym terminem rytuały przyjmowania bólu zadawanego mężczyźnie przez partnerkę nabierają sensu dopiero w tej paraedykalnej ramie. Jako takie wydają się fakultatywne, ta sama struktura głęboka może się bowiem zmanifestować także na inne sposoby. W niejawnym nawiązaniu do eseju o masochizmie w *Tysiącu plateau* Deleuze zestawia masochistyczne ciało bez organów z ciałem narkotycznym bądź alkoholycznym, a nawet z pragnieniem faszystowskim (DELEUZE, GUATTARI, 2015, s. 180–189, 198). Nałogowe intoksykacje Mikołaja, jego ojca i brata wolno więc uznać za ekwiwalent masochistycznej manipulacji własnym ciałem za pomocą żądanego od partnerki bólu, niosące już w sobie jednak zarodek przyszłej faszyzacji. Na głębszym psychoanalitycznym poziomie można tę ekwiwalencję tłumaczyć teorią Melanii Klein, wiążącą fantazmaty ambiwalentnej matczynej piersi (karmiącej, ale i potencjalnie trującej, jak alkohol bądź narkotyki; np. KLEIN, 1997, s. 257) z niemowlęcą sadystyczną agresją, która – wtórnie zwrócona przeciw podmiotowi – może ostatecznie objawić się jako masochizm (FREUD, 2007a). Deleuze nawiązuje do myśli Klein przede wszystkim w *Logice sensu*, a jego szkic o Masochu jest z tym dziełem pojęciowo spokrewniony. Zarówno chronologia psychoanalityczna (dziecko najpierw zmagają się z samą matką, dopiero potem do gry edypalnej wchodzi ojciec), jak i inspirowana przez Bachofena półliteracka antropologia (GRAVES, 2000) czy nawet archeologia (GIMBUTAS, 1989) tuma-

czą porządek reżimów z powieści Żulczyka jako w istocie pierwotny, nawet jeśli wieki patriarchy próbowały ów porządek odwrócić.

Elementarny schemat *Wzgórza psów* stanowi zatem przejście od masochistycznego matriarchatu (dominująca partnerka jako metafora matki) do sadystycznego patriarchatu (dominujący partner jako metafora ojca – w ramach związków heteroseksualnych, innymi orientacjami bowiem Żulczyk się w tej powieści nie zajmuje; zarówno w przypadku dominującej matki, jak i dominującego ojca perwersja metaforycznie łamie edypalny zakaz kazirodztwa). Podobne mechanizmy – mimo radykalnie różnej poetyki ich przedstawienia – możemy dostrzec w *Zwale Sławomira Shutego*. Główny bohater Mirek (syleptyczne *alter ego* autora, który obdarzył Mirosława elementami własnej zawodowej biografii, czy też raczej CV), cierpi – jak można by to z zewnątrz opisać, zgodnie zapewne ze świadomością autora, w powieści celowo limitowaną na potrzeby konstrukcji bohatera – jako ofiara kapitalistycznego wyzysku w banku z czasów restytucji kapitalizmu w Polsce. Nie rozwija jednak świadomości klasowej w marksistowskim sensie, przeciwnie – żyje fantazją, że w innych oddziałach jest całkiem dobrze, swoje nieszczęścia zaś przypisuje lokalnej kierowniczce Basi, która dyscyplinuje pracowników w rzekomo niespotykany nigdzie indziej sposób (SHUTY, 2004, s. 192). Nabywszy w półświatku broń, ostatecznie zabija Basię w zemście za upokorzenia (choć tekst nie rozstrzyga, czy realnie, czy tylko w wizyjnym narkotyczno-alkoholowym delirium).

W terminologii potocznej psychologii społecznej można by nazwać Mirka ze *Zwału* incelem. Kiedy powieść się ukazała, termin ten, jak się zdaje, nie był jeszcze obecny w polskiej publicystyce, dopiero kształtował się w źródłowym dyskursie amerykańskim, bohater powieści Shutego spełnia jednak definicyjne wymogi incela: choć z racji wieku Mirek zdaje się predestynowany do intensywnego życia płciowego „jak każdy młody mężczyzna”, faktycznie nie może się w tej sferze realizować ze względu na presję motywowanych przez kapitalizm wyobrażeń społecznych: z jednej strony kobietom atrakcyjnym dla niego nie wydaje się dość atrakcyjny przez brak atrybutów majątkowych, takich jak prestiżowy samochód, ale z drugiej strony sam nie jest zainteresowany kokietującą go koleżanką z pracy dlatego, że z racji nadmiernej (choć chyba tylko umiarkowanej) tuszy kobieta ta nie mieści się w ramach kulturowego ideału męskiej „zdobyczy”.

Regresja racjonalnego gniewu klasowego do preedypalnej „perwersyjnej” seksualności to topos ugruntowany we „freudomarksowskich” – w szerokim rozumieniu – interpretacjach fašyzmu, dekodujących oksymoron „narodowego socjalizmu”. Erich Fromm doszukiwał się w psychice totalitarnych zbrodniarzy sadyzmu i nekrofilii (FROMM, 2002), tymczasem narracja

Klausa Theweleita w *Męskich fantazjach*, choć autor unikał jednoznacznych diagnoz, skupiona była na przemocowości relacji damsko-męskich, a zatem na sadomasochizmie tego rodzaju, co analizowany przez Deleuze'a w *Prezentacji Sacher-Masocha*. Proto-nazistowski bohaterowie Theweleita oddawali się z jednej strony tresurze własnych ciał (faszystowska mutacja „robienia sobie ciała bez organów” z *Tysiąca plateau*), mającej uczynić je godnymi prawdziwej męskości (uogólnionego sadystycznego ojcostwa), z drugiej – selekcji kobiet, dążącej do eliminacji tych dominujących (matriarchalnych domin w różnych wcieleniach) i pobłażliwej afirmacji usługowych, których skrajny model przedstawiają *Opowieści podręcznej* Margaret Atwood. Bohater *Zwału* nie ulega jawnie ideologii faszystowskiej czy neonazistowskiej, w pewnym sensie jednak ze szkodą dla siebie: wyrazista wspólnotowa ideologia nadałaby Mirkowi satysfakcjonującą tożsamość, podczas gdy zagubienie afektywnego *signifié* pozbawionego ideologicznego *signifiant* prowadzi mężczyznę do autodestrukcyjnego *passage à l'acte*, przemocy, która jest jednocześnie samozniszczeniem.

Zwał Shutego przedstawia fantazmaty bohatera z ograniczonej perspektywy męskiej jednostki o wąskich horyzontach. Rok późniejsze *Ciało obce* Rafała Ziemkiewicza, choć jest tam podobny punkt wyjścia, interesująco rozszerza pole analizy. Główny bohater *Ciała obcego* (narrator pierwszoosobowy) podobnie jak Mirek podlega impulsom sadystyczno-agresywnym, są one jednak lepiej zorganizowane w ramach dojrzałej perwersji. Z jednej strony bohater ma od pewnego momentu całkiem udane, a nawet bujne (choć *ex post* budzące wyrzuty sumienia) życie seksualne niewolne od perwersyjnych eksperymentów, z drugiej – ukryta autoagresja tego mężczyzny, dopełniająca rytualną przemoc wobec partnerek, ujawnia się nie w asemantycznym *passage à l'acte*, lecz w misternym planie samopoświęcenia mającego zwrócić uwagę na gospodarcze nadużycia na wielką skalę (punkt wyjścia tedy jest zasadniczo ten sam – frustracja z racji nieprawidłowości transformacji ustrojowej, choć u Shutego z perspektywy lokalnej fenomenologii stanu obecnego, u Ziemkiewicza – historycznej rekonstrukcji przekształceń, rzutujących jednak na patologiczną terażniejszość; *Wzgórze psów* stara się łączyć oba te ujęcia); w technicznym języku Lacana działanie bohatera Ziemkiewicza zasługuje więc raczej na miano *acting out* – quasi-teatralnego odegrania fantazji o ugruntowanym znaczeniu.

Ziemkiewicza „Hrabia”, jak go młodzi koledzy z szacunkiem nazywają, wywodzi się z typowo patriarchalnej rodziny, w której wszystko kręciło się wokół ojca – wybitnego działacza katolickiego i opozycyjnego, do którego bohater stale jest porównywany. Matka nie potrafiła się po śmierci ojca bohatera odnaleźć w roli innej niż obsługa męża i synów – rychło popadła w demencję; kobietą opiekuje się córka, siostra narratora, którą z racji wier-

ności obowiązkowi można uznać za prawidłowo zedytalizowaną, poza tym niewiele o niej wiadomo. Główny bohater sprawia wrażenie, jak się rzekło, perwersyjnego – z racji nie tylko swoich upodobań *stricte* seksualnych, lecz także charakterystycznego dla perwersji rozszczepienia *ego* (FREUD, 2007b): z jednej strony wyznaje rygorystyczną etykę seksualną konserwatywnego katolicyzmu, zbieżną z głoszonymi przez narratora poglądami politycznymi w innych kwestiach, z drugiej – systematycznie łamie jej zasady w ramach drugiego nurtu swojego podwójnego (do momentu rozstania z żoną) życia. Perwersja głównego bohatera odzwierciedla dwoistość jego ojca, który publicznie pamiętany jest jako moralny autorytet, synowi zaś na podstawie przypadkowo odkrytych (ale tylko dla niego czytelnych) dokumentów odsłania się jako tajny współpracownik peerelowskich służb (ZIEMKIEWICZ, 2005, s. 74). Pograżony w newage'owych fantazjach młodszy brat „Hrabiego” zdaje się personifikować w ramach lacanowskiej triady psychozę.

We *Wzgórzu psów* przejście od matriarchatu do patriarchatu ma wyraźny porządek diachroniczny; w *Ciele obcym* bohater subiektywnie przebywa drogę odwrotną, obiektywnie jednak oba reżimy dłuższy czas współistnieją w kulturowej przestrzeni. Pochodzący z rodziny jednostronnie patriarchalnej (a więc nie po prostu edypalnej, lecz sadystycznej, mimo braku jawnej przemocy) bohater jako mąż swojej żony trafia do lineażu matriarchalnego, w którym ojcowie od dawna byli nieobecni lub zmarginalizowani, w każdym razie pozbawieni jakiegokolwiek roli symbolicznej; dwa przeciwstawne „plemiona” spotykają się w ten sposób jak w micie o Amazonkach i ich okazjonalnych partnerach, z którymi kobiety płodziły córki. Zgodnie z ludową topiką, teściowa – a raczej matka żony, symbolicznie bowiem teściowa nie jest bynajmniej społecznym derywatem teścia – jawi się jako „potwór”, któremu córka/żona zrazu się przeciwstawia, by jednak – także w zgodzie z ludową mądrością – z czasem coraz wyraźniej się z matką identyfikować, a następnie w tym samym duchu nastawiać przeciw ojcu/mężowi córkę. Reprodukacja wrogiej mężczyźnie kobiecości w trzech pokoleniach jako echo pierwotnego matriarchatu zdaje się powielać schemat mitologiczny (mojry, norny), trojąką kobiecość w wyobraźni masochisty rozważa też DELEUZE (1991, s. 47). Francuski filozof ujmuje postać dominującej kobiety jako fantazję mężczyzny, który co najwyżej może ją narzucić partnerce wbrew jej własnym dążeniom, co sugeruje, że matriarchalną dominacją kobieta nie bywa pierwszoosobowo, a wyłącznie dla partnera, przyjmuje więc tę rolę na jego zamówienie, a nie z własnej chęci. *Ciało obce* wydaje się przeczyć tej teorii – jego bohater nie ma żadnego, choćby nieświadomego interesu libidalnego w destrukcyjnej dominacji żony i jej matki, jest po prostu ofiarą ich własnych dążeń. Powieść kontrowersyjnego publicyisty nie może oczywiście

cie służyć za dowód prawd psychologicznych, znamienne jednak, że analogiczne postaci i schematy relacji pojawiają się w twórczości pisarek, których nie sposób podejrzewać o wspólnotę ideową z Ziemkiewiczem. Matka potwór, marginalizacja ojca i męża to kluczowe motywy *Utworu o Matce i Ojczyźnie* Bożeny KEFF (2008); podobny, choć łagodniej wyrażony schemat rządzi też *Włoskimi szpilkami* i *Szumem* Magdaleny TULLI (2011, 2014).

Jedyną wyrazistą postacią spoza dwóch kręgów rodzinnych jest w *Ciele obcym* demoniczny „pedał” (sam żąda, by go tak nazywano, ponieważ gardzi „gejami”) Kreszczyński – manipuluje głównym bohaterem w imieniu mafii, a zarazem toczy z nim własną grę – pragnie przymusić go do masochistycznej uległości, jaką dla heteroseksualisty będzie samo oddanie się homoseksualiście (ZIEMKIEWICZ, 2005, s. 145). „Demoniczność” nie oznacza w tym kontekście prostego potępienia ze strony autora czy bohatera, łączy się bowiem ze swoistą dekadencją sympatią, która sprawia, że „Hrabia” nie tylko gotów jest ulec żądaniom „pedała”, które do pewnego stopnia odbiera jako słuszną karę za swoje seksualne grzechy, lecz także zdaje się szczerze żałować Kreszczyńskiego, gdy widzi śmierć „przyjaciela” z rozkazu mafijnych zwierzchników; mimo odmiennego rozwiązania fabularnego w strukturze głębokiej postać „pedała” wydaje się zbieżna z dwuznaczną kreacją manipulującego zwierzchnika, a ostatecznie nowego partnera Justyny we *Wzgórzu psów*. Pochopnie byłoby łączyć kreację Kreszczyńskiego z przypisywaną skądinąd Ziemkiewiczowi na podstawie jego wypowiedzi publicystycznych homofobią. Z jednej strony jego kontrowersyjny bohater nie jest wcale trywialnie „zły”, odgrywa raczej konstruktywną rolę w całości fabuły (jeśli jest Mefistofeilesem, to takim z Goethego), z drugiej – postać „pedała” daje szansę krytycznej analizy toposów obecnych także w twórczości autorów ideologicznie od Ziemkiewicza odległych. Klaus Theweleit mozolnie, ale ostatecznie raczej niekonkluzywnie próbował rozgraniczyć sadyistyczno-homosocjalne praktyki członków freikorpsów (z rytualnym publicznym biczowaniem włącznie) i relacje homoseksualne, aby „obronić” te drugie przed skojarzeniem z potępianymi pierwszymi (THEWELEIT, 2016, s. 66, 787–819). Jaśniej różnice między nimi, ale i niepokojący ich związek ukazał *Biały kruk* Andrzeja Stasiuka.

Biały kruk to – jak nieraz pisano – powieść o męskości. Tej „zwyyczajnej”, nienacechowanej (heteroseksualno-edypalnej), którą reprezentuje trzech szkolnych kolegów, mimo formalnie dojrzałego wieku identyfikujących się wciąż z młodzieńczymi przewiskami, i tej szczególnej, egzemplifikowanej przez Wasyla Bandurkę i Kostka Górkę pod ich pełnymi imionami i nazwiskami (STASIUK, 1995, s. 112). Wasyl jest homoseksualistą, stereotypowo wychowanym przez dominującą samotną matkę (można go więc uznać za bliską masochizmowi interpretację roli mężczyzny w matriarcha-

cie); o seksualności *sensu stricto* Kostka niczego nie wiemy, poza tym, że fascynuje się on bronią i poszukuje jej na bazarze wtedy, gdy pierwszoosobowy narrator (członek „normalnej” paczki) uwodzony jest przez sutenera – można więc przyjąć, że zgodnie z najnaiwniej freudowską hermeneutyką, broń jest dla Kostka seksualnym fetyszem, ekwiwalentem fallusa, bohaterowi bliski jest zatem militarystyczny sadyzm freikorpsów. Kostek dołączył do paczki wiele lat później niż Wasyl, a jednak to właśnie ich dwóch połączyła szczególna więź. Jej koniec jest wszelako tragiczny: nieobjaśniony spór mężczyzn przeradza się w fizyczną przemoc, która w niebezpiecznych górsko-zimowych warunkach prowadzi do przypadkowej śmierci obydwu. Konający Wasyl zdążył tylko wyszeptać przyjaciołom „Powiedziałem mu...”. Co powiedział? Sądząc z kontekstu, wyznał kumplowi homoseksualną miłość, co tamten przeżył jako demaskację (desublimację) wspólnej homosocjalnej „zabawy” w zbrojną partyzantkę i zareagował standardową w takich przypadkach homofobiczną agresją. Wbrew tezm niektórych teoretyków i autora klasycznej interpretacji *Białego kruka* Błażeja WARKOCKIEGO (2007, s. 91-97, 120-127), nie sądzę jednak, aby pożądanie homoseksualne było wypieraną prawdą więzi agresywno-homosocjalnej (sadystycznej w moim rozumieniu) czy choćby stanowiły one *continuum*. Wasyl nie został uwiedziony przez homoseksualną nieświadomość Kostka, lecz zwiedziony przez pewne powierzchniowe symptomy sadyzmu, w strukturze głębokiej radykalnie od homoseksualizmu odmiennego. Eliminujący ze swojej wersji edypalnego trójkąta matkę sadysta pogardza kobiecością, wyklucza ją z dyskursu, ale nie w tym sensie, że chce szukać innego niż kobieta obiektu seksualnego – chodzi raczej o to, że nie traktuje tego obiektu jako równoprawnej osoby (jak ojciec matkę w schemacie zdrowo edypalnym), lecz jako służebny inkubator (jak ideolodzy *pro-life*) bądź demonicznego wroga (jak na przykład feministka). Niegdyś te postawy mogły się mieszać (antyfeminizm bywał znakiem homoseksualności), rozwój kultury szczęśliwie jednak uwolnił gejów od tego uwikłania.

Dominująca matka, działaczka partyjna, w *Białym kruku* mieści się w granicach historycznego realizmu; matka Konstantego Willemanna z *Morfiny* Szczepana Twardocha zdecydowanie już je przekracza. Płodzi syna z młodocianym kochankiem, dla silniejszego efektu wykastrowanym potem przez wojenny przypadek; odrzuciwszy mężczyznę z racji jego okaleczeń, wychowuje potomka samotnie, przy czym arbitralnie zmienia mu dziedziczną niemiecką tożsamość na polską (TWARDOCH, 2012, s. 81-87, 337-339) – to już nie matriarchat, lecz jego karykaturalna hiperbola. Młody Willemann nie jest wprawdzie *stricto* masochistą, oddaje się jednak zasygnalizowanemu w tytule nałogowi morfinizmu, na mocy deleuzjańskiej ekwiwalencji równoważnemu masochi-

stycznej manipulacji ciałem w bolesnych rytuałach. W przywróconym z wyparcia dziecięcym wspomnieniu matka chłostczy go zresztą tak, że chłopiec na lata zapomina o okaleczonym w walce ojcu (TWARDOCH, 2012, s. 296–297, por. DELEUZE, 1991, s. 60–61 – choć scena chłosty zdaje się pochodzić z repertuaru sadomasochistycznego, wyparcie to mechanizm neurotyczny, Kostek jest więc ofiarą perwersji matki, a nie jej współnikiem). Rozwój dramatycznej akcji wygasza uzależnienie, by w zamian oferować inne atrakcje, finał aktualizuje jednak kolejny, pokrewny fantazmat: przyjaciel Konstantego, zarazem lekarz dostarczający mu morfiny jak partner tych samych kobiet, zabija bohatera na ostatnich stronach powieści z podziemnego wyroku jako rzekomego zdrajcę. Wyraźnie rozładowuje w tym akcie prywatne frustracje i ambiwalentne emocje. Obecność Jarosława Iwaszkiewicza w obyczajowym tle powieści (TWARDOCH, 2012, s. 57) prowokuje lekturę relacji Kostka z jego przyjacielem zgodną ze wskazówkami Germana Ritza jako interpretatora wczesnej prozy skamandryty (RITZ, 1990, s. 100): przemocowo rozwiązany heteroseksualny trójkąt na tle homospołecznej przyjaźni byłby w tym kontekście metaforą pożądania homoseksualnego. W każdym razie, jak pisał recenzent: „Bohater *Morfiny* walczy – świadomie lub mniej – nie tylko o tożsamość narodową, ale o tożsamość męzczyzny. Obie tożsamości intensywnie się przenikają, są ze sobą splecione. Imponderabilia patriotyczno-narodowe u Twardocha podszyte są demoniczną seksualnością, a nawet pojawiającym się w tle obłędem. Każdy, kto próbuje się w *Morfynie* stać męzczyzną, jest groteskowy lub kompletnie bezwolny” (PIWOWARCZYK, 2012).

Naturalną poetyką sadysty jest tragedia, także – a może zwłaszcza – gdy sadysta ze zgrozą pochyla się nad losem uwikłanego w zniechęcony przez siebie matriarchat masochisty. Zdaniem Deleuze’a, domeną sadysty pozostaje ironia, rozumiana jako pewnego rodzaju wyższościowa werbalna agresja, podczas gdy językiem masochisty jest równościowy humor (DELEUZE, 1991, s. 86–88). Lacan w seminarium o etyce psychoanalizy rozważania o Antygonie wiąże z seksualnością markiza de Sade, by na koniec zapowiedzieć zwrot ku komedii i wspomnieć po drodze Leopolda von Sacher-Masocha (LACAN, 1992, s. 239, 313). W literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci komedię taką mogłyby stanowić *Inne rozkosze* Jerzego Pilcha. Ich formalnie dorosły bohater jest komicznie podporządkowany nie tylko matce, lecz równolegle także żonie, która ze szkolnej koleżanki wyrosła na kobietę o wiele potężniejszą od męża (PILCH, 1995, s. 81). Choć w powieści brak motywów masochistycznych w potocznym sensie, pojawia się ekwiwalentny motyw alkoholizmu, w syleptycznej pierwszej osobie rozwinięty przez Pilcha w *Pod Mocnym Aniołem*, nadal w silnym związku z relacjami damsko-męskimi (PILCH, 2000).

Współczesny polski mężczyzna według analizowanych powieściopisarzy ma do wyboru dwie dobrze określone role: podległość Wielkiej Matce w matriarchacie (prymarnie) bądź sadystyczny bunt przeciw niej (sekundarnie, aczkolwiek bezwzględna dominacja pierwiastka ojcowskiego rysuje się w *Ciele obcym* jako wspomnienie z rodzinnych realiów w minionej PRL). Na marginesach mającą wprawdzie inne role, nie bardzo jednak wiadomo, na czym one polegają – jak role trzech zagubionych „normalnych” bohaterów *Białego kruk*, skonfrontowanych z wyraziście antagonistycznymi podmiotowościami Wasyla i Kostka. Chociaż ostatni akapit powieści Stasiuka sugeruje interpretację ostrożnie optymistyczną („Potem zrobiło się z góry i było źle” – STASIUK, 1995, s. 254), brak jej rozwinięcia w dalszej twórczości autora. Polską Wielką Matkę i jej syna łączy wiele podobieństw z parą masochista – jego domina, nie są to jednak modele identyczne. Jak się rzekło, masochista Lacana i Deleuze’a od początku ma inicjatywę – „usidla” partnerkę żądaniem sprawowania nad sobą władzy; Wielka Matka pożąda władzy sama z siebie, dlatego zapewne jej syn (realny lub symboliczny, czasem „adoptowany” w ramach grup społecznych bądź hierarchii zawodowo-instytucjonalnych, a nawet pozornie partnerskiego związku) nie jest zwykle masochistą w seksuologicznym sensie, wytwarza bowiem podmiotowość częściowo wobec masochizmu ekwiwalentną, ale z nim nieidentyczną: nałogowca – alkoholika (dużo piją bohaterowie Żulczyka, Stasiuka i Pilcha, protagonista Ziemkiewicza chce się zapić na śmierć) bądź narkomana (tu zapewne należy wymienić *Heroinę* Tomasza Piątka i jej syleptycznego bohatera z jego zaburzeniami tożsamości płciowej – PIĄTEK, 2002, s. 97, 113) – albo homoseksualisty, w archaizującej interpretacji homoseksualizmu nie jako orientacji seksualnej we współczesnym sensie, lecz – jak w koncepcji Freuda – pewnego rodzaju zaburzenia edypalizacji, co łączy się z sadomasochistyczno-homofobicznym wyobrażeniem penetracji mężczyzny jako jego upokorzenia, jak *explicite* w *Ciele obcym* (por. KEMP, 2013).

Jak zawsze w perwersji (POTKAŃSKI, 2018, s. 160), logiki polskiego faszyzmopodobnego sadyzmu i masochizmopodobnego matriarchatu są dualistyczne – rozkładają edypalny trójkąt na dwie antagonistyczne relacje binarne. Reprodukują zatem gest Carla Schmitta z *Pojęcia polityczności*, „współczesnym” antagonizmem przyjaciela i wroga triumfującego nad dialektyczną mediacją w Heglowskich triadach (SCHMITT, 2012, s. 308–309). Na podstawie polskiego materiału literackiego trudno jednak ustalić, czy konstytutywna dla myśli Lacana synteza triadyczności kategorii Hegla w logice pojęcia i trójkąta edypalnego Freuda kiedykolwiek zaistniała w praktyce czy pozostaje, zarzuconą już raczej, ideą regulatywną.

Bibliografia


- DELEUZE Gilles, 1991: *Masochism: Coldness and Cruelty*. Trans. Jean McNEILL. New York: Zone Books.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 2015: *Tysiąc plateau*. Przekł. pod red. Joanny BEDNAREK. Warszawa: Bęc Zmiana.
- FREUD Sigmund, 2007a: *Ekonomiczny problem masochizmu*. W: IDEM: *Psychologia nieświadomości*. Przeł. Robert RESZKE. Warszawa: KR.
- FREUD Sigmund, 2007b: *Fetysyzm; Rozszczepienie „ja” w procesie odparcia*. W: IDEM: *Psychologia nieświadomości*. Przeł. Robert RESZKE. Warszawa: KR.
- FROMM Erich, 2002: *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*. Przeł. Jan KARŁOWSKI. Poznań: Rebis.
- GIMBUTAS Marija, 1989: *The Language of the Goddess*. San Francisco: Harper and Row.
- GRAVES Robert, 2000: *Biała bogini*. Przeł. Ireneusz KANIA. Warszawa: Alfa.
- JAZIENICKI Zbigniew, 2017: *Psiektło. Recenzja książki „Wzgórze psów”*. „Kultura Liberalna”, nr 439. [Online:] <https://kulturaliberalna.pl/2017/06/05/zbigniew-jazienicki-recenzja-wzgorze-psow-jakub-zulczyk/> [26.01.2020].
- JAZIENICKI Zbigniew, POTKAŃSKI Jan, 2016: *Sadyzm w „Nagim sadyzie”. Perwersja jako struktura polskości*. „Praktyka Teoretyczna”, nr 4 (22).
- JAZIENICKI Zbigniew, POTKAŃSKI Jan, 2017: *Polski masochizm w „Tyłko Beatrycze” Teodora Parnickiego*. W: *Kultura wobec nieświadomego. Studia (post)psychoanalityczne*. Red. Jakub OSIŃSKI, Aleksandra SZWAGRZYK-DALASIŃSKA, Paweł TAŃSKI. Toruń: IBD.
- KEFF Bożena, 2008: *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Kraków: Ha!art.
- KEMP Jonathan, 2013: *The Penetrated Male*. New York: Punctum.
- KLEIN Melanie, 1997: *The Psycho-Analysis of Children*. Trans. Alix STRACHEY. London: Vintage.
- LACAN Jacques, 1992: *The Ethics of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book VIII*. Trans. Dennis PORTER. New York: Norton.
- PIĄTEK Tomasz, 2002: *Heroina*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- PILCH Jerzy, 1995: *Inne rozkosze*. Poznań: a5.
- PILCH Jerzy, 2000: *Pod Mocnym Aniołem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PIWOWARCZYK Damian, 2012: *Szczepan Twardoch, „Morfina”*. Culture.pl. [Online:] <https://culture.pl/pl/dzielo/szczepan-twardoch-morfina> [26.01.2020].
- POTKAŃSKI Jan, 2018: *Wolność realnego. Kant, Hegel i Deleuze a literatura polska*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- RITZ German, 1990: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Przeł. Andrzej KOPACKI. Kraków: Universitas.
- SCHMITT Carl, 2012: *Teologia polityczna i inne pisma*. Przeł. Marek A. CICHOCKI. Warszawa: Aletheia.
- SHUTY Sławomir, 2004: *Zwał*. Warszawa: W.A.B.

- STASIUK Andrzej, 1995: *Biały kruk*. Poznań: Obserwator.
- THEWELEIT Klaus, 2016: *Męskie fantazje*. Przeł. Mateusz FALKOWSKI, Michał HERER. Warszawa: PWN.
- TULLI Magdalena, 2011: *Włoskie szpilki*. Warszawa: Nisza.
- TULLI Magdalena, 2014: *Szum*. Kraków: Znak.
- TWARDOCH Szczepan, 2012: *Morfina*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- WARKOCKI Błażej, 2007: *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa: Sic!
- ZIEMKIEWICZ Rafał, 2005: *Ciało obce*. Warszawa: Świat Książki.
- ŻULCZYK Jakub, 2017: *Wzgórze psów*. Warszawa: Świat Książki.



Dezydery Barłowski

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

 <https://orcid.org/0000-0003-0872-5439>

Męskości w soczewce
Neotelewizyjne konstruowanie tożsamości
w programie MTV *Ex na plaży Polska*

Masculinity as Focused by a Lens
The Neo-television’s “Constructing” of New Identities
in MTV’s Show *Ex on the Beach Poland*

Abstract: The article presents an analysis of an MTV’s show *Ex on the Beach Poland*, which focuses on male characters who exhibit masculinity “patterns” promoted (“constructed”) by the reality show in question. First off, the show’s “format” is presented, including its specificity in the context of reality show genre development in relation to the theory of paleo- and neo-television. The article’s subsequent sections analyse the characters appearing in the second series of *Ex on the Beach Poland*. In the end, the conclusions are presented that pertain most of all to entirety of commercial side of promoting particular “patterns” of masculinity.

Keywords: masculinity, neo-television, reality show

Dzień 4 marca 2001 roku okazał się datą przełomową w historii polskiej telewizji. Dokładnie tego dnia w godzinach wieczornych stacja TVN przeprowadziła pierwszą oficjalną transmisję z domu Wielkiego Brata (zob. *Jak wyglądały początki Big Brothera w Polsce?*, 2019). Uczestnicy i uczestniczki zakwalifikowani do programu mieli wówczas przed sobą perspektywę spędzenia kilku tygodni w zamkniętej willi pod ciągłą obserwacją kamer rozstawionych na terenie całej posiadłości. Każda z osób goszczących u Wielkiego Brata całkowicie dobrowolnie godziła się na przestrzeganie rygorystycznego regulaminu, nieustanną inwigilację ze strony producentów oraz krytyczne oceny widzów, tudzież „współlokatorów”. Niniejsze „ograniczenie wolności” okazało się jednak stosunkowo niską ceną za profity, jakie dawało uczestnictwo w tym *reality show*. Biorący udział w pierwszej edycji *Big Brothera* stali się „z marszu” telewizyjnymi gwiazdami, celebrytami na miarę XXI wieku, a ich popularność nie malała po opuszczeniu przez te osoby programu (bohaterzy *Big Brothera* grali w reklamach, filmach, serialach, byli zatrudniani jako konferansjerzy i komentatorzy – „osobowości telewizyjne”). Mieszkańcy domu Wielkiego Brata bez wątpienia wkroczyli do medialnej sfery publicznej – osiągnęli przy tym status niemal równy statusowi aktorów czy piosenkarzy.

Piętnaście lat później na antenie MTV Polska zaczyna się emisja krajowej edycji *Ex na plaży*. Choć program ten pozornie

realizuje ten sam format co *Big Brother*, to jego społeczne oddziaływanie przedstawia się inaczej niż w przypadku cyklu emitowanego wcześniej przez TVN. *Ex na plaży* sięga zdecydowanie głębiej w świat realny niż *Big Brother*, jest zdecydowanie bliżej odbiorcy – i wykazuje zdecydowanie większą koherencję między postawami społecznymi „na ekranie” i „w realu”. Program stacji MTV Polska to nowy typ rozrywki, który przekracza gatunek *reality show* – stworzony zostaje względnie samoistny rezerwuarek specyficznych postaw społecznych. Świadomość bycia oglądanym oraz konieczność poddania się specyficznym schematom programu, który uwagę widza kieruje przede wszystkim na kwestie seksualności, daje możliwość kreowania charakterystycznego wizerunku postaci. Można stwierdzić – powołałam się na słowa Michaela Kimmela: „Jeśli męskość jest konstruowana społecznie, to jednym z podstawowych elementów tej konstrukcji jawi się przedstawianie męskości w mediach” (KIMMEL, 1992, s. XI-XII) – iż w cieszącym się dużą popularnością *Ex na plaży* da się odnaleźć charaktery realizujące specyficzne współczesne wzorce męskości w ich najbardziej transparentnym środowisku – jakby w soczewce.

„Czyj »eks« jest next?”

Trudno oszacować, czy telewizja lat osiemdziesiątych XX wieku znalazłaby w dzisiejszych czasach wielu stałych odbiorców. Gdy jednak spoglądamy na przepaść pomiędzy peerelowskimi programami a mediami w dobie wszechobecnego internetu, bardziej prawdopodobna wydaje się teza, iż dawny model telewizji nie cieszyłby się współcześnie wielką popularnością. Do innych wniosków doprowadziłoby nas zapewne porównanie dzisiejszych mediów do tych z początku XXI stulecia, kiedy to na antenie TVN-u zagościł po raz pierwszy *Big Brother*. Choć internet roku 2020 ma zdecydowanie większy zasięg niż ten w roku 2001, a programy typu *reality show* uległy widocznej „transformacji”, to ostatnie dwie dekady należy raczej uznać za jedną, rozwijającą się nieustannie, „epokę” „telewizji realności” (SANAKIEWICZ, 2016, s. 261-263). Co więcej, pionierskie formaty sprzed dwudziestu lat nadal mogą cieszyć się sporą popularnością – świadczy o tym choćby dość dobry odbiór „reaktywowanego” niedawno na antenie TVN7 *Big Brothera*, którego średnia oglądalność w pierwszych tygodniach wyniosła 1,03 mln widzów (zob. mk/łb, 2019).

Paralelny do przedstawionego model periodyzacji (ustanawiający cezurę u schyłku XX stulecia) można odnaleźć w teorii paleo- i neotelewizji. Ujęcie to rozwijają Francesco Casetti i Roger Odin. Zgodnie z ich definicją, paleotelewizja – szeroko obecna w głównym nurcie jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku – opierała się na kontrakcie edukacyjnym, silnej roli autorytetu

telewizji, a co za tym idzie – realizowała schemat tzw. okna na świat (ODIN, CASETTI, 1994, s. 188-189). W tym modelu osoby mówiące do odbiorcy z ekranu sytuują się w przyjętej hierarchii komunikacyjnej wyżej niż widz. Przekaz płynący z anteny jest w niniejszym przypadku mentorskim monologiem. Relacja ta zmienia się po przejściu telewizji w nowe stadium, określane neotelewizją. Nowy model jest, jak tłumaczy Mirosław Przyłipiak, „przedłużeniem codziennej gadaniny. Najważniejszym punktem odniesienia staje się życie codzienne. Przejawia się to w czasowej strukturze strumienia telewizyjnego, w zagospodarowywaniu przestrzeni studia, w treści programów. Ramówka telewizyjna dzieli programy na poranne, południowe, popołudniowe, wieczorne i nocne. Każdy z tych bloków charakteryzuje się pewnego typu dominantą tematyczną i stylistyczną, będącą w istocie projekcją rytmu dnia przeciętnego obywatela: »rano – picie kawy i robienie zakupów, w południe – jedzenie potraw przygotowanych w trakcie programów kulinarnych, wieczorem – śmiech w gronie przyjaciół, wypicie szklaneczki whisky, a jeżeli chodzi o noc – jest to odpowiednia chwila na ‘Erotyczne pasje’«” (PRZYLIPIAK, 2004, s. 202).

W neotelewizji przekaz medialny towarzyszy widzowi cały czas i niejako dostosowuje się do jego trybu życia oraz jego potrzeb. Na szklanym ekranie odbiorca nie widzi już uprzywilejowanych person, a „ludzi takich jak on” – osoby, z którymi mógłby się spoufalić czy „zakolegować”. Neotelewizja „nie zachęca swoich widzów do wykonywania operacji produkowania znaczeń i emocji, lecz po prostu zachęca ich do życia z telewizją lub do emocjonalnego wibrowania wraz z nią” (ODIN, CASETTI, 1994, s. 131). Jednocześnie – jak zaznaczają badacze – współuczestnictwo widza w telewizyjnym spektaklu jest pozorne, a zachęcanie odbiorcy do aktywności, prowadzi tylko do pomnażania społecznego szumu, powszedniej „paplaniny” (ODIN, CASETTI, 1994, s. 131-132). Ponadto – między innymi wskutek nakładania się na siebie kolejnych form przekazu – w neotelewizji gatunki programów tracą swą wyrazistość, powstają formy hybrydowe, a przestrzeń medialna staje się obszarem wspólnego biesiadowania (PRZYLIPIAK, 2004, s. 201-203).

W warunkach neotelewizji powstaje zarówno program *Big Brother*, jak i *Ex na plaży*. W definicji korelacji między formatami wcześniejszym i późniejszym *reality show* można stwierdzić, że produkcja MTV czerpie z kapitału wypracowanego przez kolejne edycje *Wielkiego Brata*. Program emitowany na antenie TVN-u niewątpliwie oswajał publiczność z radykalnym wkroczeniem w „realność”, co niejako torowało drogę dla kolejnych tego typu serii.

Warto przy tym podkreślić, że premierę pierwszej edycji *Ex na plaży* w MTV Polska poprzedziło *reality show* realizowane w po-

dobnej konwencji – *Warsaw Shore: Ekipa z Warszawy* (pierwszą edycję – opartą na amerykańskim „formacie” *Ekipy z New Jersey* – wyemitowano na antenie MTV Polska w 2013 roku) (LISOWSKI, 2013). Program ten nie tylko przyzwyczaił publiczność do określonego profilu bohaterów, lecz także stał się swoistą „wytwórnią”, tudzież „zapleczem” celebrytów, wkomponowywanych później do kolejnych serii *Ex na plaży*. Natomiast w dalszych edycjach *Warsaw Shore* występowali uczestnicy „transferowani” z kolei z *Ex na plaży*. W neotelewizyjnych *reality show* można więc zauważyć tendencję do kooperacji wewnątrz różnych tytułów i między nimi w celu wzajemnego wspomagania rozwoju poszczególnych programów, prowadzącego do pomnażania kapitału producentów wielu programów.

Zarówno *Ex na plaży*, jak i *Warsaw Shore* są formatami telewizyjnymi stworzonymi i zrealizowanymi już wcześniej w krajach anglojęzycznych przez MTV. Pod terminem „format” kryje się tu ogólny zamysł i „brand” chronione prawami autorskimi programu, a właściwe odtworzenie oryginalnego schematu na nowym rynku decyduje o komercyjnym powodzeniu kolejnej odsłony danej produkcji (MORAN, MALBON, 2006, s. 6). Koncepcja *Ex na plaży* z pozoru wydaje się banalna. Akcja całej edycji (siedem odcinków po 40–50 minut) toczy się przez siedem dni w słonecznym kurorcie w Chorwacji (w pierwszych edycjach), gdzie mieści się wielka willa z basenem zaopatrzona w prowiant i dużą ilość różnorodnych alkoholi. Pierwszego dnia do gry wchodzi ośmioro atrakcyjnych „singli” – cztery uczestniczki i czterech uczestników. Uczestnicy szybko dobierają się w pary, by później – już we dwoje – zająć sobie konkretny pokój na noc (w każdym mieści się jedno łóżko małżeńskie), w którym mogą uprawiać seks. Większość czasu „ekipa” spędza w salonie i wokół basenu, rozmawiając, biesiadując, z rzadka trzeźwiejąc. Prawdziwe emocje zaczynają się jednak dopiero wtedy, gdy „tablet grozy” (urządzenie pełniące funkcję pojawiającego się znienacka boskiego posłańca zwiastującego złą lub dobrą nowinę) niepokojącym dzwonkiem obwieszcza, iż organizatorzy wysłali im nowe informacje (tj. nowe rozkazy). Czasem jest to zaproszenie na randkę dla pary uczestników, zestawionych niekoniecznie po ich myśli; innym razem – ogłoszenie zaplanowanej na dany dzień atrakcji dla całej grupy. Ale największe napięcie rodzą wiadomości z poleceniem dla (zazwyczaj) trójki uczestników, by ci wyruszyli razem na plażę, gdzie z wody wynurzy się tytułowy „eks” jednego z nich i – co istotne – nikt nie wie, czyj to „eks”. Swoiste motto programu stanowią słowa: „czyj »eks« jest next?”. Zazwyczaj z morskiej toni (dosłownie) wyłania się jeden „eks” dziennie i w zależności od aprobaty (bądź jej braku) grupy zostaje ciepło lub chłodno przyjęty. W programie są również sytuacje, gdy jeden z uczestników jest zmuszony do opuszczenia programu – albo z powodu

złamania regulaminu, albo w konsekwencji rozkazu, jaki akurat został obwieszczony przez „tablet grozy”.

Zawiązywane są intrygi, tworzą się romanse, trójkąty, czworo kąty. Są zdrady, sprzeczki, nawet bójki – podsycane alkoholowym upojeniem (lub narkotycznym odurzeniem – niemniej w oficjalnej narracji mowa jest wyłącznie o legalnych używkach); czasem musi nawet interweniować ochrona. Częściowo program przyjmuje popularną w tego typu produkcjach formę *game show* – uczestnicy muszą brać udział w mniej lub bardziej spontanicznych konkurencjach w celu zdobycia względów danego uczestnika lub uczestniczki bądź innych korzyści, udogodnień dostępnych w okresie trwania programu (MIKUCKI, 2016, s. 73). Mimo wszystko dominuje klimat „melanzowy” bądź „imprezowy” – jak mówią sami bohaterowie owego *reality show*. Zresztą uczestnicy to stali bywalcy znanych klubów tanecznych (kultowych dla „melanzowej” „subkultury” dyskotek w różnych zakątkach Polski) i dlatego też organizatorzy na castingach mogli stosunkowo łatwo zdobyć informacje na temat byłych partnerów potencjalnych uczestników programu (tytułowych „eksów”). Poszukiwanie „eksów” przez producentów *reality show* dodatkowo było uproszczone samym skategoryzowaniem statusu takiej osoby – „eksem” mogła być zarówno osoba porzucona po kilkuletnim związku, jak i będąca bohaterem przelotnej, jedno-, dwunocnej „przygody” seksualnej.

Ex na plaży stanowi hybrydę dwóch typów programów i funkcjonują w nim dwa główne modele przekazu, swoistej komunikacji z widzami. Prócz widoku z rozstawionych po całej posiadłości kamer odbiorca co kilka minut otrzymuje przebitki z komentarzami do poszczególnych scen wypowiedzianymi przez kolejnych uczestników z „miejsca poza dziejącą się akcją”, rzecz można, w „komentarzowej linii narracji”. Ów *reality show* jest więc częściowo reżyserowany, choć producenci starają się skupić uwagę widzów na spontanicznym wymiarze programu i w jak najmniejszym stopniu ukazywać elementy świadczące o „sterowaniu” przebiegiem akcji „przez górę”. W ten sposób *Ex na plaży* realizuje typową dla neotelewizji hybrydę łączącą gatunek dokumentalny (paradokumentalny) z czysto komercyjnym (rozrywkowym) (PRZYLIPIAK, 2004, s. 193-194). Dzięki takiemu zabiegowi każdy z uczestników może poczuć się specyficznym aktorem – ma odgrywać najbardziej „spontaniczną” i „spektakularną” postać samego siebie. Takie okoliczności sprawiają też, że prezentowane przez uczestników typy męskości mogą „wybrzmiewać” w unikatowy, jak na telewizyjne standardy, sposób.

Do analizy wybrałem sezon drugi *Ex na plaży*, ponieważ występujące w tej edycji – w porównaniu z innymi dotąd wyemitowanymi – męskie charaktery wykazują największą różnorodność.

Filip, co (nie) zawsze może

Jako pierwszy uczestnik drugiego sezonu w willi melduje się Filip. To chudy, wysoki nastolatek z przyjazną aparycją, szerokim uśmiechem, przyjemnym niskim głosem, twarzą piłkarza z ligi juniorów, krótko przystrzyżonymi włosami i ogolonymi skroniami oraz odstającymi uszami. Chłopak zaczyna przedstawienie swojej osoby od standardowych informacji:

Mam na imię Filip, mam 19 lat, pochodzę z Gdańska. Na co dzień lubię imprezować, chlać, no i ruchać, no i zajebiście, nie!¹

Filip w komentarzu (w „komentarzowej linii narracji” poza „miejscem dziania się akcji”) śmieje się ze swojej wypowiedzi, w czasie akcji (w „miejscu dziania się akcji”) zwiedza willę, a w czasie prezentacji (w zdjęciach dodanych do „komentarzowej linii narracji” poza „miejscem dziania się akcji”) prezentuje się z nagą klatką piersiową, gdy na zmianę rozbija jajka na patelni i obsmarowuje sobie ciało olejkiem. Bezpośrednio po streszczeniu informacji na swój temat nastolatek przechodzi do zrelacjonowania istotnego wydarzenia ze swojego życia:

Prawictwo straciłem z trzema typiarkami, nie. Miałem dziewczynę i jedna z jej koleżanek wpadła na taki pomysł właśnie, żeby... walnąć czworokąta po prostu. No co ja wam mogę powiedzieć więcej... Pykło

- stwierdza neutralnym tonem. Później Filip rozwija temat swoich relacji z płcią przeciwną.

Nie mam ideału. Po prostu musi być to coś i tyle. Mam dużo fanek, zawsze mogę [się parzyć - D.B.]

- proklamuje z dumą.

Jestem duszą towarzystwa. Lubię po prostu siedzieć w grupie moich świniaczków, oczywiście. Świniaczki to są moi bracia, koledzy, przyjaciele. Planuję się tu dobrze zabawić, imprezować i żeby było „si”

- oznajmia z powagą. Na koniec określa swoje odczucia po obejrzeniu willi:

¹ Wszystkie cytaty - w pełni oryginalne - pochodzą z pierwszego odcinka drugiego sezonu *Ex na plaży Polska* (zob. bibliografia).

Wszedłem sobie. Zobaczyłem ten dom. Jest w sumie bardzo zajebisty. Zwiedziłem wszystkie sypialnie, jacuzzi. Podoba mi się w chuj. Basen też jest fajny.

Po Filipie w drzwiach willi ukazuje się Lena i daje chłopakowi „buzi” „na dzień dobry”. Kobieta ma długie blond włosy, jest niskiego wzrostu i nosi dwuczęściowy seledynowy strój kąpielowy. Schemat jej wypowiedzi jest podobny do schematu wywodu Filipa. Jednakże Lena większą uwagę podczas prezentacji przykładła do poprawiania majtek i ściskania biustu niż do smarowania się olejkiem czy zabawy z jajkami. Niemniej uczestniczka również zaczyna od konkretów:

Mam świadomość, że jestem atrakcyjną kobietą. Mam świadomość, że działam na mężczyzn, że pobudzam ich zmysły, ich wyobraźnię, iii... w ogóle mi to nie przeszkadza. Lubię czuć to, jak mężczyzna się stara. Lubię być zdobywana. Na co dzień jestem barmanką. Uwielbiam swój zawód, ponieważ uwielbiam upijać ludzi. Oprócz tego też w weekendy jestem tancerką sceniczną. Lubię być adorowana, więc mam nadzieję, że faceci mnie pokochają i będą o mnie walczyli. Bardzo lubię chodzić na randki. Szczególnie uwielbiam aktywne randki. Czasami jestem niegrzeczną dziewczynką. Lubię łamać męskie serca. Mam nadzieję, że będę się dobrze bawiła, że poznam fantastycznych ludzi i może też miłość swojego życia, kto wie!

Warto już w tym momencie wspomnieć, że właśnie ta dwójka połączy się w parę jeszcze pierwszego dnia. Niemniej program budowany jest na nieustannym podtrzymywaniu napięcia seksualnego między uczestnikami i na przykład w czwartej edycji brytyjskiego *Ex on the Beach* średnia liczba romansów (zazwyczaj zwieńczonych seksem) jednego uczestnika to około cztery „zauroczenia” na tydzień. Zatem można się spodziewać, że nasza pierwsza para – tj. Lena, która „lubi być zdobywana”, i Filip, który „zawsze może” – nie utrzyma się do końca programu. Dzieje się jednak coś zupełnie niespodziewanego: Filip wciela się w rolę „wiernego dżentelmena” i przeprowadza kulturalne rytuały godowe, typowe dla kapitalistycznej kultury klasy średniej (SUSSMAN, 2018, s. 305-308) – przyrządza posiłki dla swej wybranki, chodzi z nią na spacer, dotyka, całuje itd. Lenie to odpowiada i twierdzi nawet, że najprawdopodobniej nie będzie już szukała nikogo nowego w tym programie. Dziewczyna, choć z początku liczyła, iż faceci będą o nią walczyć i doświadczy wielu aktywnych randek w programie, daje sobie spokój z romansami na boku i wchodzi w rolę wiernej kobiety-partnerki. Filip również zawiesza swój status „turboruchacza”

i staje się poważnym mężczyzną w związku. Pozostają razem do końca programu.

Para przez cały tydzień odznacza się największym w grupie zrównoważeniem emocjonalnym, największą dojrzałością w kontaktach z innymi uczestnikami, umiejętnością rozważnego picia alkoholu, największą kulturą osobistą itd. Przyjęcie jasno zdefiniowanej społeczno-kulturowej roli zobowiązuje. Lena i Filip wpasowują się jakby w mieszczańskie normy życia, które zakładają pohamowanie własnych instynktów i skupienie na jednym, poważnym związku (SKUCHA, 2014, s. 225-227). Pilnują się wzajemnie, a pozostali członkowie grupy afirmują ich status i nie wchodzą im w drogę.

Rzecz jasna, pojawiają się także „zgrzyty”. Kiedy Filip chce być szarmancki i przygotowuje w tajemnicy przed Leną romantyczną kolację przy świecach, dziewczyna z lekka się oburza. Według niej, chłopak jest już zbyt cukierkowy. Pozostali mężczyźni w wili okładają się po twarzach i walczą o inne kobiety, lecz nie o nią. Potencjał atrakcyjności Leny nie jest spełniony, a jej „aktywna uległość” także pozostaje bez pokrycia. Wydaje się, że większy problem ma Filip, który śpi z Leną codziennie, ale nie otrzymuje seksu w żadnej formie. Dość wymowna jest sytuacja, gdy grupa pod koniec programu urządza dla Filipa i Leny niby-ślub, po którym oczywiście następuje noc poślubna. Lecz i wtedy nie dochodzi do zbliżenia. Cóż, Filip jednak nie „zawsze może”...

Kolejnego dnia chłopak całkowicie rezygnuje z opowiadania kolegom o tym, co się stało w nocy, i twierdzi, że pragnie zachować to dla siebie. Współcześnie wśród młodych ludzi otwarte przyznawanie się do zaniechania stałej aktywności seksualnej wiąże się z represjami i sankcjami środowiskowymi, a tego Filip jest świadom. Poza tym jego poczucie męskości ewidentnie zostaje podrażnione, do czego – grając wedle wzorca męskiego mężczyzny – również nie może się przyznać. Męskość Filipa okazuje się tu zbyt zachowawcza, niewystarczająco „nadmierna”, toteż mało atrakcyjna dla odbiorcy tego formatu *reality show* (LA CECLA, 2014, s. 56-57).

Polak sam zdobycz wybierający

Kolejny uczestnik programu to gwiazda sezonu – Piotr Polak, ściągnięty do *Ex na plaży z Warsaw Shore: Ekipa z Warszawy*. Jego prezentacja wyróżnia się rzetelnością:

Mam na imię Piotrek. Pochodzę z Krakowa. Pewnie mnie znacie z programu *Warsaw Shore*. Jako że mam doświadczenie, pokażę innym, jak imprezować

– twierdzi z zacięciem godnym profesjonalisty. Mężczyzna epatuje wręcz pewnością siebie:

Zawsze jestem samcem alfa. Sam sobie wybieram zdobycz. Jestem pewny siebie, więc po prostu działam... Seks na pierwszej randce – jak najbardziej tak. W sumie częściej zdarzał mi się seks na pierwszej randce niż jakieś dłuższe spotkanie, a później dopiero seks.

Montażysta dodatkowo podpira wypowiedź Piotra ujęciami z *Warsaw Shore*, w których ten kopuluje z różnymi partnerkami. Po takim przedstawieniu widz powinien być przekonany, że uczestnik ten ma wieść prym wśród „melanżowników” tej edycji.

Bez uprzedniego wyprodukowania kilku edycji *Warsaw Shore* trudno sobie wyobrazić inicjacyjną serię *Ex na plaży* lub inaczej mówiąc – bez przejścia przez *Warsaw Shore* MTV nie osiągnęło by takiego poziomu *Ex na plaży*. Warto również wspomnieć, że w pierwszym sezonie polskiej edycji *Ex on the Beach* pojawia się celebryta z poprzedniej wielkiej produkcji MTV – Wojtek, gwiazdor *Warsaw Shore*. W opisywanej drugiej edycji rolę (zdefiniowaną przez „format”) sławnego, zasłużonego dla „subkultury” koryfeusza „melanżu” gra właśnie Piotrek.

Piotrek to charakterystyczny uczestnik. Odznacza się przede wszystkim przymiotami typowymi dla maczystowskiego habitusu – „szorstkimi manierami”, które pozostają jednak z lekka uładowane przez konwencje programu akceptowalnego w neoliberalnym konsumpcjonizmie. Piotrek nie może pozwolić sobie na okazywanie jakiegokolwiek słabości, działa więc w sposób bezwzględny. Wdaje się w bójki, nie okazuje głębszych uczuć, okłamuje kolegów i partnerki, zaleca się niemal do wszystkich uczestniczek, a gdy tylko pojawia się możliwość kopulacji – korzysta z niej. Robi wszystko, by tylko jego szorstkie męstwo nie było nawet przez chwile podważane. Genderowa tożsamość Piotra jest praktycznie zredukowana do maczystowskich zachowań. Choć wydaje się on najbarwniejszą (bo „najostrzej” imprezującą) postacią programu, to tak naprawdę osobowość mężczyzny okazuje się najbardziej stereotypowa, a jej charakterystykę można zamknąć w kilku zdaniach. Piotr ma za zadanie przyciągnąć typowego konsumenta rozrywki typu *reality show* spod znaku MTV. Polak jest znany publiczności ze swoich występów w poprzednich programach, postępuje w sposób przewidywalny i swoimi działaniami – często wulgarnymi i skrajnie niemoralnymi – nie wychodzi poza powszechnie znany schemat dyspozycji macho. Umieszczenie postaci pokroju Piotra jako stałego elementu „ekipy” wpisuje się w korpus mechanizmów makdonaldyzacji *reality show*, których celem jest dążenie między innymi do przerostu aspektu przewidywalności i ujednolicenia wszelakich produktów i usług w celu maksymalizacji zysków producenta (RITZER, 2005). Piotr stanowi więc „żywą reklamę” omawianej edycji – a reklama osiąga wszak największą efek-

tywność, gdy „jest zgodna z istniejącymi stereotypami, przekonaniami, wartościami i oczekiwaniami odbiorców” (FRĄTCZAK-RUDNICKA, 1997, s. 101).

Rola, jaką Polak przyjmuje w programie, okazuje się już dobrze wyćwiczona przez niego w *Warsaw Shore*, więc mężczyzna realizuje ją „najpełniej” ze wszystkich uczestników, gdy może być dumny z siebie „tęym ruchaczem” (tak go określiła jedna z uczestniczek). Kreacja Piotra to wręcz „chodzący fantazmat” – produkt MTV w najczystszej postaci.

Artysta-striptizer seksualnie wątpliwy i motocyklistka grzebiąca

Po Piotrze Polaku w willi pojawia się prawdopodobnie „najbardziej osobliwy” bohater sezonu, czyli Dżekob – dobrze zbudowany blondyn, o przyjaznej aparycji, z manierą głosu charakterystyczną dla „przeziętych” (zob. LIS, 2015, s. 493–548). Mężczyzna mówi w sposób najbardziej elokwentny z całej grupy:

Nazywam się Kuba, dla przyjaciół – Dżekob. Urodzony byłem w Warszawie. Mam lat, oj, już sporo... Co do tego, czym się zajmuję. Słyszałem kiedyś bardzo, ale to bardzo mądre zdanie. Znajdź pracę, którą kochasz, a nie przepracujesz ani jednego dnia.

W czasie prezentacji Dżekoba (w zdjęciach dodanych do „komentarzowej linii narracji” poza „miejscem dziania się akcji”) pojawiają się ujęcia z jego pracy – mężczyzna z zawodu jest striptizerem, a właściwie – striptizerem romantykiem:

Jeśli chodzi o miłość. Czytałem kiedyś *Zemstę* i tam właśnie Papkin powiedział: „Niech się dzieje wola nieba, z nią się zawsze zgadzać trzeba”

– oznajmia z akcentem charakterystycznym dla osób rozmówianych w kulturze wysokiej. Natomiast „w czasie akcji” Dżekob wita się z Leną, z którą łączy go dawna znajomość – kiedyś razem tańczyli na planie teledysku disco polo.

Po Piotrze, a przed Dżekobem wchodzi jeszcze Martyna, której wywód nie różni się zbyt od prezentacji Leny. Martyna, pseudonim „Mała”, spośród wszystkich kobiet tego sezonu wyróżnia się tym, iż jeździ na motorach i lubi przy nich „grzebać”. „Mała” ma wiele cech charakterystycznych dla „chłopczycy”, czyli typu bohaterki wpisanej w „format” omawianego programu.

Istotna jest również sekwencja prezentowania kolejnych uczestników. Konstrukcja „wizerunków kobiet i mężczyzn w środkach masowego przekazu opiera się na ich przeciwstawieniu”, toteż przed „przeziętym” („zniewieściałym” w oczach uczestników)

Dżekobem ukazuje się „chłopczyca” (SIEMIĘSKA, 1997, s. 18). Choć zachowany jest tu tradycyjny schemat, to jednak jego elementy poddano inwersji, co uruchamia potencjał kontrowersyjności w odniesieniu do relacji międzyosobowych wewnątrz willi.

Co ciekawe, na początku to właśnie z „Małą” Dżekob nawiązuje bliższą relację. Kobieta ceni w nim inteligencję, erudycję, poczucie humoru. Jednak po dwóch, trzech dniach ich nieskonsumowany związek umiera, bo Dżekob okazuje się dla Martyny za bardzo emocjonalny, „zbyt uczuciowy”. Warto tu zaznaczyć, że tuż przed rozstaniem na forum grupy zaczyna rozkwitać cicha debata nad seksualnością Dżekoba – przez współuczestników jest on posądzany o biseksualność. Jasno wkracza tu dyskurs homofobiczny, który w montażu i tak wydaje się mocno zlągadzony (zob. HEREK, 2004).

Męskość Dżekoba wyróżnia się cechami typowymi dla męskości alternatywnej (R.W. Connell), dzięki temu jego „inność” staje się niebezpieczna dla reszty grupy, w tym dla „Małej” (SKUCHA, 2014, s. 218–221). Inni mężczyźni z „ekipy” wyśmiewają specyficznego striptizera; poziom negatywnych uczuć wobec niego również wzrasta. Pada dowcip, że niedługo na plaży wyłoni się „były” Dżekob. Recz jasna, wszyscy śmieją się z niewybrednego żartu, sam Dżekob także. Wraz z upływem akcji dystans do siebie oraz otwarcie eksponowane „przejęcie” striptizera doprowadzają innych mężczyzn do wściekłości – są oni oburzeni tym, że nie jest on jak pozostali wierny habitusowi i nie przestrzega zasad przyjętych w strukturach męskiej dominacji (BOURDIEU, 2004). Kobiety boją się nawiązywać z Dżekobem bliższe relacje – strach przed „skażeniem innością” i ryzyko bycia posądzoną o romans z „innym” są za duże. W konsekwencji Dżekob do ostatnich chwil w programie pozostaje sam.

Homofobiczne zachowania mieszkańców willi nie kończą się jednak na seksualnym ostracyzmie. Piotrek, mający najbardziej ograniczoną tożsamość, nie może już wytrzymać postawy mężczyzny z barwniejszą osobowością i wraz z kolegą przygotowuje „zamach na striptizera”. Z całej sytuacji rodzi się bójka. Interweniuje ochrona. Gdy pod koniec tygodnia sytuacja się powtarza, obaj mężczyźni zostają wyrzuceni z programu. Piotrek potrzebował tej „rozmowy”, by potwierdzić swą dominującą pozycję w męskiej grupie. Ponadto osobowość Dżekoba uruchamiała w nim własny ból braku i – by go uśmierzyć – musiał rzucić się na striptizera z pięściami.

Postać Dżekoba, choć w pewnym stopniu była realizacją określonych wzorców społecznych, nie dawała się tak łatwo zaakceptować – wprowadzenie tego typu osobowości w ówczesnych polskich warunkach skończyło się porażką. Pilnująca (w każdym razie w anglosaskiej wersji) poprawności politycznej stacja MTV albo nie spodziewała się wybuchu homofobii w chorwackim ku-

rorcie, albo wręcz przeciwne – spodziewała się i liczyła na obfitującą w przyrost oglądalności sensację. Warto jeszcze powiedzieć, że jedynym mężczyzną, który odciął się od nagonki na Dzejkoba, był Filip, którego *libido* zostało skoncentrowane na wyznaczonej partnerce.

Dzika przyjaźń oraz tajemnica „objawienia” moszny

W dalszej części programu w drzwiach willi staje Damian, pseudonim „Dzik”. Z jego dość niewyraźnego wywodu (uczestnik ten ma wadę wymowy mocno obniżającą jego komunikatywność) dowiadujemy się, że jest to trener personalny – „robi masę w tygodniu”, a „cardio na weekendach”, co skutkuje u mężczyzny „sześciopakiem”. Poza tym Damian informuje, że został zraniony przez swoją największą miłość, więc teraz:

Tydzień w tydzień nówki, nówki trzeba kręcić.

Mężczyzna ma sylwetkę kulturysty. Gdy opisuje swój styl życia, stwierdza, iż w jego wykonaniu:

imprezy są bardzo grube, lecimy non stop. Po kolegach nie lubię brać [samic do kopulacji – D.B.].

Natomiast gdy mowa o aktualnych aspiracjach Dzika, oznajmia on:

Planuję dobrze się bawić, no i lecieć grubo, i ruchać ogólnie!

Jak widzimy, trzech z czterech panów jasno sprecyzowało swoje cele na najbliższy tydzień. Najlepiej z męskiej części ekipy dogadują się Dzik i Piotr – obaj twierdzą, iż „pokażą komuś jaja”.

Dzik i Piotr to taki duet *à la* Pinki i Mózg (z amerykańskiego serialu animowanego *Pinky and the Brain*, 1995–1998). Zasady funkcjonowania ich relacji jasno ilustruje opracowana przez Pierre’a BOURDIEU (2004) teoria męskiej dominacji. Mężczyźni się wspierają, razem piją, przygotowują intrygi (na przykład przeciwko Dzejkobowi), pytają się wzajemnie o zgodę na „przeruchanie” swoich byłych dziewczyn w domu, twierdzą, że „najpierw kumpel, później dupy”, a po tym, jak nie udaje się im znaleźć partnerek do kopulacji, to – a jakże! – pokazują sobie nawzajem własne worki mosznowe (choć we wstępnych założeniach widok ten miał być przeznaczony dla kogoś innej płci). W tym przypadku seksualna energia musiała znaleźć jakieś miejsce ujęcia, by prawa libidalnej ekonomii zostały zachowane.

Hierarchia w męskiej grupie jest jasno ustalona. Piotr realizuje potencjał *libido dominandi*, czyli dominuje w grupie. Dzikowi

natomiast pozostają przymioty *libido dominantis* – pełni on funkcję sługi Piotra, choć nie jest tego świadomy. Piotr jest uwielbiany przez Dziką, który darzy mężczyznę szacunkiem i okazuje mu wierność: rzuca się z nim na Dżejko, nie „rucha” – jak sam mówi – samic po swoim „przyjacielu”, a swą sympatią otacza te same osoby, co samiec alfa. Piotr jednak nie przestrzega tych samych zasad. Gdy nadarza się okazja, parzy się z „eks” Dziką. Wychodzi to jednak na jaw, a wówczas Piotr zaprzecza, jakoby miał kopulować z tą kobietą, i wprost okłamuje swojego „serdecznego kumpla”, który zresztą sam był utajonym świadkiem całego zdarzenia, o czym Piotr nie wie. Co ciekawe, Dziką afirmuje tę niekorzystną dla niego sytuację i uczestnicy pozostają „przyjaciółmi”.

Status obu mężczyzn, zgodnie z teorią BOURDIEU (2004, s. 64–67), nie jest bynajmniej jednoznaczny: zarówno jeden, jak i drugi uczestnik przyjmują z góry ustalone role i choć mają z tego tytułu określone korzyści, to jednocześnie obaj na tym cierpią. Piotrek musi nieprzerwanie odgrywać rolę macho i robić przykrość swojemu wiernemu „kumplowi” (potwierdza swoje męstwo, uprawiając seks z byłą dziewczyną „przyjaciela”, gdy tylko nadarza się okazja), jest znienawidzony przez połowę grupy i w ostateczności zostaje wyrzucony z programu. Z kolei Dziką musi znieść upokorzenia, afirmować oszustwa, „zdrady” swojego kumpla, a jako jedyną odpowiedź na wszystkie nieprzyjemności, jakich doświadcza ze strony „przyjaciela”, wyrażać akceptację, którą werbalizuje stwierdzeniem: „A w chuju to mam”.

Rozmówiona w połykaniu nasienia wojskowa i kosmetolożka do puknięcia

Prezentacja Patrycji, kolejnej uczestniczki programu, podobna jest do prezentacji „Małej”. Różnica tkwi w tym, że Mała jeździ na motorze, a Patrycja chodzi do szkoły wojskowej. Niestety, dziewczyna nie potrafi się odnaleźć w nowym środowisku i niewiele się o niej dowiadujemy – poza tym, że lubi połykać spermę, z czego po pijaku zwierza się całej grupie. Patrycja od samego wejścia do programu próbuje wytworzyć i wyeksponować swoją podmiotowość w grupie. Wprowadzona do dyskusji sperma miała dać uczestniczce – której „brakuje »tego, co własne«” – pewność (KRISTEVA, 2007, s. 54). Przygoda Patrycji kończy się w połowie dystansu, gdy dziewczyna sama decyduje się na opuszczenie willi. Co ciekawe, szukająca afirmacji w grupie kobieta – której celem jest wytworzenie swej okolicznościowej podmiotowości – posiłkuje się spermą, męskim abiektem. Pokazuje to, że w opinii Patrycji to za sprawą wyeksponowania męskich przymiotów dziewczyna będzie mogła odnaleźć „to, co własne”. Ergo – świadomość uczestników ukształtowana została przez patriarchalne, seksistowskie wzorce, zgodnie z którymi „to, co kobiece” przy-

nosi kobiecie wstyd, a „to, co męskie” może być podmiototwórcze nawet dla płci żeńskiej.

Patrycja miała reprezentować drugi – nieco bardziej agresywny seksualnie – typ „chłopczycy” przewidziany w ramach koncepcji programu. Wybór tej uczestniczki okazał się jednak nie trafiony – rola Patrycji w nowym środowisku przerosła ją.

Ostatnią uczestniczką sezonu drugiego *Ex na plaży* jest Kornelia, która konkretnością swych wypowiedzi niemal dorównuje Piotrowi:

Mam na imię Kornelia, pochodzę z Gdańska. Jestem jedynaczką, więc to, co chcę, dostaję, jak tego nie mam, to o to walczę i tyle. Studiuję kosmetologię. Mam jedynie co powiększone usta i to wszystko. Jestem zabawowa, atrakcyjna i towarzyska. Bardzo lubię drinki, jak już wypiję drinki, to lubię szoty. A piwo dopijam tylko na kaca.

Niestety życie Kornelii nie jawi się już tak kolorowo:

Mam bardzo dużo wrogów, w postaci kobiet na pewno. Każda kobieta jednak drugiej nie lubi i nawet najlepsza przyjaciółka może cię skrzywdzić.

Niemniej Kornelia nawet w kwestii mężczyzn stawia sprawę jasno:

Mój ideał jest brunetem, ma metr osiemdziesiąt wzrostu, ciemne oczy, zadbane dłonie i proste zęby.

Zapewne właśnie owa „konkretność” szybko zbliża Kornelię z Piotrkim, który nawet kiedyś pisał coś do niej na „mesendźe-rze”. Kornelia nie komentuje otwarcie szans na relację z Piotrkim. Natomiast gwiazdor *Warsaw Shore* w komentarzu (w „komentarzowej linii narracji” poza „miejscem dziania się akcji”) wyjaśnia swój stosunek do uczestniczki:

Kornelia? Do puknięcia, jak najbardziej.

Kornelia ciągle się obraża, nie zanurza się w wodzie, ponieważ ma „specjalne rzęsy”, długo pracuje nad swoim makijażem i dba, by jej ciało eksponowało się perfekcyjnie. Jest przykładem kobiety zamkniętej w wymogach mitu urody (WOLF, 2014), niemal w całości redukuje się do fizyczności, która mam dziewczynie zapewnić uwagę innych. Odgrywa więc starannie swoją rolę „lalki”, mimo że nie czerpie z tego prawie żadnych korzyści. Kobiety nie lubią Kornelii, mężczyźni nie traktują jej „na poważnie”, a ona sama głównie skupia się na wszczynaniu konfliktów. Jest

idealnym wytworem późnokapitalistycznego patriarchy, jej postawa – szczególnie wobec innych kobiet – wpisuje w specyfikę neoliberalnego backlashu (FALUDI, 2013).

Co gorsza, przyjęta przez dziewczynę rola niejako skazuje ją na innego uczestnika o najbardziej ograniczonej osobowości – Piotra. Gwiazdor ma jednak dużo innych dziewczyn „do obskoczenia” i w ferworze emocji (niejako w afekcie) stosuje przemoc fizyczną wobec Kornelii; po chwili ją przeprasza, a ta mu wybacza.

Jaka męskość?

Choć *Ex na plaży* jawi się nowoczesnym programem neotelewizyj, to *de facto* spełnia funkcje przypisane klasycznym formom środków masowego przekazu. Funkcje te wymienia Renata Siemieńska: „(1) dostarczanie informacji o tym, co się dzieje na świecie; (2) interpretacja znaczenia tych faktów; (3) socjalizacja jednostek w ich kulturowo i społecznie określonym środowisku. [...] należy wymienić jeszcze inną funkcję, jaką środki masowego przekazu spełniają, a mianowicie zamierzoną manipulację odbiorcami. Dotyczy to różnych dziedzin życia: wzorów zachowań, wartości, stylów życia. W gruncie rzeczy, wypełnianie każdej z poprzednio wymienionych funkcji zawiera element intencjonalnej bądź nieintencjonalnej manipulacji” (SIEMIEŃSKA, 1997, s. 9).

W programie *Ex na plaży*, rzecz jasna, również dochodzi do manipulacji, i jest to niewątpliwie manipulacja intencjonalna. Główne narzędzie w tym procesie stanowi natomiast hiperbola. Choć zasadniczo przyjmuje się, że telewizja „powoduje powstawanie nierealistycznych opinii o kobietach i mężczyznach” oraz prezentuje oderwane od rzeczywistości wzorce genderowe, to producenci programów typu *reality show* z MTV nie oferują swym odbiorcom zupełnie zafałszowanej rzeczywistości (SIEMIEŃSKA, 1997, s. 24).

Zarówno do *Ex na plaży*, jak i do *Warsaw Shore* przyjmowane są realne osoby, doświadczeni „impresowicze”, stali bywalcy dyskotek, określone osobowości odpowiadające założeniom „formatu”, a nie zawodowi aktorzy. Casting ma wyłonić „najwybitniejszych”, najbardziej „symptomatycznych” reprezentantów każdego **typu charakteru**, jaki określa konwencja produkcji. Dlatego też męskości uczestników propagowane w *Ex na plaży* są zazwyczaj nadmierne, przerysowane, doprowadzone do skrajności (LA CECLA, 2014, s. 56–57). Dodatkowo uczestnicy przebywają z sobą wyłącznie przez tydzień – i przez te siedem dni muszą wyeksponować swoje przymioty, by zyskać przychyłność odbiorców oraz innych mieszkańców chorwackiej willi. Każda z męskich postaci – dzięki temu, że producenci kierują uwagę widza na konfrontacyjne sytuacje między bohaterami, specyficznie prowadzi narrację oraz montaż – maksymalnie eksponuje cechy

reprezentowanego przez siebie „typu” – tak by potencjonalny odbiorca mógł się utożsamić z daną postacią, podążać za nią i ją „konsumować”. Stąd bierze się odczuwalna w programie hiperbolizacja rzeczywistości.

Jak słusznie zauważają Piotr Prósiniowski i Joanna Ranachowska: „Przekazywane treści kulturowe sugerują, jak powinni wyglądać ludzie, jak powinni się zachowywać, ale podejmowane są także próby przełamania konwencji – mniej lub bardziej udane – którym także należy przyjrzeć się na nowo, bo jak żywe byty ciągle zmieniają się, ewoluują, obcuja z człowiekiem. Można powiedzieć, że w pewien filozoficzny sposób dochodzi do symbiozy człowieka oraz technologii także w postaci reklam, gier i filmów/animacji, gdyż tworzą one nowe środowisko życia codziennego” (PRÓSINOWSKI, RANACHOWSKA, 2014, s. 207).

Program *Ex na plaży* – a także *Warsaw Shore* – wchodzi w interakcje ze swoimi odbiorcami. „Melanżowa subkultura” z początku jest rezerwuarem propagowanych wzorców osobowościowych oraz samych uczestników programów MTV, by następnie wejść w ścisłą symbiozę z przestrzenią wykreowaną przez *reality show*. Sfery telewizyjnego programu i realnej subkultury (której telewidzowie są częścią) uzupełniają się wzajemnie w kapitalistycznym mechanizmie napędzającym oglądalność i zwiększającym zysk zaangażowanych w produkcję globalnych korporacji. Ostatecznie obie te przestrzenie przenikają się, a bariera między nadawcą a odbiorcą zanika. Ukazywane w sezonie charaktery okazują się hiperbolami wzorców osobowościowych obecnych w konsumpcjonistycznym społeczeństwie, a specyficzne – uwypuklające sferę seksualności – prezentowanie ich w programie ma napędzić procesy społeczne korzystne dla kapitału obracającego się wokół MTV.

W kolejnych sezonach *Warsaw Shore* uczestniczą celebryci wykreowani w *Ex na plaży*, a w późniejszych edycjach *Ex na plaży* występują gwiazdorzycy poprzednich sezonów *Warsaw Shore*. Co więcej, do *Ekipy z Warszawy* są wprowadzani uczestnicy zagranicznych edycji *Shore* (na przykład w dwunastym sezonie *Warsaw Shore*, edycji *Summer Camp*, bierze udział węgierski celebryta Gábor „Gabo” Szabó, który wcześniej uczestniczył między innymi w *Jersey Shore*).

Ponadto, do nowych edycji *Ex na plaży* i *Warsaw Shore* wchodzi młodzieży uczestnicy, dla których bohaterzy pierwszych sezonów są wzorcami do naśladowania. Programy tego typu niejako same wychowują sobie własne „gwiazdy”, konstruując tym samym własne – gotowe do konsumpcji – określone typy charakterów.

Warto również zaznaczyć, że programy typu *Ex na plaży* nie produkują wyłącznie „negatywnych wzorców”. Na przykład w dwunastym sezonie programu *Warsaw Shore* członkiem ekipy zostaje znany z czwartego sezonu *Ex na plaży* queerowy Don Kasjo,

który zaleca się zarówno do kobiet, jak i do mężczyzn. Podczas jednej z imprez Don Kasjo zostaje zaczepiony przez obcych mężczyzn, którym przeszkadza to, że bohater publicznie tańczył i obściskiwał się z innym uczestnikiem programu, Divą („przeiętym” gejem). Wówczas cała „ekipa” rusza uczestnikowi programu na pomoc, by odeprzeć homofobiczny atak. Ponadto do składu ekipy – poza „przeiętym” Divą i queerowym Don Kasjo – dołączają: biseksualny Spiker, Białorusinka Anastazija, pochodzący z wschodniej granicy Sasha Muzheiko czy też – wspomniany już – węgierski celebryta „Gabo”.

Programy MTV nie tylko wchodzą więc w symbiozę z odbiorcą, lecz także – w późniejszych seriach – promują zachodnie wzorce tolerancji (rzecz jasna, promowane one są w takim zakresie, jaki obecnie jest w stanie przyjąć i skonsumentować przeciętny odbiorca polskiego *reality show*), a nawet reagują na aktualne zmiany społeczne w Polsce (wprowadzane są postacie eksponujące współczesne problemy społeczne w naszym kraju). Dzięki tym zabiegom zyskują coraz szerszą rzeszę fanów (konsumentów) reprezentujących różne tożsamości seksualne, płciowe czy narodowe, a w ten sposób pomnażają swój kapitał.

Bibliografia

- BOURDIEU Pierre, 2004: *Męska dominacja*. Przeł. Lucyna KOPCIEWICZ. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- FALUDI Susan, 2013: *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciwko kobietom*. Przeł. Anna DZIERZGOWSKA. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- FRĄTCZAK-RUDNICKA Barbara, 1997: *Kobiety w reklamie – kobiety o reklamie*. W: *Portrety kobiet i mężczyzn w środkach masowego przekazu oraz podręcznikach szkolnych*. Red. Renata SIEMIEŃSKA. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- HEREK Gregory M., 2004: *Beyond „Homophobia”: Thinking About Sexual Prejudice and Stigma in the Twenty-First Century*. „Sexuality Research & Social Policy”, vol. 1, no. 2.
- Jak wyglądały początki Big Brothera w Polsce?, 2019. Big Brother TVN. 27.02.2019. [Online:] <https://bigbrother.tvn.pl/big-brother-takbylo,3691,n/jak-wygladaly-poczatki-big-brothera-w-polsce,285028.html> [10.01.2020].
- KIMMEL Michael S., 1992: *Foreword*. In: *Men, Masculinity and the Media*. Ed. Steve CRAIG. London: Sage Publications.
- KRISTEVA Julia, 2007: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. Maciej FAŁSKI. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LA CECLA Franco, 2014: *Szorstkim być. Antropologia mężczyzn*. Przeł. Hanna SERKOWSKA. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

- LIS Bartek, 2015: *Gejowskie (nie)męskości. Normy płciowe a strategie tożsamości gejów*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- LISOWSKI Krzysztof, 2013: „Warsaw Shore” to najniższa forma sztuki telewizyjnej (opinie). *Wirtualne Media*. 5.12.2013. [Online:] <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/warsaw-shore-to-najnizsza-forma-sztuki-telewizyjnej-opinie> [11.01.2020].
- MIKUCKI Jacek, 2016: *Format programu telewizyjnego a normy kulturowe. Przypadek reality show „Rolnik szuka żony”*. „Naukowy Przegląd Dziennikarski”, nr 1.
- mk/łb, 2019: 1,03 mln widzów głównych emisji „Big Brothera” w TVN7. *Wirtualne Media*. 8.04.2019. [Online:] <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/big-brother-hitem-tvn7-wyniki-ogladalnosci-3-tygodnie> [11.01.2020].
- MORAN Albert, MALBON Justin, 2006: *Understanding the Global TV Format*. Bristol: Intellect.
- ODIN Roger, CASETTI Francesco, 1994: *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*. Przeł. Iwona OSTASZEWSKA. W: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Wybór, wprowadzenie i oprac. Andrzej GWÓŹDŹ. Kraków: Universitas.
- PRÓŚINOWSKI Piotr, RANACHOWSKA Joanna, 2014: *Męskość na waszych ekranach: konstrukty mężczyzn i ich seksualności w komputerowych grach fabularnych, filmach i reklamach*. „Ars Educandi”, nr 11.
- PRZYLIPIAK Mirosław, 2004: *U źródeł reality show*. W: „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska”, nr 3.
- RITZER George, 2005: *Makdonaldyzacja społeczeństwa. Wydanie na nowy wiek*. Przeł. Ludwik STAWOWY. Wyd. 2. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.
- SANAKIEWICZ Marcin, 2016: *Telewizja reality jako performans – próba interpretacji i definicji*. W: *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*. Red. Wiesław GODZIC, Andrzej KOZIEŁ, Joanna SZYLKO-KWAS. Warszawa: Wydawnictwo Poltext.
- SIEMIĘŃSKA Renata, 1997: *Środki masowego przekazu jako twórcy obrazu świata*. W: *Portrety kobiet i mężczyzn w środkach masowego przekazu oraz podręcznikach szkolnych*. Red. Renata SIEMIĘŃSKA. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- SKUCHA Mateusz, 2014: *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Kraków: Collegium Columbium.
- SUSSMAN Herbert, 2018: *Męczyzna ekonomiczny i powstanie klasy średniej*. Przeł. Tomasz KALIŚCIAK. W: *Formy męskości. Antologia przykładów*. 3. Red. Adam DZIADEK. [Warszawa]: IBL.
- WOLF Naomi, 2014: *Mit urody*. Przeł. Monika ROGOWSKA-STANGRET. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.


Materiały telewizyjne

- Ex na plaży Polska: Sezon 1 – Odcinek 1.* So1/Eo1/2016. [Online:] <https://player.pl/programy-online/ex-na-plazy-polska-odcinki,5095/odcinek-1,So1Eo1,71001> [10.01.2020].
- Ex na plaży Polska: Sezon 2 – Odcinek 1.* So2/Eo1/2017. [Online:] <https://player.pl/programy-online/ex-na-plazy-polska-odcinki,5095/odcinek-1,So2Eo1,72393> [10.01.2020].
- Ex na plaży Polska: Sezon 2 – Odcinek 2.* So2/Eo2/2017. [Online:] <https://player.pl/programy-online/ex-na-plazy-polska-odcinki,5095/odcinek-2,So2Eo2,72469> [10.01.2020].
- Ex na plaży Polska: Sezon 2 – Odcinek 3.* So2/Eo3/2017. [Online:] <https://player.pl/programy-online/ex-na-plazy-polska-odcinki,5095/odcinek-3,So2Eo3,72470> [10.01.2020].
- Ex na plaży Polska: Sezon 2 – Odcinek 4.* So2/Eo4/2017. [Online:] <https://player.pl/programy-online/ex-na-plazy-polska-odcinki,5095/odcinek-4,So2Eo4,72471> [10.01.2020].
- Ex na plaży Polska: Sezon 2 – Odcinek 5.* So2/Eo5/2017. [Online:] <https://player.pl/programy-online/ex-na-plazy-polska-odcinki,5095/odcinek-5,So2Eo5,72472> [10.01.2020].
- Ex na plaży Polska: Sezon 2 – Odcinek 6.* So2/Eo6/2017. [Online:] <https://player.pl/programy-online/ex-na-plazy-polska-odcinki,5095/odcinek-6,So2Eo6,72473> [10.01.2020].
- Ex na plaży Polska: Sezon 2 – Odcinek 7.* So2/Eo7/2017. [Online:] <https://player.pl/programy-online/ex-na-plazy-polska-odcinki,5095/odcinek-7,So2Eo7,73345> [10.01.2020].
- Ex na plaży Polska: Sezon 2 – Odcinek 8.* So2/Eo8/2017. [Online:] <https://player.pl/programy-online/ex-na-plazy-polska-odcinki,5095/odcinek-8,So2Eo8,73346> [10.01.2020].
- Ex na plaży Polska: Sezon 4 – Odcinek 1.* So4/Eo1/2018. [Online:] <https://player.pl/programy-online/ex-na-plazy-polska-odcinki,5095/odcinek-1,So4Eo1,115070> [10.01.2020].
- Warsaw Shore: Ekipa z Warszawy: Sezon 12 – Odcinek 9.* S12/Eo9/2019. [Online:] <https://player.pl/programy-online/warsaw-shore-ekipa-z-warszawy-odcinki,4365/odcinek-9,S12Eo9,152638> [10.01.2020].



Paulina Imiela

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0003-2081-4610>

Powódź – wilgotne zabija suche Kłęska męskości w *Drachu* Szczepana Twardocha

Flood: the Wet Kills the Dry The Defeat of Masculinity in Szczepan Twardoch's Novel *Drach*

Abstract: In the article the author presents her interpretation of corporeality in Szczepan Twardoch's books. She performs her analysis of male body's image by emphasizing the opposition between biology-based disruptions of social constructs and machine-like process yielding the projection of a perfect soldier. What was indicated by the author is the influence of German authors on Twardoch's novels, particularly Klaus Theweleit's works. The analysis focuses on Josef Magnor, the main character of Twardoch's *Drach*, serving as a figure of defeat in the context of variegated social relations, most of all relating to masculinity. The key to understand the failure of masculinity in Twardoch's works seems to be the opposition: the dry – the wet, which facilitates transferring of considerations on war symbols directly into interpretation of Polish recent literature.

Keywords: masculinity, body, First World War

Metaforyka cielesności zajmuje bardzo ważne miejsce w twórczości Szczepana Twardocha – ciało zostaje ukazane jako powłoka, której należy się wyzbyć, ponieważ jest w stanie przełamać konstrukty społeczne. Bohaterowie kreowani przez autora nie mają możliwości pełnego ukonstytuowania własnej podmiotowości, opierają się zatem na utrwalonych w tradycji schematach, których odrzucenie byłoby związane z zanikiem postaci, demaskacją pustki kryjącej się pod cielesną powłoką. To, co naturalne, bywa również przedstawione jako świadectwo ludzkiej słabości: w *Drachu* – jednej z ważniejszych ksiązek Twardocha – ludzie przyrównani bywają między innymi do saren, a tym samym wpisują się w krąg biologizmu redukującego znaczenie człowieczeństwa.

Potrzeba odseparowania od cielesności, zdystansowania się od niej jest w świecie Twardocha widoczna na wielu płaszczyznach¹ –

¹ Miłosz Piotrowiak w swojej analizie *Dracha* stwierdza nawet, że oderwanie od natury i zwrot w stronę kultury jest momentem swoistej przemiany, w czasie której rodzi się „człowiecze zło”: „Szczególnie interesujący staje się moment zwierzęcego »wydziedziczenia« w życiu niemowlęcym, chwila, w której inne gatunki dostrzegają w nas potencjalne zagrożenie, zbrodnicze instynkty, wojenne zaciętrzewienie. Słowem, kiedy z dobrego, otoczonego przyjacielami zwierzęcia stajemy się złym, samotnym człowiekiem” (PIOTROWIAK, 2015, s. 188).

biologiczność staje się zagrożeniem mogącym naruszyć kulturowy porządek, a co za tym idzie – zdezaktualizować dotychczas funkcjonujące schematy społeczne. Mężczyzna powinien uniezależnić się od własnej formy, aby zachować sztywną postawę, niezagrażoną czynnikami, które rodzą się w nim samym. Oprócz tego wciąż czyha na niego zagrożenie ciałem kobiecym, które z jednej strony jawi się jako kuszące i zapewniające przyjemność, a z drugiej jako niebezpieczne narzędzie mogące rozbić męski pancerz.

Co prawda komfort wynikający z odczuwania własnej cielesności, a także coraz bardziej zauważalna potrzeba akceptacji własnego wyglądu stają się w obecnych czasach ważnymi postulatami, ale należy pamiętać, że z perspektywy porządku społecznego ciało niejednokrotnie zaczyna być postrzegane jako zagrożenie, wróg, którego należy zwalczać: „Ta pokojowa tradycja zgody z ciałem wydaje mi się racjonalna i sensowna, ja jednak zawsze miałem skłonność do rzeczy bojowych i ekscentrycznych i dlatego wierzę, że od własnego ciała jestem osobny, chociaż odeń uzależniony, i wiem, że to duże ciało mężczyzny, w którym przyszło mi żyć, jest – powtarzam – moim wrogiem. Z wrogami zaś się walczy, więc z nim walczę. [...] Z ciałem wrogiem można zawrzeć rozejm albo nawet pokój. Na jakiś czas. Można z nim stoczyć bitwę i tę bitwę wygrać lub przegrać, można przed nim skapitulować i poddać mu się zupełnie, można wreszcie prowadzić wojnę na wyniszczenie, cofać się przed jego ofensywą, stosując taktykę spalonej ziemi, samych siebie niszcząc, jeszcze zanim zrobi to autodestrukcyjna, entropiczna natura ciała” (TWARDOCH, 2019, s. 32).

W wypowiedzi Twardocha szczególnie istotna wydaje się zastosowana metaforyka wojny – walka z ciałem staje się aktem niemalże militarnym, opartym na stabilnej taktyce i uzależnionym od warunków, w jakich toczy się spór. Jednocześnie ma miejsce swoiste odseparowanie podmiotu od własnej biologiczności tak, jakby on i jego forma były oderwanymi od siebie częściami, całkowicie pochłoniętymi walką o dominację. Owo rozwarstwienie ukazuje bardzo trudną relację człowieka z własną cielesnością, a więc również z własnym wizerunkiem, kształtem bądź też uformowaniem. Tak częste powoływanie się na słownictwo związane z wojną, czy też inaczej: konsekwentne podążanie za obranym sposobem obrazowania sporu z cielesnością, prowadzi odbiorcę w stronę swoistej maszynowości. Odseparowanie od biologizmu ma stanowić gwarancję stabilności i niezachwiania, jakże potrzebną ciału żołnierskiemu, ciału na wojnie i toczącemu wojnę. Zbadanie natury owego odłączenia się od tego, co cielesne, wydaje się kluczowe dla zrozumienia męskości upadłej, dotkniętej klęską – męskości, która nagle zostaje wyrwana z bezpiecznego, idealistycznego wizerunku żołnierza.

Nie ulega wątpliwości, że wraz z rezygnacją z biologizmu rodzi się bardzo poważna w skutkach rozbieżność między tym, co cielesne, naturalne, a tym, co sztuczne i maszynowe. Mając na uwadze, że Twardoch sięga również po niemieckie inspiracje lekturowe, należy pamiętać, że kult maszyny jest na trwałe wpisany w niemiecki, industrialny porządek, a jednocześnie konieczny w militarnym postrzeganiu rzeczywistości: „Więc dlaczego ten rewolwer zamiast rosyjskiego »pistoletu«? Może dlatego, że pistolet to słowo stare, pochodzi od czeskiego »píšťala«, czyli »piszczela«, jak zwano ręczną broń palną już w czasach wojen husyckich. »Rewolwer« to słowo techniczne, oznacza sposób działania maszynerii i jako element śmiertelnej fabryki Czecha brzmi lepiej niż stare słowiańskie »pistolet«. Mała koncesja prozy na rzecz poezji: rewolwer niesie ze sobą cały bagaż dziewiętnastowiecznej industrializacji: lokomotywa, parowiec, dagerotyp i rewolwer. A więc – fabryka, aby lokomotywę i rewolwer wyprodukować, fabryka, a w fabryce rewolucja. I z fabryki śmierć” (TWARDOCH, 2015, s. 93).

Śmierć z fabryki, a więc śmierć niejako automatyczna, rutynowa, ale też przerażająco oderwana od naturalnego cyklu rodzenia się i umierania, staje się znakiem czasów rewolucji przemysłowej, a także ich następstw. Dynamiczny rozwój maszynerii zdaje się również stanowić wyraz przemian w walce – żołnierz dysponujący nowymi technologiami, ułatwiającymi niszczenie ciała, pokonywanie tego, co pierwotnie nienaruszalne, dzięki swej niaturalności staje się niczym więcej jak tylko maszyną do zabijania – opanowanym, opancerzonym podmiotem, który musi pozostać w separacji z własnymi emocjami, ponieważ one również przyczyniają się do zniszczenia sztucznego systemu². Wraz z rozwojem technologii ma miejsce jeszcze jedno ważne zjawisko – konieczność ustosunkowania się do automatyzacji przestrzeni życia. Pozytywny odbiór mechanizacji, jakże szybko wkraczającej również w przestrzeń ciała, wcale nie był bowiem oczywisty – maszynowość przerażała, paraliżowała i stawała się ogromnym zagrożeniem dla poczucia własnej odrębności, a nawet humanizmu w ogóle. Bycie człowiekiem w epoce maszyn stało się oznaką słabości lub ostoją człowieczeństwa, granica między dwoma biegunami jest jednak niezwykle cienka.

W kontekście walki ciało sztuczne niewątpliwie jest lepsze, ponieważ umożliwia zdystansowanie się od procesu zabijania, a tym samym zwiększenie efektywności. Wojna zmienia oblicze

2 Klaus Theweleit zwraca uwagę na źródło utożsamiania żołnierza z maszyną. Obrazuje, jak dehumanizacja i odcieleśnienie wpływają na efektywność walki: „Maszyna bierze na siebie to, czego nie potrafi w takim stopniu ciało: sprawne funkcjonowanie, szybkość, moc, błysk, efekt – krótko mówiąc: zastępuje ciało w perfekcyjnym działaniu. Mimo wewnętrznych eksplozji pozostaje nienaruszona” (THEWELEIT, 2016, s. 685).

maszyny – trudno już oczekiwać od społeczeństwa strachu przed konsekwencjami aktywności sztucznych kreacji. Groteskowość maszynierii, widoczna chociażby w *Piaskunie* E.T.A. Hoffmanna, stanowi znakomitą diagnozę strachu przed maszyną. Zygmunt w swoim opisie Olympii – sztucznej dziewczyny, lalki przypominającej żywą osobę – stwierdza: „Wydała nam się po prostu zręcznym podrobieniem istoty obdarzonej życiem; a co do mnie, mam przekonanie, że wcale nie jest tym, czym się być wydaje” (HOFFMANN, 2011, akapit 186). Sztuczność jest niebezpieczna, ponieważ godzi w ideę bycia człowiekiem, sprawia, że obraz tego, co ludzkie, zostaje zniekształcony. Wybuch konfliktu zmienia jednak całkowicie ludzkie postrzeganie maszynowości, nagle znika strach ludzi przed utratą człowieczeństwa, ponieważ wojna nie jest ludzka. Jest fabryką śmierci.

Jednocześnie strach pozostaje bardzo ważnym elementem w obliczu maszynowości, znacznie się jednak zmienia – to już nie obawa o naturę ludzką, ale o to, jakie mogą być skutki działania maszyny wojennej. Zatem nie powinien dziwić, stojący w kontrze do spojrzenia pełnego strachu, zachwyt nad wojną i zsynchronizowaniem żołnierzy. Owa rozbieżność rodzi się za sprawą obecności produkcji; jak dowodzi Klaus Theweleit, to właśnie pozbycie się konieczności wytwarzania decyduje o zachwycie nad idealnie funkcjonującą maszyną: „Tutaj wrażenie mechaniczności bierze się z koncentracji, nie zaś jej braku. Na tej samej zasadzie komentator sportowy może mówić o pięknie w odniesieniu do stylu jazdy miarowo, maszynowo pedałuującego kolarza i pozwolić im działać. Te oraz inne przykłady pokazują wyraźnie, że podobne maszyny buduje się tylko tam, gdzie nie wchodzi w grę żadna produkcja – na potrzeby sportowego widowiska, lądowania na Księżycu, wojny czy rozrywki, ale nie fabryk” (THEWELEIT, 2016, s. 260).

Stąd też maszynieria wojskowa jawi się jako piękna i pozbawiona elementu produkcji. Należy jednak mieć na uwadze to, jak złudne może być takie myślenie w kontekście ciała żołnierskiego, które przecież nie przestaje być uzależnione od władzy, ucieleśnionej w postaci dowódcy nakazującego dyscyplinę. Tracąca więc z naturą jednostka musi stać się podatna na społeczne mechanizmy, co skutkuje jej oderwaniem od własnej tożsamości, indywidualności i niezależności: „Ciało, uwolnione od władzy natury, nie jest bowiem w dużej mierze obszarem autonomii jednostki, lecz staje się terenem, który zawłaszcza sobie w całości lub w częściach – poprzez [...] ingerencję systemów abstrakcyjnych – szeroko rozumiana władza” (JAKUBOWSKA, 2009, s. 235).

Spoglądanie na wojnę i maszynowość żołnierzy, którzy w tej wojnie uczestniczą, staje się kluczowe dla zrozumienia upadku męskości. Zadziwia przy tym mnogość tekstów teoretycznych, które musiały zostać przywołane jako punkt wyjścia analizy

męskości i jej klęski w twórczości Szczepana Twardocha. Materiałem, który najlepiej wpisuje się w poczynione rozważania o upadku męskości w książkach tego autora, jest *Drach*, w szczególności zaś postać Josefa Magnora walczącego na froncie pierwszej wojny światowej. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt wcielenia Magnora do wojska niemieckiego, ponieważ wspomniany bohater jako Ślązak sytuuje się pomiędzy niemieckością a polskością. W obliczu braku Polski na mapach świata trudno mówić o możliwości naboru innego niż niemiecki, a ten niósł olbrzymi bagaż kulturowy, wpisany w losy Magnora. Warto wspomnieć również o relacyjnym charakterze męskości – żaden z bohaterów kreowanych przez Twardocha nie pojawia się jako postać odizolowana, czytelnik ma możliwość zbadania historii postaci, motywacji ich postępowania, a także – co może najważniejsze – osób, które towarzyszą mężczyznom i które mają realny wpływ na kształtowanie ich wizerunku, tożsamości i zachowań społecznych. Nieustanny kontakt z otoczeniem kształtuje mężczyzn – stają się oni twórcami niemalże utkanymi z obowiązujących w danej epoce konwencji. Brak odseparowania od historii, polityki, mody, ale również innych osób sprawia, że męskość bohaterów jest plastyczna, zmienia się wraz z przekształceniami zachodzącymi w poszczególnych środowiskach. Nie jest to zaskakujące, szczególnie jeśli weźmie się pod uwagę wizję męskości, o której pisał Pierre Bourdieu: „Rzeczywiście, jest to świat, zakładający bycie twardym zarówno w stosunku do własnego, jak i cudzego cierpienia. [...] Męskość [...] jest pojęciem wybitnie **relacyjnym**, skonstruowanym głównie dla innych mężczyzn, ale przeciw kobiecości – przeciw lękowi wzbudzanemu przez kobiecość – przede wszystkim kobiecość odnajdywaną w samym sobie” (BOURDIEU, 2004, s. 67).

Tożsamość narodowa bohatera nie jest jednoznaczna, nie świadczy to jednak o tym, że zostaje on wykluczony z zasad funkcjonowania sił faszystowskich – wraz ze wstąpieniem w szeregi wojsk niemieckich Josef Magnor zostaje automatycznie włączony w krąg jednostek surowych i mechanicznych. Kluczowe dla zrozumienia postaci Magnora stają się wyznaczniki męskości żołnierza. Przywoływany już wcześniej Klaus Theweleit z uwagą badał zapisane w literaturze wizerunki zdemobilizowanych po pierwszej wojnie światowej Freikorpsów. W obrębie jego badań znalazły się również żołnierskie „męskie fantazje”, które odegrały olbrzymią rolę w kształtowaniu faszyzmu i jego przedstawicieli, których cechowało wyzbywanie się cielesności w imię jak najskuteczniejszej walki: „Źródła konserwatywnego projektu zmaszynizowanego ciała sięgają raczej konieczności opanowania czy wręcz odrzucenia od siebie własnego człowieczeństwa, *id*, momentu narodzin (a prawdopodobnie już wcześniej), tłumienie i chaotyzację jego produkcji pragnienia, jego nieświadomości, mężczyzna-żołnierz

tworzy wyobrażenie o sobie jako postaci ze stali: o nowej rasie” (THEWELEIT, 2016, s. 652).

Odczłowieczenie istoty ludzkiej i w konsekwencji wytworzenie przez nią swoistego pancerza nie oznacza, że nie może on ulec popękaniu lub zniszczeniu (BOURDIEU, 2005, s. 242). Odseparowanie od biologizmu i człowieczeństwa jest swoistą projekcją, złudzeniem, które bardzo łatwo może się rozwiać, co szczególnie widoczne jest w *Drachu*. Określenie mechanizmów pękania fazystowskiego pancerza pozwoli na zrozumienie nie tylko samej postaci Magnora, ale przede wszystkim jej upadku.

Największe zagrożenie dla żołnierza ze stali stanowi wilgoć, którą można rozumieć dwojako. Owa wilgoć objawia się za pomocą figury kobiecej – ciało kobiety, jako przynależące do wody, a zarazem kuszące mężczyznę, może spowodować jego upadek. Drugim czynnikiem zagrażającym szczelności pancerza jest błoto utożsamiane z powodzią Armii Czerwonej, a także ogólnie pojętą destrukcyjną siłą, która zalewa żołnierza i powoduje roztopienie się jego ciała (THEWELEIT, 2016, s. 233).

Przykładem pierwszego z przytoczonych sposobów rozumienia wilgoci jest płynność ciała uśmierczonej przez Magnora Caroline:

W Josefie biała wściekłość, jakby patrzył na słońce.

Caroline chwyta przedramiona Josefa, potem wbija palce w jego twarz. Nogi kopią pościel, spychają kołdrę na podłogę. Paznokcie Caroline żłobią głębokie bruzdy w policzkach Josefa, następnie Caroline traci przytomność. Twarz podbiega jej krwią, rozluźniają się zwieracze. Josef kończy w jej ciele.

Uchwyt rozluźnia dopiero po paru minutach (TWARDYCH, 2014, s. 201)³.

Forma Caroline w obliczu śmierci upływnia się: szczególnie ważne są tutaj gromadzące się we wnętrzu dziewczyny płyny – krew wcześniej płynąca w naturalnych korytach żył zbiega do twarzy, a zwieracze uwalniają zanieczyszczenia – ciało umiera i zaczyna się rozpuszczać, traci pierwotny kształt i przestaje spełniać swoje funkcje, pozbywa się cieczy, a tym samym wyzbywa się swej natury.

Obraz uśmiercenia Caroline będzie powracał jako oś zniszczenia stabilności bohatera, zanim jednak zostanie szerzej omówiony, warto zwrócić uwagę na to, jak nierozzerwalny jest związek wody z kobiecością. Podkreśla tę kwestię również Bourdieu, który tworzy schemat synoptyczny najistotniejszych opozycji ciał kobiecych i męskich (BOURDIEU, 2004, s. 20). W powieści wielo-

³ Kolejne cytaty z tej powieści za wskazanym wydaniem lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym (oznaczam je skrótem D).

krotnie można natknąć się na określenia służące opisaniu kobiecego podniecenia, takie jak „kobieta zaczęła być mokra”, „wilgotna”⁴. Kobiecość już z powodu biologicznego ukształtowania staje się tożsama z wodą, jest zaprzeczeniem męskiej suchości i sztywności, kobieca pochwa z kolei jawi się jako ocean, w którym może zanurzyć się mężczyzna:

– Dlaczego nic z tym nie robicie, czyż nie jesteście mężczyznami? – mówi ten kobiecy żal.

W mężczyznach rośnie gniew.

– Pokażcie, na co was stać. Weźcie broń i coś z tym zróbcie, bo inaczej nie zasłużycie sobie na nasze ciała, nie pozwolimy wam się w nas zanurzyć – mówi kobiecy żal.

Kobiety nigdy nie wypowiadają tych słów, wypowiadają słowa przeciwne. Jednak mężczyźni słyszą te właściwe, te wypowiedane przez kobiecy gniew i kobiece ciała, słyszą je wyraźnie (D, s. 35).

Co więcej, w sposób jednoznaczny ukazane zostaje to, że tylko „prawdziwy mężczyzna”, a więc domyślnie: wojujący, odziany w mundur i wymierzający sprawiedliwość, może być dopuszczony do kobiecego ciała; żaden inny nie jest godny, by odbyć stosunek. Prowokowanie cielesnością staje się kobiecą bronią wymierzoną w stabilność męskości, dodatkowo kobiece przypomnienie o męskiej powinności zaczyna kruszyć pancerze mężczyzn i budzić w nich silne emocje, na przykład wściekłość. Przełamanie nieczułej powłoki, jej rozszczelnienie powoduje zgubę mężczyzny. Warto w tym miejscu przytoczyć kolejny fragment *Dracha*, tym razem prezentujący nienaturalne dla kobiety wyzbycie się elementu wody i strumienia – w tym wypadku łez:

Matka zerka ukradkiem na córkę, spodziewając się szlochów i łez, bo też szlocha cały kondukt, kobiety i mężczyźni, jednak Dolores Ebersbach wolałaby, aby Caroline nie szlochała. Dolores Ebersbach uważa, że nie przystoi okazywać publicznie afektów w sposób tak intensywny, i jest zgorzonna tym, iż płacze się tutaj bezwstydnie.

Ale Caroline nie tylko nie szlocha, po jej policzkach nie płyną nawet łzy. Jest poważna i spokojna. To jednak niepokoi matkę (D, s. 63).

4 „Nikodem siedzi z pewną szczupłą dziewczyną o jasnych włosach i długich nogach i piją razem obrzydliwe słodkie tak zwane wino owocowe marki Biały Patyk, i trochę się całują, i jest noc i sierpień, Nikodem ma długie włosy, a dziewczyna krótkie, Nikodem ma erekcję, a dziewczyna jest już wilgotna, ale nic z tym nie zrobią, bo nie mają gdzie” (D, s. 62).

Brak wzruszenia Caroline, a więc również brak emocji, jawi się jako nienaturalny nawet w oczach jej oziębłej matki. Młoda dziewczyna zdaje się wymykać z ram stereotypu – nabiera cech mechaniczności, najbardziej widocznych w sposobie współżycia Caroline z mężczyznami: bez uczuć, bez zaangażowania, wyłącznie po to, by zaspokoić żądzę. Dzięki temu dziewczyna wydaje się nie stwarzać zagrożenia dla mężczyzny, kolejny raz jest to jednak złudne wrażenie. Wraz z jej uśmierceniem Josef Magnor uwalnia płyny, które się w niej znajdowały, a płynność staje się destrukcyjna, głównie ze względu na wcześniej wyrysowany kontrast postaci suchych i wilgotnych. Śmierć sama w sobie nie jest przerażająca dla żołnierza, dopiero rozpuszczenie się ciała powoduje strach i paraliż: „Faszysta, ma się rozumieć, nie umiera: pada na polu chwały, oddaje życie, poświęca się, składa samego siebie w ofierze ideałom. Wszelako ciało jest w swej istocie workiem pełnym płynów (krwi, ropy, moczu, ekskrementów) i gdy zostanie otwarte, wszystko się z niego wylewa. Upłynnienie przeraża faszystę. Aby opanować lęk, będzie używał różnych strategii, posługując się przy tym ciałem swoim i ciałem innego” (LITTELL, 2009, s. 55).

Jakkolwiek nie da się nazwać Magnora pełnoprawnym lub też całkowitym faszystą, trudno oprzeć się wrażeniu, że jego postać doskonale wpisuje się w stworzone przez kulturę schematy funkcjonowania faszystowskiego żołnierza. Wraz z dokonaniem morderstwa bohater uzmysławia sobie swoje czyny i decyduje się na ucieczkę zakończoną zejściem pod ziemię – takie następstwo zabicia kobiety jest nieuniknione, ponieważ zbrodnia nie polegała wyłącznie na odebraniu życia, godziła również w społecznie ukształtowane struktury. Największą słabością Josefa okazuje się jego przyzwolenie na uruchomienie strumienia płynów – nie tylko płynów z ciała Caroline, ale już znacznie wcześniej – strumienia spermy. Uwolnienie przez Magnora płynności zaburza trwałość struktur i na zawsze niszczy, chciałoby się powiedzieć, suchy porządek świata: „Dla mężczyzny-żołnierza żadne ze strumieni nie powinny płynąć. Stara się on sprawić, by nie przepływały. Czymś niemożliwym są dla niego zarówno »wyobrażone«, jak i realne strumienie, strumień spermy i strumień pragnienia, z wyjątkiem przyjemności wywołanej przepływem strumienia zła [...]. Przepływy te zostają zablokowane, przede wszystkim zaś ani kropla nie może przesączyć się przez powłokę ciała, każda kropelka rozkoszy, jedna drobna naklejka na ścianie, jeden uciekinier z kacetu chwieją podstawami systemu (systemu tam), są zwiastunami grożącej klęski: »toniemy«” (THEWELEIT, 2016, s. 271).

Josef, kiedy zabija Caroline, łamie nie tylko prawo, lecz także zakaz uwalniania śmiertelnej wilgoci, która raz zbudzona, nie może już z powrotem przejść w stan uśpienia – odtąd stabilność bohatera będzie stopniowo zalewana przez bagno. Tym

samym nie jest możliwy powrót Magnora do stanu pierwotnego, czystego i nieskalanego.

Warto uporządkować i w skrócie przedstawić fabularne następstwo zdarzeń opisanych w *Drachu*: 1) zdrada dokonana przez Magnora, 2) zyskanie przez bohatera świadomości, że Caroline ma licznych kochanków (nie tylko Magnora), 3) zabójstwo dziewczyny, 4) ucieczka Magnora, 5) ukrycie się bohatera pod ziemią (być może rozumiane również jako roztopienie się w błocie). Nie należy jednak ignorować specyficznej fragmentarycznej narracji *Dracha*, która wielokrotnie zaburza porządek chronologiczny i fabularny. To właśnie ta swoista struktura tekstu pozwala na wydobycie znaczeń – trudno bowiem sądzić, że poszczególne opisy pojawiają się w przypadkowej kolejności. Gdy zamiast koncentrować się na następstwie zdarzeń, odbiorca weźmie pod uwagę kompozycję *Dracha*, zacznie odkrywać nowe znaczenia i sposoby ich odczytywania.

Pierwsza część książki kończy się ucieczką Magnora z miejsca zbrodni, tym samym odbiorca zostaje umieszczony w swoistym zawieszaniu – nie wie jeszcze, jakie konsekwencje będzie musiał ponieść za dokonanie morderstwa. Jednakże w kolejnej części *Dracha*, zatytułowanej *Loretto. Höhe 165*, akcja zostaje przeniesiona w lata 1915–1918, a więc rozgrywa się w czasie pierwszej wojny światowej. Nie powinno już dziwić, że pierwsze słowa dane czytelnikowi po wspomnianej chwili zawieszania to:

Pada deszcz. Na rude błoto (D, s. 207).

Od tego momentu błoto zdominuje całkowicie narrację – bohater będzie w nim tonął, mierzył się, walczył z nim. I chociaż akcja drugiej części książki dzieje się znacznie wcześniej niż czas podany na końcu pierwszej części, to trudno oprzeć się wrażeniu, że stanowi jej przedłużenie. Śmierć Caroline i uwolnienie jej płynów powodują pęknięcie męskiego pancerza, dopuszczenie powodzi i w konsekwencji obłąd Josefa. Jednocześnie zastosowanie metaforyki błota uwidacznia drugi typ zagrożenia wilgocią – wspomnianą walkę z oddziałami bolszewickimi, polskimi lub też ogólnie rozumianymi jako wschodnie, dzikie, mokre, niecywilizowane... Dualizm znaczeniowy wilgoci zespala się w tej krótkiej części *Dracha*, by z całą mocą ukazać śmiercionośną siłę powodzi błota i jego strukturę złożoną z wielu organicznych elementów:

Na błoto składają się gleba, woda, cząstki organiczne, ciała ludzkie w błocie rozpuszczone, odchody ludzkie, ciała szczurze, drobnoustroje, które wszystko usprawiedliwiają przed światem i zrównują ze sobą, szczura, gówno, człowieka, wszystko.

Pada deszcz (D, s. 207).

I dalej:

Josef Magnor ma usta pełne rudego błota. Josef Magnor ma w ustach ciała swoich towarzyszy z VI Armee-Korps. Konkretnie zaś z 12. Infanterie-Division. Konkretnie zaś z 23. Infanterie-Brigade z Gleiwitz, O.S. Konkretnie zaś z Infanterie-Regiment Keith Nr 22 (1. Oberschlesisches). Konkretnie zaś ma w ustach ciało muszkietera Niesporka o imieniu Paul, którego z błotem wymieszała francuska haubica, i ciało muszkietera Kaczmarka (D, s. 215).

W przedstawionych fragmentach w sposób szczególny mogą niepokoić dwie kwestie. Pierwszą z nich jest nieustannie padający deszcz, który nie ma już funkcji oczyszczania i zmywania win, ale jawi się jako kara powodzi lub potwierdzenie, że bohater brnie w błocie⁵. Kolejną jest przytoczony w drugim cytacie proces rozpuszczania się ciała, przez co niebezpieczny żywioł staje się jeszcze bardziej odpychający i przerażający. Zespolenie ciał poległych żołnierzy w breję, która jednoczy i jednocześnie niszczy to, co biologiczne, jest największym zagrożeniem dla jednostki, największym upokorzeniem i rodzi lęk, że i ją może spotkać podobny los. Strach przed przeistoczeniem w bagno sprawia, że faszysta broni się przed wilgocią i w pośpiechu od niej ucieka. Polem walki zaś staje się ciało: „Faszysta bez wytchnienia pracuje nad swoim ciałem, by je oczyścić z wilgoci, która przybiera postać »politycznego bagna« albo erotycznej zgnilizny” (LITTELL, 2009, s. 52).

Warto w tym miejscu powrócić do myśli początkowej – do spojrzenia na ciało jak na sprawnie funkcjonującą maszynę. Maszynowość kolejny raz staje się kluczowa dla zrozumienia postaci Josefa, ponieważ dezaktualizuje jego człowieczeństwo. Dopiero chwila zjedwania mężczyzny z błotem na nowo odsłania człowieczeństwo, aktualizuje w Magnorze to, co ludzkie, sprawia, że bohater ma szansę poczuć się człowiekiem:

Josef już nie ma karabinu. Pełźnie w dół, ślizga się przez błoto, jakby był wężem, błoto jak śluz na moim ciele, Josef ma usta pełne błota i twarz całą w błocie. Spandau dudni, dołącza się drugi, francuski atak zwalnia. Ochronne szkła gogli Josefa pokrywają się rudym błotem i Josef ślizga się w ciemnościach.

Teraz jest najbardziej człowiekiem, zanurzony w błocie, ślizgający się w błocie, pokryty błotem. Poza tą chwilą Josef jest jeszcze człowiekiem parę razy. [...]

⁵ Klaus Theweleit o deszczu: „Jednakże nie wszystko, co przychodzi z góry, jest dobre. Przeciwnie: gdy z góry spada to, co płynne, jest to szczególnie okropne” (THEWELEIT, 2016, s. 404).

Ale najbardziej człowiekiem jest na zboczu wzgórza 165.
W błocie (D, s. 218).

Odrzucenie pozycji i wizerunku żołnierza stanowi znaczącą i powieloną transgresję, jej bieguny można odnaleźć w takich zestawieniach, jak: suche – wilgotne, maszyna – ciało, pancerz – emocje. Jednocześnie ma miejsce obnażenie słabości bohatera i pozbawienie go męskości. Upadek żołnierza do błota jest bowiem jednoznacznym odebraniem bohaterowi roli męzczyzny hegemonicznej: „Podobnie jak szumiąca »krew«, także »rasa« jest pojęciem fallicznym. Front nie przebiega między klasami, partiami czy innymi grupami interesu. Rasa walczy tu przeciw brei, skała przeciw powodzi. To walka płci, walka obronna przeciw kastracji” (THEWELEIT, 2016, s. 400).

Stąd też moment zabicia Caroline i wyzwolenia tkwiących w niej płynów, a także powrót do czasów pierwszej wojny światowej stanowią początek zanikania Magnora, jego obumierania, wchodzenia pod ziemię w celu odnalezienia schronienia, które przecież również jest złudne i niedostępne. Raz obalona męskość nie ma prawa odrodzić się, ponieważ zabrane zostały jej wszelkie atrybuty: piękno, szlachetność i władza.

O tym, że symbol błota w *Drachu* funkcjonuje w zgodzie z koncepcjami Theweleita, świadczy jednak nie tylko postać Magnora, lecz także sposób, w jaki bohater jest przedstawiany w całej powieści – Magnor dotyka i niszczy męzczyzn, zsyła na nich śmierć:

Biologiczny ojciec Caroline – ten, który ją spłodził i wymknął się drzwiami dla służby – przebywa aktualnie w błocie, ponieważ dwa lata temu zmełła go maszyna zachodniego frontu: był w tym samym pułku co Josef Magnor, nie znali się jednak, bo służyli w innych kompaniach, co oczywiście nie ma znaczenia, tak samo, jak znaczenia nie ma to, że ciało ojca Caroline stało się belgijskim błotem (D, s. 42–43).

Zespolenie się z błotem, przeistoczenie się w nie, staje się znakiem klęski nie żołnierza, ale jednostki. Wilgoć, która zabiera witalność, a jednocześnie szansę na zwycięstwo, która jest przerażająco wszechobecna, dotyka wyłącznie słabych lub naznaczonych klęską bohaterów. Porządek, charakterystyczny dla niemieckiego wojska, zakłada bowiem zgon niemalże sterylny, suchy – pozbawiony procesów gnilnych i obrzydliwego w faszystowskich oczach nurzania się w brei – nieistotne pozostaje, czy śmierć zabiera niemieckich żołnierzy, czy jest przez nich zsyłana, w obu wariantach pozostaje odseparowana od płynów:

Zanim Caroline się urodzi, dzielny generał Lothar von Trotha pokona Murzynów w bitwie pod Weterbergiem, następnie zepchnie ich na pustynię Omaheke, gdzie umrą z pragnienia, mężczyźni, kobiety, dzieci narodzone i nienarodzone, umrą i wyschną jak mumie na tej pustyni Omaheke, w miejscu, do którego nie zapuszczają się nawet lwy ani sępy, ani żadne inne zwierzęta, które mogłyby rozwlec ich ciała, i tak ich ciała pozostaną nierozwleczone. Wyschnięte dzieci w wyschniętych łonach i wyschnięte niemowlęta przy wyschniętych piersiach, zęby kobiet obnażone przez rozwierające się, cofające wyschnięte wargi (D, s. 32).

Nie bez znaczenia dla zrozumienia schematów rządzących *Drachem* jest również pochodzenie Caroline – jej przynależność do rodziny mieszczańskiej stawia bohaterkę w obliczu konieczności sprostania wytycznym dotyczącym ubioru, zachowania i relacji z innymi ludźmi, zwłaszcza rodzicami i potencjalnym kandydatem na przyszłego męża. Wychowanie mieszczańskie odbiera bohaterce własną wolę i czyni Caroline postacią spreparowaną za pomocą społecznych wyobrażeń o kobiecym ciele.

Warto w tym momencie przywołać sposób, w jaki wykreowana została figura Caroline w spektaklu teatralnym *Drach* w reżyserii Roberta Talarczyka z 2018 roku (TWARDOCH, 2018), będącym próbą inscenizacji – wydawałoby się: całkowicie niesceniczej – powieści Twardocha. Młoda dziewczyna przez znaczą część sztuki przyodziana jest w odbijający światło barwny cekinowy strój, szyję aktorki zdobi tiulowy kołnierz, a na jej głowie umieszczona jest trójkątna czapeczka zwieńczona pomponem. Obraz Caroline (granej przez Annę Lemieszek) nosi znamiona groteski, a bohaterka w interpretacji Talarczyka jawi się jako błazen. Zabieg groteski ukazuje bohaterkę nie tylko jako dziewczynę, która złamała zasady mieszczańskiego wychowania, a tym samym spowodowała nieszczęselność męskiego pancerza, lecz także jako ofiarę systemu, na który nie może mieć wpływu. Relacja Caroline i Magnora mogła zaistnieć wyłącznie ze względu na spięcie wytwarzające się po pierwszej wojnie światowej, gdy niemieckie mieszczańskie konwencje jeszcze funkcjonowały, ale coraz szybciej odchodziły w zapomnienie.

Pierwsza wojna światowa drastycznie zmieniła hierarchiczny układ społeczny i umożliwiła mieszanie się klas. Przywileje wynikające z przynależności do danej warstwy społecznej przestały istnieć, co sprawiło, że mieszczańskie układy coraz szybciej pękały. Dolores Ebersbach, matka Caroline, przeżyła szok – stała się bowiem ofiarą upadłego systemu, któremu poświęciła całe życie. Spotkanie Dolores z Josefem Magnorem i swoboda młodego mężczyzny w rozmowie z kobietami z dobrego domu, szczególnie

zaś odwaga w wypowiedaniu obelg, to ważna cezura w procesie kształtowania obrazu mieszczań w *Drachu*:

Dolores Ebersbach zastyga z otwartymi ustami. Dolores Ebersbach dopiero teraz rozumie, że ci wszyscy martwi chłopcy, w tym jej kochanek i ojciec Caroline, te wszystkie trupy coś zmieniły, coś się zmieniło. W niedzielę 29 czerwca 1919 roku Dolores Ebersbach rozumie, że świat zmienił się nieodwołalnie i całkowicie, że jej świat zniknął, a narodził się inny świat. Wczoraj, w sobotę, podpisano traktat wersalski, o czym Dolores nie wie, ale to nie zrobiłoby na niej wrażenia, to są męskie sprawy, które jej nie dotyczą ani nie interesują. Ale teraz rozumie: skoro byle gnojek może na nią warknąć w taki sposób i nikt go za to nie ukarze, to znaczy, że jej świat się skończył. Po tym nie zdziwi jej już nic: nie zdziwi jej powstania, plebiscyt, na który nie pójdzie, pucz Kappa, Hitler, wojna, nic jej nie zdziwi, nie zdziwi jej nawet śmierć córki (D, s. 93).

Motywacja Josefa, by stanąć naprzeciw kobiecie z wyższych sfer, z którą rozmowa bądź której dotknięcie jeszcze do niedawna były poza zasięgiem mężczyzny, jest jednak czysto biologiczna i wynika z chęci zbliżenia się do Caroline. Chwila, w której Dolores Ebersbach uświadamia sobie, że upadek mieszczańskiego porządku jest nieodwracalny, to również punkt początkowy relacji Magnora z młodą dziewczyną. Śmiałość Josefa zostaje nagrodzona: Caroline szepcze mu do ucha swój adres, a niedługo później zostaje kochanką bohatera. Ich relacja ma charakter czysto fizyczny: spotkania odbywają się w sypialni dziewczyny, a zbliżenia pozbawione są wstydu i onieśmielenia. Paradoksalnie w chwili miłosego uścisku zarówno Magnor, jak i Caroline stają się najbardziej autentycznymi wersjami siebie samych, uciekają od konwencji społecznych i opowiadają się po stronie natury. Po raz kolejny warto podkreślić, że to biologizm pozwala na upadek systemu mieszczańskiego, o czym przekonywał już Fryderyk Nietzsche. Pisał o tym Janusz Kuczyński: „Wolność oznacza więc zanegowanie kultury, przynajmniej tej, która otaczała Nietzschego: kultury mieszczańskiej. Symbolem wolności jest wyzbycie się wstydu wobec siebie samego. [...] Nietzsche odrzuca lub przynajmniej ogranicza i selekcjonuje kulturę, aby zrobić miejsce naturze” (Kuczyński, 1967, s. 205). Można również dodać – posiłkując się tutaj teorią Bourdieu – że zwrot w stronę natury jest dynamicznym wyzwoleniem autentyczności, prawdy tkwiącej w gestach i mimice. Wyzwolenie ciała nie jest manierą i niemą zgodą na nakładane na jednostkę nakazy – jest pozbyciem się konwencji i wydobyciem szczerości. Bourdieu również odwołuje się do filozofii

Nietzschego, ponieważ pozwala ona uwidocznić mieszczańską pozę: „Nie ma domeny, gdzie »stylizacja życia«, to znaczy prymat przydzielany *formie* nad *funkcją*, prowadzący do *wypierania funkcji*, nie wywołałaby identycznych skutków. W dziedzinie języka będzie to opozycja między żywą mową klas ludowych a wysoce cenzuralnym językiem mieszczaństwa, między ekspresjonistycznym poszukiwaniem malowniczości lub efektu a powściągliwością lub pozorowaną prostotą [...]. Podobna oszczędność środków daje się zauważyć w użyciu języka ciała: w tym przypadku również gestykulacja i gwałtowność, miny i grymasy przeciwstawiają się powolności – »powolne gesty, powolne spojrzenie« szlachty w ujęciu Nietzschego – powściągliwości i niewzruszoności, przez które wyraża się duma” (BOURDIEU, 2005, s. 223–224).

Jednakże w *Drachu* upadek niemieckiego mieszczaństwa po pierwszej wojnie światowej, a także skojarzenie bohaterki z figurą błazna sygnalizowane są jeszcze zanim Josef i Caroline się poznają – w chwili, gdy dziewczyna traci dziewictwo. Pierwsze zbliżenie, którego doświadcza Caroline, jest pełne obaw i niezrozumienia własnej cielesności oraz męskiej anatomii. Niewinność dziewczyny zostaje jednak szybko zastąpiona jej chęcią poczucia samospełnienia i złamania nakazów nakładanych przez matkę. Rozkosz bohaterki nie bierze się z samego aktu seksualnego, ale z bycia występną i wkroczenia na drogę dorosłości – póki co jeszcze nierozumianej, obcej i zakazanej. Heinrich Lamla, któremu oddaje się dziewczyna, jest reprezentantem niższej warstwy społecznej, a jednocześnie jest dużo bardziej doświadczony i świadomy swojego ciała. Pierwszy stosunek bohaterki przebiega w izolacji od wszelkich emocji i pod tym względem jest jałowy i mechaniczny. W Caroline następuje jednak ważna zmiana – błona zostaje przerwana, a pościel poplamiona krwią:

Heinrich Lamla kieruje dłonią Caroline Ebersbach i Caroline bierze w dłoń jego penis. Tak o nim myśli. Zna słowo „penis”, znalazła je w encyklopedii. Dziwi się, że kiedy ostatnio go dotykała, penis nauczyciela rysunku był twardy, a teraz jest miękki. Jednak w jej dłoni szybko twardnieje. Caroline zastanawia się, jak to możliwe, że pan nauczyciel rysunku włoży w nią ten penis. Miękkiego, jak na początku, nie dałby rady w nią wsunąć. Sztwywny wydaje się zbyt duży, przecież to niemożliwe, by się zmieścił.

Okazuje się jednak możliwe. Krwi nie ma wiele, ból jest mniejszy niż się spodziewała. W całym ciele czuje mrowienie, jakby przeciągły, bardzo mocny dreszcz, i jest to niezwykle przyjemne uczucie. Nie jest to rozkosz natury erotycznej, ale jest to rozkosz. Jak mijające odrętwienie (D, s. 57–58).

Połączenie inicjacji seksualnej z przekroczeniem zasad wynikających z konwencji społecznej, a także z polityką mające miejsce za sprawą kontaktu Lamli z Caroline uwypatnia umniejszenie roli jednostki wobec mechanizmów ogromnej instytucji, którą jest państwo i reguły przez nie wytyczane. Całkowite uspołecznienie aktu seksualnego jest tym, co powoduje, że Caroline musi zginąć jako ofiara jednego ze swoich kochanków. Gdy sieć powiązań miłosnych staje się zbyt gęsta, a wszelkie mające ją trzymać w ryzach zakazy społeczne zostają złamane, uwolnieniu ulegają (w zgodzie z koncepcją Theweleita) płyny drzemiące w dziewczynie. Błona dziewicza pełniła bowiem rolę tamy, która chroniła przed powodzią. Co ciekawe, Monika Sznajderman w swojej książce poświęconej figurze błazna wskazuje, że jest on zarówno twórcą, jak i ofiarą chaosu. Przed dezaktualizacją ładu, czyli przed wprowadzeniem nieporządku, społeczeństwo jest chronione właśnie **tamą** – jedyną zaporą zapobiegającą zniszczeniu powodowanemu przez kłowna: „Błazen, cyrkowy kłown bywa [...] zarówno twórcą, jak i ofiarą chaosu – swej własnej kreacji. Jego kontakty z chaosem, przyjmujące często formę zabawy (nawet gdy pada on ofiarą tego chaosu), odbierają jednak temu wrogowi żywiołowi jego zwykły złowieszczy ciężar i stają się grą niewykorzystanymi możliwościami – pomimo groźby, że przyjmą one formę niespodziewanie wrogą, że chaos może przerwać tamę” (SZNAJDERMAN, 2000, s. 18).

Przerwanie tamy jest jednoznaczne z uruchomieniem maszyny wzajemnych zależności – naruszenie ładu społecznego staje się początkiem zalewającej bohaterów śmiertelności powodzi.

Bibliografia


- BOURDIEU Pierre, 2004: *Męska dominacja*. Przeł. Lucyna KOPCIEWICZ. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- BOURDIEU Pierre, 2005: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Przeł. Piotr BIŁOS. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, 2011: *Piaskun*. Przeł. Antoni LANGE. [Online:] <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/powiesci-fantastyczne-piaskun.html> [20.12.2019].
- JAKUBOWSKA Honorata, 2009: *Socjologia ciała*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- KUCZYŃSKI Janusz, 1967: *Zmierzch mieszczaństwa. Immoralizm – nihilizm – faszyzm*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- LITTELL Jonathan, 2009: *Suche i wilgotne*. Przeł. Magdalena KAMIŃSKA-MAURUGEON. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PIOTROWIAK Miłosz, 2015: *Do-tkliwość wojny: „Omijam czule trawy, kiedy idę drogą...” Wojciecha Bąka i „Drach” Szczepana Twardocha*. W: *Balaghan: mikroświaty i nanohistorie*. Red. Mariusz JOCHEMCZYK,

- Magdalena KOKOSZKA, Beata MYTYCH-FORAJTER. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- SZNAJDERMAN Monika, 2000: *Błazen. Maski i metafory*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- THEWELEIT Klaus, 2016: *Męskie fantazje*. Przeł. Mateusz FALKOWSKI, Michał HERER. Przekł. przejrzał Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- TWARDOCH Szczepan, 2014: *Drach*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- TWARDOCH Szczepan, 2015: *Wieloryby i ćmy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- TWARDOCH Szczepan, 2018: *Drach*. [Spektakl teatralny]. Reż. Robert TALARCZYK. Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach-Teatr Ziemi Rybnickiej. Premiera: 27 października 2018 r. / 21 października 2018 r.
- TWARDOCH Szczepan, 2019: *Jak nie zostałem poetą*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.



Piotr Mosak

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-5076-1081>

Eksperymenty nad tożsamością płciową mężczyzn w twórczości Marka Hłaski

Experiments on Male Gender Identity in the Oeuvre of Marek Hłasko

Abstract: The present article aims to analyse the depictions of male protagonists in the oeuvre of Marek Hłasko. The post-World War Two crisis of hegemonic masculinity resulted in transformations of male and female gender identities in the 1950s. What seems to reflect the said reconfiguration of masculinity model are the changes occurring between the main protagonists of the particular pieces of Hłasko's prose. In the 1954 short story entitled *Baza Sokółowska*, the men's identities are, in the natural way, embedded in biology. In order to join the male community of drivers and gain their respect, it is enough to go through an initiation ritual. In the prose written by Hłasko after 1955, however, more and more often appear the male characters who humiliate the young and thwart them on their way to join masculine community, yet simultaneously some characters are presented who contest forms of patriarchal culture and refuse to participate in it. Hłasko's Israeli novels, in turn, feature a series of male protagonists for whom gender (or even sexual) identity is merely a social construct. The narrator/protagonist of *Drugie zabicie psa (Killing the Second Dog)* would even consciously "perform" his masculinity to obtain an affluent female tourist's trust and, as a result, to cozen her out of her money, which he needs to pay back his debts.

The analysis of Marek Hłasko's selected prose writings focused on the representation of various masculinity models leads the author of the article to a conclusion that male gender identity is consistently shifting towards constructivist concepts.

Keywords: socialist realism literature, masculinity, gender, post-war literature

Doświadczenia drugiej wojny światowej na całym świecie stały się początkiem kryzysu hegemonicznej męskości (ŚMIEJA, 2018, s. 359). Nie inaczej było w Polsce. Katarzyna Stańczak-Wiślicz przeanalizowała wizerunek mężczyzn w powojennej prasie kobiecej, na której łamach widoczne są zmiany, do jakich doszło w polskich rodzinach w latach czterdziestych XX wieku. Zdaniem badaczki: „Mężów i ojców fizycznie nie było – albo zginęli, albo jeszcze nie wrócili z obozów bądź zza granicy. [...] Ci zaś mężczyźni, którzy przebywali w kraju wraz ze swoimi bliskimi, nierzadko utracili przedwojenne zasoby – oszczędności, lokaty finansowe, warsztaty i narzędzia pracy, a co za tym idzie, możliwości zabezpieczenia materialnej

egzystencji rodziny. W dodatku – często schorowani, wyniszczeni wojną – zupełnie nie pasowali do tradycyjnej wizji męskości. Lokowali się po stronie przegranych” (STAŃCZAK-WIŚLICZ, 2010, s. 130).

Jak podaje Wojciech ŚMIEJA (2018, s. 366), w 1946 roku wykazano statystycznie dysproporcję pomiędzy kobietami a mężczyznami – w Polsce kobiet było dwa miliony więcej niż mężczyzn – dlatego też komunistyczny rząd PRL rozpoczął propagandę, której celem była kompensacja strauatyzowanej powojennej męskości. Literackie, kinowe i plakatowe obrazy mężczyzn z lat 1949–1954 miały za zadanie motywować ludność do „bezpośredniego zaangażowania się we wznoszenie domów, fabryk, kładzenie szyn kolejowych, wytapianie stali i wydobywanie węgla” (BURYŁA, 2018, s. 407). Szczególnie w literaturze socrealistycznej promowano ideał mężczyzny, który nie wspomina „partyzanckiej i konspiracyjnej przeszłości”, lecz „mierzy się z teraźniejszością w imię lepszej przyszłości” (BURYŁA, 2018, s. 407). Wspólna praca konsolidowała mężczyzn w silną homospołeczną grupę, więź pomiędzy członkami tej grupy nie była budowana „na zwyczajowym braterstwie przelanej krwi na froncie, ale przede wszystkim na więzi zadzierzgniętej przez służbę Idei” (BURYŁA, 2018, s. 306). Jak ukazywano to w powieściach produkcyjnych – co warte podkreślenia – zaangażowanie ideologiczne grupy robotników sprawiało, iż – zdaniem Anny Nadrowskiej – mężczyźni wiedli życie niczym w zakonie: „w męskim gronie, w celibacie, pełne wyrzeczeń” (NADROWSKA, 2019, s. 288).

Zaangażowanie przedstawicieli pokolenia „Współczesności” oraz innych twórców debiutujących w połowie lat pięćdziesiątych w rozpowszechnianie wzoru męskości zgodnego z oficjalną propagandą nie stało się jeszcze przedmiotem szczegółowych opracowań. Jedynie ŚMIEJA (2016, s. 288), analizując rekonfigurację polskiej odmiany męskości hegemonicznej w XX wieku, stwierdza, iż „należy postawić pytanie” o charakter twórczości młodych pisarzy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Śląski badacz dostrzega, iż w utworach Ireneusza Ireduńskiego, Marka Hłaski, Andrzeja Brychta czy Marka Nowakowskiego uwydatnia się model męskości, który odrzuca „oficjalną kulturę i tradycję, zarówno tę niepodległościową, jak i tę, którą forsuje ówczesna władza” (ŚMIEJA, 2016, s. 288). Zdaniem Śmiei, w twórczości tej generacji można zauważyć próbę nostalgicznego przywrócenia „twardej” męskości hegemonicznej, odznaczającej się kultem przemocy i brutalności, gloryfikacją silnych więzi homospołecznych, ale też mizoginicznym poniżeniem kobiety oraz odrzuceniem wszystkiego, co wiąże się z kobiecością. Niniejszy artykuł stanowi próbę analizy reprezentacji męskich bohaterów w twórczości Hłaski, wpisuje się tym samym w rozpoczęte przez autora *Hegemonii i traumy* badania dotyczące rozwoju męskości w powojennej literaturze polskiej.

* * *

W twórczości Marka Hłaski znajdziemy wiele przedstawień powojennych doświadczeń mężczyzn w Polsce. Najwyraźniej promowany w literaturze socrealistycznej wzór męskości został ukazany w opowiadaniu *Baza Sokołowska*. Badacze twórczości Hłaski zgodnie uznają *Bazę...* za utwór, który w bezpośredni sposób przedstawia proces przyłączania się młodego mężczyzny do kolektywu, czemu towarzyszy stopniowe nabywanie przez bohatera świadomości politycznej, tj. przekonania o słuszności programu partyjnego. Główny bohater opowiadania Michał Kosewski stara się zasłużyć na szacunek starszych od siebie mężczyzn, pomagają mu w tym sekretarz partii Broniek Szymaniak oraz dowódca brygady kierowców Stefan Kamiński. Michał zyskuje respekt w oczach kolegów z pracy po doświadczeniu rytuału inicjacji – w utworze Hłaski ta przemiana chłopca w mężczyznę wiąże się z doświadczeniem trudów codziennej pracy kierowcy, koniecznością samodzielnego radzenia sobie z zadaniami oraz mierzenia się z własnymi ograniczeniami i słabościami.

W środowisku bazy wysoko ceni się etos pracy fizycznej¹, w którym kładzie się szczególnie nacisk na zaradność i niezależność, ale też na wytrwałość w realizowaniu zadań. Można powiedzieć, iż słowa: „aby tylko o własnych siłach dojechać” (HŁASKO, 2007a, s. 49), stanowią motto mężczyzn otaczających Michała. Główny bohater utworu początkowo nie jest akceptowany przez innych kierowców, określają go oni jako „złęknionego i niezaradniutkiego Studenta” lub „Ciapciaka” (HŁASKO, 2007a, s. 49). Kosewski wyróżnia się spośród nich, gdyż łatwo poddaje się w momentach kryzysowych. Bardzo często przydarzają mu się awarie samochodu, z którymi nie potrafi sobie poradzić, przez co jest zmuszony do korzystania z warsztatu. Mechanicy kpią i szydzą z niego, gdyż awaria, uważana przez Michała za niemożliwą do naprawienia, okazuje się drobną usterką, którą można usunąć w kilka minut. W oczach starszych mężczyzn, jeżdżących na „trupach”, zaznajomionych z ciężkimi warunkami pracy, Kosewski jest przedstawicielem inteligencji, przyzwyczajonym do luksusowego i komfortowego życia (stąd „przyłgnęło do niego przewisko Student” – HŁASKO, 2007a, s. 49).

Jerzy SMULSKI (2002, s. 85) w swojej szczegółowej analizie utworów socrealistycznych wskazał, iż cechą charakterystyczną wroga klasowego w powieściach produkcyjnych było szlacheckie lub inteligenckie pochodzenie. Wyjątek od tej reguły stanowiła postać „inteligenta, który się waha” lub „inteligenta resocjalizowanego” (GŁOWIŃSKI, 1992, s. 65), który mógł w trakcie powie-

1 „Trud fizyczny jest wyrazem aktywności bohatera, zastępuje on mężczyznom wojenny heroizm, jest substytutem okupacyjnej przygody” (NADROWSKA, 2019, s. 229).

ści nabrać odpowiedniej świadomości ideologicznej, dołączyć do budowy socjalizmu i zyskać w ten sposób uznanie kolektywu robotniczego. Takiego bohatera inteligenta (nauczyciel Morawiecki) znajdziemy w *Obywatelach* Kazimierza Brandysa, o których Michał Głowiński pisze: „W powieści etykietką wroga nie obdarza pisarz inteligenta, który wprowadzie błądzi i niewiele rozumie, ale w końcu ewoluuje we właściwym kierunku, dana jest mu więc szansa reedukacji” (GŁOWIŃSKI, 1992, s. 69). Podobnie w *Bazie Sokołowskiej*: Kosewski, mimo iż nie deklaruje komunistycznych poglądów (HŁASKO, 2007a, s. 75) i nie udziela się na zebraniach partyjnych², dostaje kolejne szanse od kolegów z brygady, aby udowodnić swoją wartość (HŁASKO, 2007a, s. 91).

Relacje Michała ze starszymi mężczyznami zmieniły się, gdy daleko od bazy zaskoczyła go poważna awaria pojazdu, uniemożliwiająca dalszą podróż. Młody mężczyzna, zdając sobie sprawę, że załoga nie jest mu w stanie pomóc, postanowił samodzielnie dokonać niezbędnej naprawy, by zdążyć na czas dostarczyć ładunek. Okazało się, że bohater, aby naprawić samochód, był zmuszony przez wiele godzin leżeć pod nim na śniegu. Dla Michała naprawienie samochodu w tak ekstremalnych warunkach było nie tylko wyzwaniem intelektualnym czy sprawdzianem cierpliwości, lecz także doświadczeniem cielesnej transgresji, zmierzeniem się ze swoimi ograniczeniami, a następnie ich pokonaniem. Wyzwanie, przed jakim stanął bohater, stanowiło przełomowy moment w jego relacjach z innymi mężczyznami. Gdy Kosewski wrócił do bazy, wyglądał jak po ciężkiej bitwie:

Twarz Michała była brudna, wyostrzona zmęczeniem, oczy miał czerwone, w sinych okrażkach, wargi zapiekłe, spalane gorączką (HŁASKO, 2007a, s. 103).

Inni kierowcy, gdy zobaczyli, na jakie poświęcenie stać Studenta, uznali, iż ten pogodził się z ciężkimi warunkami pracy oraz nauczył się stawiać im czoło. Wygląd zewnętrzny bohatera był dla mężczyzn z bazy dowodem przemiany psychicznej Kosewskiego, która pozwoliła mu dołączyć do wspólnoty kierowców.

Ważnym elementem inicjacyjnego doświadczenia Michała jest zbudowanie przez niego silnych więzów przyjaźni z innymi mężczyznami. W historii kultury europejskiej konsolidacjom podobnych męskich wspólnot homospołecznych towarzyszyły często różne akty rytualne, najczęściej jednak dochodziło pomiędzy

² „Szymaniak, idąc nocą do domu, przypomniał sobie Michała Kosewskiego siedzącego samotnie w ciemnym kącie. Wszyscy, nawet najmłodszy, szarpnęli się na coś, tylko on jeden nic” (HŁASKO, 2007a, s. 66). Michał jako jedyny kierowca z bazy nie podjął się żadnych dodatkowych zobowiązań z okazji zjednoczenia PPR i PPS, z których w grudniu 1948 roku powstała PZPR.

mężczyznami do symbolicznej wymiany krwi (KALIŚCIAK, 2018). Wojciech Tomasiak przekonuje, iż w komunistycznej wizji społeczeństwa prezentowanej w literaturze socrealistycznej restytuowano tego typu więzy społeczne „ustanawiane bądź przez zmieszanie krwi (na polach bitew), bądź zespolenie potu (na placu budów). Symboliczne zjednanie może dokonywać się przez smar lub rdzę” (TOMASIAK, 2016, s. 159). Dodaje, iż „pobrudzony smarem kombinezon czy ślady rdzy na rękach są znakiem przynależności do wspólnoty” (TOMASIAK, 2016, s. 159). Podobnie w *Bazie Sokołowskiej* – brud na twarzy Michała Kosewskiego symbolicznie podkreśla, iż główny bohater stał się pełnoprawnym członkiem męskiej społeczności.

W *Bazie...* wspólnota kierowców składa się z samych mężczyzn, toteż główny bohater dojrzeźwa do pełni swojej tożsamości bez udziału jakiegokolwiek kobiety. W swojej późniejszej twórczości Hłasko nie będzie już jednak przedstawiał tak jednoznacznie homospołecznej męskiej wspólnoty. Utwór zdaje się sugerować, iż *habitus* mężczyzny konstytuowany jest przez innych mężczyzn, poszczególnych kierowców bazy, którzy swoją męskość osiągają przez kolektywną pracę i umiejętne kierowanie ciężkimi pojazdami. Sekretarz partii Szymaniak stara się przekonać wszystkich, a w szczególności technicznego bazy Rusteckiego, że Michał ma w sobie to „coś”, ten „dryg”, to „podejście”, „żyłkę”, lecz jedynie „zupełnie inne wychowanie” (HŁASKO, 2007a, s. 85–86) dzieli go od stania się takim kierowcą i mężczyzną jak Stefan Kamiński. Dowodzi to, iż w *Bazie...* męskość bohaterów jest przyrodzona i wystarczy jedynie przejście rytuału inicjacyjnego, by dwudzieściolatek Student mógł dołączyć do męskiej wspólnoty.

W późniejszych utworach Hłaski głównym bohaterom brak patrona lub opiekuna, który pomógłby im przejść rytuał inicjacji; coraz częściej pojawiają się postacie dojrzałych mężczyzn reprezentujących klasę robotniczą w odmienny sposób niż ci z *Bazy...*, poniżających młodych i uniemożliwiających im dołączenie do męskiej wspólnoty. Należy w tym miejscu wspomnieć o bohaterze opowiadania *Pierwszy krok w chmurach*, który został zaatakowany przez agresywnych i pijanych mężczyzn podczas swojego pierwszego stosunku płciowego z dziewczyną. Napastnicy wierzą, iż wyrządzając krzywdę bohaterowi, pomagają mu osiągnąć dojrzałość. Jeden z nich podsumuje nawet całe zajście stwierdzeniem, iż „każdego z nich spotkało kiedyś coś takiego” (HŁASKO, 2007c, s. 152). Scena ta zostanie powtórzona w powieści *Ósmy dzień tygodnia*. Tam również główni bohaterowie Agnieszka i Piotrek w drodze powrotnej do domu zostaną zaatakowani przez agresywnych mężczyzn (HŁASKO, 1985b, s. 7).

W późniejszych utworach Hłaski starsi mężczyźni przestaną być dla młodych również autorytetem i wzorem męskości. Taką sytuację ilustruje opowiadanie *Okno*, w którym nieznanymi z imie-

nia rudy chłopiec stara się zajrzeć do wnętrza mieszkania narratora, by zobaczyć wiszący na ścianie obraz („nędzny bohomaz, przedstawiający bitwę morską” – HŁASKO, 2007b, s. 17). Z podwórka chłopiec ma widok tylko na namalowane niebo i czubki masztów, co sprawia, iż idealizuje podglądane mieszkanie. Jednak gdy widzi, w jakich warunkach w rzeczywistości żyje mężczyzna, przeżywa rozczarowanie:

posmutniał: był teraz poważny i skupiony, jakby w ciągu tych chwil, kiedy siedział na parapecie, przybyło mu wiele lat i troski (HŁASKO, 1985b, s. 17).

Rudy chłopiec dowiaduje się, jak ponure i smutne oblicze ma codzienna egzystencja ludzi w powojennej Polsce. W dodatku pierwszoosobowy narrator dopowiada:

Na całym świecie są takie pokoje. Świat to jest właśnie kilka takich pokoi (HŁASKO, 1985b, s. 17).

Młody podglądacz nie potrafi zaakceptować pesymistycznej wizji świata starszego mężczyzny, toteż porzuca „potężny pałasz”, który zawsze nosił u boku, i odchodzi, by nigdy już nie odwiedzić narratora. Ten metaforyczny gest kastracji, ukazujący odrzucenie fallicznej symboliki, zapowiada pojawiający się w późniejszej twórczości Hłaski gest świadomego sprzeciwu wobec patriarchalnej kultury.

Kolejnym utworem, w którym Hłasko podjął tematykę buntu wobec dominacji mężczyzn, jest *Krzyż*. Bohaterem opowiadania jest Janek, mężczyzna skazany na wyrok śmierci za zamordowanie ciężarnej dziewczyny. Akcja utworu dzieje się w ostatni dzień życia bohatera, gdy strażnik zabiera go na spotkanie z rodzicami, podczas którego Janek rozmawia jedynie ze swoim ojcem, co uwypukla patriarchalną władzę w domu rodzinnym młodego mężczyzny. Wpływ ojca na bohatera okazuje się tak potężny, że podczas rozmowy lęka się on, iż ojciec mógłby oskarżyć go o brak szacunku. Synowi nie udaje się jednak zapobiec konfliktowi z ojcem, gdyż finalnie i tak zbuntuje się przeciwko niemu, odmawiając przyjęcia błogosławieństwa.

- No tak - rzekł ojciec. - Nie pora teraz rozmawiać. Teraz musisz z Bogiem, synu, porozmawiać. Ty już jego jesteś. Tak. No, to módl się.

Uniósł dłoń do góry: strażnik odwrócił się. - Żegnam cię krzyżem Pańskim - powiedział ojciec głośno. - Uklęknij.

Więzień milczał.

- Nie - rzekł po chwili; powiedział, że kosztowałyby go to wiele bólu i na samą myśl o tym świeczki stanęły mu w oczach (HŁASKO, 1985a, s. 342-343).

Wydaje się, iż to właśnie jakaś przedrefleksyjna forma świadomości, której objawem jest fizyczny ból, zmusza głównego bohatera do sprzeciwienia się ojcu. Rodzi się jednak pytanie: dlaczego młody mężczyzna odmawia błogosławieństwa? Odpowiedź przynosi nam ostatni fragment opowiadania, w którym ojciec rozmawia z małżonką, wyjawiając przy tym, za co tak naprawdę Janek został skazany. Wychodzi na jaw, iż między synem a młodą dziewczyną mógł zaistnieć mezalians, któremu ojciec kategorycznie się sprzeciwiał.

Ja na stare lata wstydem świecić nie będę. Zgrzeszyli – ich sprawa. Miał się ożenić z dziadówką? Co ona miała? Co wart człowiek bez ziemi? Nic, tyle co śmierć, może nawet tego nie. [...] Chciałem dla niego dobrze. [...] Ja miałem dla niego żonę w Zawadowie. Miałby i dom, i ziemi kawał (HŁASKO, 1985a, s. 344).

Życie erotyczne Janka, jego związek z niżej sytuowaną wiejską dziewczyną mógł pokrzyżować ekonomiczne plany ojca, toteż gdy syn wyznał mu, iż jego kochanka zaszła w ciążę, ten poradził mu w następujący sposób:

Ja bachora w domu nie potrzebuję. [...] Ja mu powiedziałem, żeby ją położył koło konia; niech będzie, że koń ją kopnął (HŁASKO, 1985a, s. 344).

Janek posłuchał rady ojca i postanowił uśmiercić swoją kochankę, co ojciec relacjonuje matce chłopaka słowami:

A on się po tym wszystkim przestraszył; uciekł i zostawił siekierę (HŁASKO, 1985a, s. 344).

Podczas morderstwa młody mężczyzna stracił nad sobą panowanie i uciekł w panice z miejsca zdarzenia, porzuciwszy przy tym narzędzie zbrodni.

Tuż po egzekucji ojciec głównego bohatera jest bardzo zadowolony ze swojego syna. Stwierdza:

Dziecko było z niego dobre. Nic nie powiedział, że ja mu kazałem. Nic – aż do końca (HŁASKO, 1985a, s. 344).

Starszemu mężczyźnie udało się rozwiązać problem niebezpiecznego romansu, na skutek którego mogło urodzić się niechciane przez ojca bohatera dziecko; ponadto syn nie wyznał nikomu, iż został zmuszony do zbrodni.

Szczególną uwagę należy zwrócić na sposób przedstawienia postaci kobiecych w *Krzyżu*. Bohaterki są tu ukazane na trzy spo-

soby. Po pierwsze, występują w roli matek, których istnienie jest oczywiste, naturalne i neutralne, toteż mężczyźni nie dokonują ich oceny (matka głównego bohatera). Po drugie, przyjmują rolę przyszytych żon (dziewic), czyli przedmiotów spekulacji i wymiany, które mają ogromne znaczenie dla statusu ekonomicznego mężczyzn; przywłaszczenie takich kobiet wiąże się z przywłaszczeniem ich posagu (dziewczyna z Zawadowa, z którą ojciec planował ożenić Janka). Po trzecie, kobiety występują w roli kochanek (prostytutek), których wartość jest tak niska, że odbiera im się nawet prawo do życia (zamordowana dziewczyna). Tak ukazana antropologia kobiet bliska jest temu, co w *Rynku kobiet* pisała Luce IRIGARAY (2010), która wyróżniła trzy kobiece role na rynku wymiany: matki, dziewicy i prostytutki. Skategoryzowanie poszczególnych kobiecych jednostek do takich „typów kobiety” pozwala w kulturze patriarchalnej zyskać pełną kontrolę nad ich cielesnością, a tym samym nad ich zdolnościami reprodukcyjnymi. Irigaray podkreśla również, iż to mężczyznom nadano prawo do określenia wartości kobiet, a tym samym do ustalenia ich seksualności – seksualność może zostać w pełni sfunkcjonalizowana w obrębie komórki rodzinnej (matki), może zostać stłumiona, dopóki nie zostanie sfinalizowana transakcja wymiany (dziewice), może też pełnić funkcję użytkową, publiczną, kobieta staje się wówczas własnością wszystkich mężczyzn (prostytutki).

W Krzyżu to ojciec jest przedstawicielem prawa mającego na celu kontrolę seksualności kobiet, a czyni to przez nauczanie syna, z którą dziewczyną ten może prowadzić aktywne życie seksualne. Ojciec jednak zaniechał pełnienia przypisanej mu funkcji; myślał: „Zgrzeszyli – ich sprawa” (HŁASKO, 1985a, s. 344), gdy doszło do romansu pomiędzy Jankiem a ubogą wiejską dziewczyną. Nie mógł dopuścić do tego, by jego syn „ożenił się z dziadówką”, a tym samym by młoda dziewczyna mogła choćby przyczynić się do określenia swojej wartości lub przyznania sobie większego statusu społecznego. Będąc przyporządkowaną przez ojca (ale też Janka) do roli prostytutki, nie mogła pełnić funkcji matki. Irigaray podkreśla, iż zmiana pełnionej przez kobietę roli społecznej (w obrębie rynku wymiany) może odbywać się tylko z dziewicy na żonę i tylko poprzez akt małżeński, który musi zostać zalegalizowany przez męską wspólnotę. Stwierdza: „Wymiana kobiet, wzorem towarów, nie może odbyć się bez pośrednictwa pewnego oznakowującego, odcinającego podmiotu. Odróżniania ich, dzielenia, oddzielania ich, ustalania między nimi podobieństw i różnic wedle oceny ich przydatności do wymiany” (IRIGARAY, 2010, s. 157).

Gest sprzeciwu – Janka odmowa przyjęcia błogosławieństwa ojca – jest nie tylko odmową wzięcia udziału w rytuale religijnym, lecz także aktem odrzucenia idei męskiego Boga-Ojca-Fallusa. To w jego imieniu dochodzi do dyskryminacji kobiet, która w opo-

wiadaniu Krzyż zyskuje swoją tragiczną wymowę w śmierci ubogiej dziewczyny z rąk kochanka.

Janek nie potrafił dopasować się do wzorca hegemonicznej męskości, z którą niewątpliwie utożsamiał własnego ojca. Narrator stwierdzał:

Syn nie był do niego [ojca – P.M.] podobny; ani z wyglądu, ani z zachowania (HŁASKO, 1985a, s. 341).

Zatem czy młody mężczyzna szukał dla siebie nowej formy upodmiotowienia? I czy odkrycie jej w cielesności wpłynęło na wyrażenie sprzeciwu wobec dominacji ojca? Janek na początku opowiadania siedział spokojnie na pryczy i patrzył na swoje dłonie: analizował w ten sposób skutki swoich czynów, być może próbował nawet ocenić ich wartość i konsekwencje. Narrator dawał nam do zrozumienia, iż Janek jest prostym, niewykształconym człowiekiem, a jego opis skupia się głównie na jego dłoniach: z pozoru są grube i niezgrabne, ale wystarczy zobaczyć je przy pracy, „aby przekonać się, ile potrafią dokonać” (HŁASKO, 1985a, s. 339). Kontemplacja własnej cielesności i analiza konsekwencji popełnionych czynów sprawiają, iż Janek staje się swoistym Podmiotem, zamkniętym w granicach swojego ciała. Dzięki temu jest w stanie usłyszeć własny, głęboko ukryty przedświadomy „głos”, poczuć ból, który skłoni go do odrzucenia idei Boga-Ojca-Fallusa.

W twórczości Hłaski z podobną do tej z *Krzyża* analizą patriarchalnej kultury mamy do czynienia we wspomnianej już powieści *Ósmy dzień tygodnia*, której główni bohaterowie – Piotr i Agnieszka – przedstawieni są jako stający przed decyzją o rozpoczęciu życia seksualnego. Inicjacja seksualna dla obojga bohaterów jest niezmiernie istotna, gdyż stanowi ważny etap w procesie ich dojrzewania. Podczas lektury powieści można jednak odnieść wrażenie, że seks dla Piotra, mężczyzny, stanowi tylko pewną formę potwierdzenia władzy nad kobietami, dla Agnieszki zaś główną sferę emancypacji i walki z dyskryminacją. Powieść rozpoczyna się sceną, w której Piotrek stara się nakłonić do współżycia Agnieszkę, mimo iż bohaterowie przebywają w dalece nieodpowiednim do tego miejscu.

– Nie – powiedziała Agnieszka. Odsunęła stanowczo jego rękę i obciągnęła sukienkę. – Nie teraz.

– Jak chcesz – mruknął mężczyzna. Położył się obok niej na trawie i patrzył na drugi brzeg Wisły (HŁASKO, 1985b, s. 7).

To właśnie wybór miejsca, w którym Agnieszka miała by odbyć swój pierwszy stosunek płciowy, jest kluczowym elementem

jej strategii emancypacyjnej, prowadzącej do upodmiotowienia dziewczyny w świecie mężczyzn.

W *Ósmym dniu tygodnia* można wskazać też inne sposoby, poprzez które Agnieszka chce umocnić swoją pozycję społeczną. Oprócz sfery seksualnej ważna jest sprawczość w przestrzeni domowej, która szczególnie uwidacznia się, gdy młoda dziewczyna, zastępując ojca, wyrusza nocą na poszukiwanie brata (HŁASKO, 1985b, s. 19).

Bohaterka również mimetyzuje agresywne zachowania mężczyzn. Zauważył to już Artur Sandauer, który podkreślał, że „nawet dziewica Agnieszka wyraża się jak stary dorożkarz” (SANDAUER, 1959, s. 35). Ponadto dziewczyna rozkazuje Piotrowi zaatakować innego mężczyznę (HŁASKO, 1985b, s. 63), a nawet udowadnia, iż potrafi siłą zmusić brata do uległości.

– Grzegorz – powiedziała. – Napij się za moje zdrowie. Za moją miłość. Za niedzielę.

Nalała mu pełną szklanekę. I kiedy chciał podnieść ją do ust, chwyciła jego rękę dwiema dłońmi i zacisnęła je z całej siły. Szkło chrupnęło; Agnieszka zaciskała swoje palce coraz silniej i czuła, jak odłamki wbijają się w jego ciało. Nie krzyknął; zbladł tylko i na czoło momentalnie wystąpił mu gruby pot. Oboje patrzyli, jak krew jego ścieka na poplamiony obrus. Ścisnęła ręce tak mocno, że aż chrupało jej w obojczykach.

– Wychodź – powiedziała (HŁASKO, 1985b, s. 68).

Hłasko w wywiadzie dla Polskiego Radia przyznał, iż napisał utwór „o ludziach, którzy się kochają naprawdę i szczerze, a ich największą tragedią jest właśnie to, że nie mogą być razem, że nie są razem” (cyt. za: WASILEWSKI, 1991, s. 187). Pisarz podkreślał w ten sposób tragiczny finał projektu egzystencjalnego głównej bohaterki *Ósmego dnia tygodnia*, gdyż ostatecznie nie doprowadził do jej wyzwolenia spod opresyjnej patriarchalnej kultury, narzucającej kobiecie wyobrażenia o własnej płci. W kulminacyjnej scenie utworu Agnieszka, rozgoryczona kolejnymi nieudanymi próbami znalezienia dla siebie i swojego kochanka intymnego miejsca, postanowiła jak najszybciej oddać się Piotrkowi, gdziekolwiek miałyby to być. Propozycja seksualna Agnieszki spotkała się jednak z agresywną odmową; Piotrek odpowiedział swojej kochance:

Odejdź, bo cię zabiję! (HŁASKO, 1985b, s. 73–74)

Autor *Pierwszego kroku w chmurach* objawił w ten sposób absurdalność patriarchalnej kultury: mężczyźni szaleńczo pożądają ciał kobiet, ale tylko wówczas, jeśli poprzez stosunek seksualny

uprawomocniają nad nimi swoją władzę. Główna bohaterka zrobiła coś przeciwnego, sama objawiła przed kochankiem własne pożądanie, co go przeraziło. Gdyby Piotrek zgodził się na propozycję Agnieszki, dałby się jej zdominować, a tym samym utraciłby swoją męskość.

Irigaray stwierdza: „Ani jako matka, ani jako dziewczica, ani jako prostytutka kobieta nie ma prawa do własnej rozkoszy” (IRIGARAY, 2010, s. 156). Agnieszka, objawiając swoje pożądanie, zrobiła to samo co uboga dziewczyna z opowiadania *Krzyż*, a mianowicie naruszyła fundamentalne prawa patriarchy. Obie bohaterki próbowały bez udziału mężczyzn „wpisać” w swoje ciała wartości (takie jak pożądanie czy macierzyństwo), co w obu przypadkach wywołało agresywną reakcję otoczenia.

Ważnym fragmentem *Ósmego dnia tygodnia*, ukazującym doświadczenia kobiece związane z dyskryminacją, jest pierwszy stosunek seksualny Agnieszki. Odbył się on z dopiero co poznanym przez dziewczynę dziennikarzem, który zaprosił ją do swojego mieszkania. Podczas stosunku mężczyzna nieświadomie zdeflorował bohaterkę. Doszło do obfitego krwawienia, co wywołało w dziennikarzu olbrzymie obrzydzenie:

- Idiotka - powiedział mężczyzna; był purpurowy z pasji. Uniósł jej głowę za włosy i dwa razy uderzył ją w twarz; momentalnie uczuła smak soli. - Nie mogłaś sobie znaleźć kogoś innego, kto by cię rozprawczył? Za te pieniądze, które z tobą przepiłem, miałbym przyzwoitą dziwkę. Bydłęta. Nawet w tych sprawach nie można wam zaufać.

[...]

- Ładnie to wszystko wygląda - powiedział. - Zupełnie, jakbym zamordował człowieka. [...] Jak myślisz, da się to sprać?

- Bez trudu - rzekła. - Nie takie rzeczy można sprać. Zgaś światło, ubiorę się.

- Nie chcę wcale na to patrzeć - powiedział z wściekłością. Zapalił papierosa i odwrócił się (HŁASKO, 1985b, s. 78).

W omawianych przeze mnie utworach Marka Hłaski uwidacznia się jego tendencja do głębszej refleksji nad procesem konstituowania się męskiej i żeńskiej tożsamości płciowej. Autor *Pętli* odchodzi od prezentowania pozytywnie nacechowanego rytuału inicjacji, który miał na celu wydobycie na powierzchnię istoty męskości, a następnie „zapisanie” jej na ciele. Hłasko od około 1955 roku przedstawia wizję męskiej wspólnoty jako niebezpiecznego środowiska, do którego młody mężczyzna włącza się poprzez agresywną walkę o zajęcie jak najwyższej pozycji w hierarchicznej strukturze (relacje *Warszawiaka z Zabawą w Następnym do rajy*) lub poprzez wykluczenie ze swojego życia kobiet

oraz wszystkiego, co nacechowane jest kobiecością. W twórczości autora *Pięknych dwudziestoletnich* po 1955 roku można też zaobserwować wątki problematyzujące sytuację kobiet w ówczesnej Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem zawłaszczenia ciał kobiet przez patriarchalną kulturę. Wprowadzeniu dyskryminacyjnych doświadczeń kobiet towarzyszy coraz częściej pokazanie męskiego bohatera, który wyraża sprzeciw wobec starszych od siebie mężczyzn. Autor *Pierwszego kroku w chmurach* nie wyzbywa się jednak esencjalizowania kategorii płci. Mimo iż zdaje się dostrzegać wpływ społeczeństwa i kultury na tożsamość płciową bohaterów, trudno odnieść wrażenie, że przyjmuje perspektywę jednoznacznie konstruktywistyczną³. Zarówno w *Krzyżu*, jak i w *Ósmym dniu tygodnia* przedstawiono *habitus* męskiej i żeńskiej płci (*gender*) jako zależny od czynników społeczno-kulturowych, lecz równocześnie w utworach tych cielesność ukazana jest jako niezbywalny fundament osobowości człowieka.

W kontekście rozważań o tożsamości płciowej męskich bohaterów szczególnie warta uwagi w twórczości Hłaski jest powieść *Drugie zabicie psa* – o dwóch przyjaciółach – Robercie i Hłaskowerze – utrzymujących się z okradania bogatych i samotnych turystek. Zadaniem Roberta (niespełnionego reżysera) jest zaplanowanie dialogów i zaaranżowanie scen, w których – w przewrotny sposób – Hłaskower ma odgrywać rolę losera, aby po zauroczeniu i zdobyciu zaufania bogatej turystki wyłudzić od niej pieniądze na spłatę długów.

Jerzy Jarzębski zauważa, iż w *Drugim zabicie psa* Hłasko celowo uwypukla konwencjonalność i nieautentyczność literackich wzorów reprezentacji rzeczywistości, co sprawia, iż bohaterowie omawianej powieści „nie mają »psychologii«, »wnętrza«, lecz cali są powierzchwni” (JARZĘBSKI, 1984, s. 305), pewnym schematem opartym na porozumieniu z czytelnikiem; charakterystyczną cechą tego schematu jest powtarzanie „gestów” będących próbą wpisania się „w jakiś wyższy, mityczny porządek” (JARZĘBSKI, 1984, s. 315).

Na powtarzaniu wzorców kulturowych oparte są w opowiadaniu Hłaski oczekiwania Roberta wobec gry aktorskiej Hłaskowera. Niestety „bohater-wykonawca” (jak określa Hłaskowera Jarzębski) nie potrafi zrealizować zaplanowanego przez przyjaciela scenariusza. Próbuje przerwać niekończący się spektakl pełen fałszywych gestów performujących męską tożsamość i wyznaje „prawdę” partnerce:

³ Konstruktywizm społeczny jest poglądem przeciwstawnym esencjalizmowi i zakłada, że ludzie nie mają żadnej „prawdziwej natury”, niezależnej od warunków społeczno-kulturowych. Na gruncie *gender studies* oznacza to, iż cechy, które zwykło kojarzyć się z osobami płci męskiej lub żeńskiej, w większości nabieramy w trakcie socjalizacji; cechy te nie wynikają więc z przyrodzonej człowiekowi płci biologicznej (CZARNECKA, 2014, s. 248–250).

To właśnie po to przyszedłem do tego hotelu, aby wyłudzić od ciebie trochę pieniędzy, a Robert miał mi w tym pomóc (HŁASKO, 2014, s. 93).

Wypowiedź Hłaskowera – pomimo obaw Roberta – zostaje zupełnie inaczej zinterpretowana przez kobietę, która w słowach mężczyzny dostrzega nietypowe wyznanie miłości: próbę sprowokowania rozstania z ukochaną z powodu lęku przed skrzywdzeniem zarówno jej, jak i samego siebie. W ten sposób Hłasko podkreśla niemożność „bycia sobą” w obowiązującej strukturze płciowej. Jarzębski podsumowuje to słowami: „Tekst jest bardzo dla Hłaski charakterystyczny przez to, że »prawda« stanowi w nim podszewkę »kłamstwa« i na odwrót, a szmira sąsiaduje z tragedią. A przy tym gdybyż tak było, że człowiek, złuszczyjąc z siebie warstwy »aktorstwa«, dociera coraz bliżej jakiegoś centrum, gdzie jest autentyczny i słucha stabilnego systemu wartości! Nic podobnego!” (JARZĘBSKI, 1984, s. 303). Badacz sugeruje tym samym, iż Hłaskowera próby odnalezienia własnego, szczerego języka skazane są na porażkę, gdyż nie istnieje żadna nieskalana kulturą esencja tożsamości bohatera, do której mężczyzna mógłby dotrzeć. Autentyczność i nieautentyczność tak ściśle się z sobą splatają, iż kreacja własnej tożsamości bohaterów opiera się jedynie na konwenansach społecznych (i popkulturowych), a wszelkie próby wyłamania się z nich skazane są na porażkę.

Brak przyrodzonych właściwości bohatera (dotyczących seksualności czy płci) sprawia, iż jest on zdolny wyłudzać pieniądze zarówno od kobiet, jak i od homoseksualnych mężczyzn, do czego przyznaje się w zakończeniu utworu:

A potem przechodziłem koło małego hotelu, którego portier był pederastą i kochał mnie, a ja wyciągałem z niego forszę w ten sposób, iż krajałem sobie twarz maszynką do golenia i zmuszałem go do patrzenia na to (HŁASKO, 2014, s. 120).

Hłaskower, świadomy swoich zdolności aktorskich, odgrywa najróżniejsze role w relacjach z otaczającymi go ludźmi. Dla narratora-bohatera bariery nie stanowi nawet orientacja seksualna, co zdaje się sugerować, iż nawet ona nie wynika z czynników biologicznych. Główny bohater jest w stanie kreować swój wizerunek bez ograniczeń, bez odwoływania się do takich kategorii jak prawda, natura czy autentyczność.

W kontekście omawianych utworów Hłaski wizja performowanej, odgrywanej z ciągle powtarzanych „gestów”, tożsamości Hłaskowera bliska jest koncepcji Judith BUTLER (2008). Autorka *Uwikłanych w płęć* stwierdza, iż utożsamienie z fantazmatem płciowym, seksualnym, klasowym lub rasowym ma charakter

performatywny: „w takim sensie, że istota lub tożsamość, które mają być skądinąd przez nie wyrażane, są fabrykantami wytwarzanymi i utrzymywanymi dzięki znakom cielesnym i innym środkom dyskursywnym” (BUTLER, 2007, s. 523). W ujęciu Butler ukonstytuowanie tożsamości opiera się na cytowaniu kulturowo ustalonej normy. Hłasko stosuje podobny mechanizm w dekonstruowaniu męskiej tożsamości⁴. U autora *Pętli* również w przestrzeni cytatów, zaczerpniętych z kinowych ról Humphreya Bogarta, tworzy się kanoniczny wzorzec męzczyzny. Ponadto bohaterowie emigracyjnych utworów Marka Hłaski zdają się świadomi odgrywanych ról płciowych. Widać to w szczególności w ostatniej powieści pisarza wydanej za jego życia, czyli *Sowie, córce piekarza*, której główny bohater Grzegorz, niespełniony artysta, kreuje swoje życie na wzór hollywoodzkich filmów. Celem męzczyzny jest zachowanie odpowiedniej kompozycji i dramatyizmu w swoim życiu.

Moja chora mała zamilkła nagle. Zamilkł był, gdyż musiał; i nawet w ciągu tych siedmiu lat spędzonych w więzieniu nie zapomniał, że ludzie występujący w filmach milkną, kiedy zadaje im się decydujące pytanie, i wpatrują się ponuro w złotą szczękę reżysera. Myślałem, że moja chora mała była teraz gościem, który nazywał się Humphrey Bogart; tak myślałem, ponieważ ja sam często bywałem Bogartem. Bogie zawsze milczał, trzymając owłosioną łapę w szklance pełnej whisky, a uśmiechał się tylko wtedy, kiedy widział wycelowany w siebie rewolwer.

- Strzelaj - powiedziałem. - Oddasz mi tylko przysługę.

- Proszę?

- Bogie tak zawsze mówił - powiedziałem. - I wtedy podnosił szklankę do ust, a *nigger* siedzący przy fortepianie mówił: „Dosyć pan już pił tej nocy, szefie.” Chodzi tylko o to, by życie toczyło się naprzód przy pozorach dramatyizmu. I tylko o to (HŁASKO, 1989, s. 18).

⁴ Twórczość autora *Pierwszego kroku w chmurach* stanowi swoistą encyklopedię praktyk męskościowych, które bohaterowie wykorzystują do performowania swojej tożsamości płciowej. Do najbardziej „męskich” zajęć należy prowadzenie ciężkich pojazdów lub sterowanie samolotami, toteż często u Hłaski to kierowca lub pilot jest głównym bohaterem utworu. Należy też wspomnieć o spożywaniu alkoholu, braniu udziału w bójkach z innymi męzczyznami lub korzystaniu z usług prostytutek. Wszystkie te zajęcia świadczą również o sile, brawurze i sprawności fizycznej bohatera, podkreślając jego „męskość”. Jednocześnie jednak hegemoniczna pozycja, którą starają się zachować męscy bohaterowie Hłaski, odsłania swoje autodestrukcyjne oblicze, a wymienione praktyki kulturowe są symptomem procesu, który prowadzi do klęski i kryzysu tożsamości płciowej.

Grzegorz dostrzega, iż siedzący przed nim mężczyzna zachowuje się podobnie jak „ludzie występujący w filmach” i tak jak oni milknie, by nadać powagi i dramaturgii swoim słowom. Postanawia zaskoczyć swojego rozmówcę i odegrać rolę Ricka z filmu *Casablanca*, aby doprowadzić do absurdu prowadzony przez mężczyzn dialog. W ten sposób Grzegorz dekonstruuje i obśmiewa przybierane przez drugiego bohatera poważne i męskie pozy.

* * *

W omawianych przeze mnie utworach Marka Hłaski pragnę szczególnie podkreślić pewną zmieniającą się perspektywę postrzegania tożsamości płciowej bohaterów. Z początku, jak w *Bazie Sokółowskiej*, płęć jest wyraźnie esencjalizowana, stanowi wewnętrzną istotę człowieka, która poprzez rytuał może zostać ujawniona, a następnie wykorzystana do włączenia jednostki w obręb wspólnoty. Michał, bohater *Bazy...*, dopiero po udowodnieniu swojego podobieństwa do innych mężczyzn może zostać przez nich zaakceptowany. W kolejnych utworach uwaga skupiona jest na znaczeniu aspektów społeczno-kulturowych przy tworzeniu się tożsamości płciowej. W *Krzyżu* i *Ósmym dniu tygodnia* można już dopatrzeć się pewnej krytyki mechanizmów podmiototwórczych. Zostaje ukazana sytuacja jednostek niezdolnych do bezkrytycznego podporządkowania się normom kulturowym. Za pomocą uwypuklenia procesów wykluczających i dyskryminujących kobiety w różnych sferach życia Hłasko problematyzuje ontologiczny status męskiej tożsamości płciowej, która zaczyna być przedstawiana jako puste znaczące, skoro wymaga ciągłego potwierdzania swojej „natury” poprzez uprzedmiotawianie innego. W późniejszych utworach, na przykład w *Drugim zabiciu psa* czy *Sowie, córce piekarza*, ciała bohaterów stają się przestrzenią inskrypcji – postacie konstruują swoją fantazmatyczną tożsamość zmyśleniem własnej biografii lub świadomym odgrywaniem kinowych ról. Hłasko w swojej twórczości nie przedstawia jednego modelu mężczyzny, konsekwentnie powielanego w kolejnych utworach. Zarysowana przeze mnie linia rozwoju bohaterów tej prozy sugeruje, iż wymienione utwory można potraktować jako zapiski pisarza z przeprowadzonych eksperymentów nad tożsamością płciową mężczyzn.

Bibliografia

BURYŁA Sławomir, 2018: „Prawdziwi” mężczyźni. O prozie socrealizmu i jej kontynuatorach. W: *Formy męskości*. 1. Red. Adam DZIADEK, Filip MAZURKIEWICZ. [Warszawa]: IBL.

- BUTLER Judith, 2007: *Zapisy na ciele, wywrotowe odgrywanie*. Przeł. Krzysztof KŁOSIŃSKI, Krystyna KŁOSIŃSKA. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. Anna BURZYŃSKA, Michał Paweł MARKOWSKI. Wyd. 1, dodr. Kraków: Wydawnictwo „Znak”.
- BUTLER Judith, 2008: *Uwikłani w płęć*. Przeł. Karolina KRASUSKA. Wstęp Olga TOKARCZUK. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- CZARNECKA Agata, 2014: *Konstruktywizm społeczny*. W: *Encyklopedia gender. Płęć w kulturze*. Red. Monika RUDAŚ-GRODZKA et al. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- GŁOWIŃSKI Michał, 1992: *Rytuał i demagogia. Trzydzieśc szkieów o sztuce zdegradowanej*. Warszawa: OPEN.
- HŁASKO Marek, 1985a: *Krzyż*. W: IDEM: *Opowiadania*. Wybór Michał KOMAR. Wstęp Lech KURPIEWSKI. Warszawa: Czytelnik.
- HŁASKO Marek, 1985b: *Ósmy dzień tygodnia; Cmentarze; Następny do raj*. Wyd. 2. Warszawa: Czytelnik.
- HŁASKO Marek, 1989: *Sowa, córka piekarza*. W: IDEM: *Sowa, córka piekarza; Nawrócony w Jaffie*. Warszawa: Wydawnictwa Alfa.
- HŁASKO Marek, 2007a: *Baza Sokołowska*. W: IDEM: *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*. Wstęp Joanna PYSZNY. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- HŁASKO Marek, 2007b: *Okno*. W: IDEM: *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*. Wstęp Joanna PYSZNY. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- HŁASKO Marek, 2007c: *Pierwszy krok w chmurach*. W: IDEM: *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*. Wstęp Joanna PYSZNY. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- HŁASKO Marek, 2014: *Drugie zabicie psa*. W: IDEM: *Drugie zabicie psa; Nawrócony w Jaffie*. Warszawa: Agora.
- IRIGARAY Luce, 2010: *Rynek kobiet*. W: EADEM: *Ta płęć (jedną) płcią niebędqca*. Przekł. Sławomir KRÓLAK. Kraków: Eidos.
- JARZĘBSKI Jerzy, 1984: *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia*. W: IDEM: *Powieść jako autokreacja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- KALIŚCIAK Tomasz, 2018: *Matżeństwa jednoduszne. O dawnych formach męskich więzi homospołecznych*. W: *Formy męskości*. 2. Red. Adam DZIADEK. [Warszawa]: IBL.
- NADROWSKA Anna, 2019: *Męskosc w służbie ideologii. Obraz przodownika pracy w polskiej prozie socrealistycznej*. W: *(Nie)męskosc w tekstach kultury XIX–XXI wieku*. Red. Barbara ZWOLIŃSKA, Krystian Maciej TOMALA. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- SANDAUER Artur, 1959: *O pewnej nagrodzie*. W: IDEM: *Bez taryfy ulgowej*. Warszawa: Czytelnik.
- SMULSKI Jerzy, 2002: *Wróg klasowy jako „obcy” w polskiej literaturze socrealistycznej*. W: IDEM: *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

- STAŃCZAK-WIŚLICZ Katarzyna, 2010: *Ojcowie nieobecni, ojcowie słabi i przegrani, czyli polska prasa kobieca drugiej połowy lat 40-tych XX w. na temat funkcjonowania mężczyzn w rodzinie*. W: *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*. Red. Magdalena DĄBROWSKA, Andrzej RADOMSKI. Lublin: Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja.
- ŚMIEJA Wojciech, 2016: *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*. Warszawa: IBL.
- ŚMIEJA Wojciech, 2018: *Hegemonia i trauma. Literatura po 1945 roku wobec przemian męskości*. W: *Formy męskości. 1*. Red. Adam DZIADEK, Filip MAZURKIEWICZ. [Warszawa]: IBL.
- TOMASIK Wojciech, 2016: *Harmonia ludzi i maszyn. O socrealistycznych obrazach „nowego” człowieka*. W: IDEM: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- WASILEWSKI Piotr, 1991: *Hłasko nieznanym*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.

Prezentacje

John Maxwell Coetzee



O doświadczeniu obcości języka w twórczości J.M. Coetzeeego Słowo wstępne

W dniach 21–23 października 2018 roku John Maxwell Coetzee odbył trzydniową wizytę na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, podczas której odebrał z rąk rektora UŚ profesora Andrzeja Kowalczyka tytuł doktora *honoris causa* Uniwersytetu oraz spotkał się ze swoimi czytelnikami.

Uroczystość nadania pisarzowi godności doktora *honoris causa* odbyła się 23 października z udziałem społeczności akademickiej i zaproszonych gości. Recenzentami dorobku doktoranta byli profesorowie Ryszard Koziółek z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz Derek Attridge i David Attwell z Uniwersytetu w Yorku. Po wygłoszeniu laudacji przez profesora Zbigniewa Białasa z Uniwersytetu Śląskiego laureat w krótkiej mowie poruszył temat wzrostu popularności języka angielskiego jako języka nauki, edukacji i biznesu. Przemowa ta ukazuje, że J.M. Coetzeeego cechuje wyczulenie na sposób, w jaki język może stać się dla jego użytkowników więzieniem konceptualnym (używam tutaj określenia Anny Wierzbickiej). Ta niezwykła wrażliwość pisarza ma swoje źródło w jego doświadczeniu, które opisuje Señor C, bohater powieści *Zapiski ze złego roku*:

Może wszystkie języki są w gruncie rzeczy sztucznie przyswojone, obce naszemu zwierzęcemu jestestwu. Lecz w jakiś zaiste niewysłowiony, niewysławialny sposób nie czuję się w angielskim jak w miejscu, w którym mógłbym spocząć, jak u siebie w domu. Po prostu tak się złożyło, że nauczyłem się dość sprawnie wykorzystywać możliwości tego akurat języka (COETZEE, 2008, s. 163).

Jakże ciekawy jest fakt, że nawet posługując się angielskim w sposób mistrzowski, co widoczne jest w każdej powieści i eseju Coetzeeego, ma on poczucie pewnej obcości tego języka. Tak wybitnego pisarza poczucie braku pełnego zakorzenienia w języku prowadzi do refleksji autotematycznej, która charakteryzuje większość powieści tego autora. Refleksja ta jednak w sposób szczególny przejawia się w jego ostatnich dziełach. W *Dzieciństwie Jezusa* jeden z dwóch głównych bohaterów – Simón – mierzący się z wyzwaniem życia w obcym kraju otrzymuje taką oto zachętę dotyczącą nauki nowego języka:

A co do hiszpańskiego, nie martw się, wytrwaj. Pewnego dnia przestanie być językiem, a stanie się sposobem, w jaki rzeczy istnieją (COETZEE, 2013, s. 17).

Działania podejmowane przez Simóna, zarówno w *Dzieciństwie Jezusa*, jak i w drugim tomie trylogii – *Lata szkolne Jezusa*, są dowodem na wytrwałość bohatera płynącą z nadziei, że dzięki swoim wysiłkom opanuje on język na tyle, by odnaleźć swoje miejsce w nowej rzeczywistości. Taki właśnie cel przyświeca Simónowi, kiedy ten głośno odczytuje powieść *Don Kichot*. Jest to nie tylko nietypowa lekcja nowego języka udzielana podopiecznemu bohatera Dawídowi, lecz także próba zadomowienia się w języku poprzez rozpoznanie znanej sobie historii w kształcie i brzmieniu odczytywanych słów. W osobie Simóna – jego zmaganiach z językiem, często naznaczonych poczuciem obcości – odnaleźć możemy obraz samego autora.

Kontynuację refleksji językowej J.M. Coetzeeego możemy odnaleźć w kolejnych jego powieściach. W 2019 roku ukazał się trzeci tom trylogii – dalszy ciąg historii Simóna i Dawída; najpierw wydano książkę w tłumaczeniu na język hiszpański jako *La muerte de Jesús*, a kilka miesięcy później w języku angielskim jako *The Death of Jesus*. Powieść dostępna jest również w tłumaczeniu na język polski (*Śmierć Jezusa*). Na odczytania trylogii jako całości jest jeszcze za wcześnie. Nie oznacza to jednak, że wśród krytyków twórczości Coetzeeego panuje marazm. Wprost przeciwnie. W ciągu ostatnich kilku lat powstało wiele nowych i odkrywczych interpretacji wcześniejszych powieści tego autora.

Czytelnicy „Śląskich Studiów Polonistycznych” znajdą w tym numerze pisma między innymi przemowę noblisty z okazji nadania mu tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, niepublikowany dotychczas krótki wywiad z noblistą oraz artykuł Roberta Kuska *Przypadkowy turysta? John Maxwell Coetzee w Europie Środkowej – rekonesans*, mogący zainteresować zarówno osoby, którym dobrze znana jest twórczość Coetzeeego, jak i te, które chciałyby poznać bliżej fikcyjne światy autora. W artykule tym Robert Kusek zwraca uwagę czytelników na fakt, że większość badaczy skupionych na wpływie tradycji anglosaskiej, zachodnioeuropejskiej oraz rosyjskiej na twórczość Coetzeeego najczęściej pomija kontekst środkowoeuropejski. Celem autora artykułu nie jest jednak udowodnienie, że J.M. Coetzee jest nieprzypadkowym „turystą” w naszym kręgu kulturowym, lecz ukazanie, że echa historii i kultury środkowoeuropejskiej są obecne również w twórczości innych pisarzy południowoafrykańskich. Na udowodnienie tej tezy badacz przywołuje twórczość Dana Jacobsona, Lionela Abrahamsa, Stephena Watsona, Douglasa Reida Skinnera, Petera Horna i Deborah Levy. Ciekawy i napisany z rozmachem artykuł niewątpliwie zainteresuje czytelników J.M. Coetzeeego,

którzy pragną dowiedzieć się więcej na temat wpływu kultury środkowoeuropejskiej na literaturę południowoafrykańską. Literaturoznawcy i kulturoznawcy znajdą w tekście cenną inspirację do dalszych badań dotyczących dialogu kulturowego i literackiego między Europą a Afryką Południową.


Bibliografia

COETZEE John Maxwell, 2008: *Zapiski ze złego roku*. Tłum. Michał KŁOBUKOWSKI. Kraków: Znak.

COETZEE John Maxwell, 2013: *Dzieciństwo Jezusa*. Tłum. Mieczysław GODYŃ. Kraków: Znak.

Marek Pawlicki

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0003-3477-0831>



John Maxwell Coetzee

Przemowa

z okazji nadania godności doktora *honoris causa*

Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, 23 października 2018 roku*

It is my privilege to address you today.

But the first question is: in what language shall I speak?

Mam zaszczyt zwracać się dzisiaj do Państwa.

Ale pierwsze pytanie brzmi: w jakim języku mam mówić?

Vos hodie adloquor mihi est honor.

Sed quaestio prima: in qua lingua loquar?

Język łaciński był językiem nauki w Europie do połowy XVIII wieku, kiedy został zastąpiony przez języki narodowe, jednakże podczas uroczystości uniwersyteckich, takich jak ta, jest nadal używany. W czasach mojej młodości łacina wciąż jeszcze była językiem Kościoła katolickiego. Wprawdzie łaciną posługiwano się na uniwersytetach, ale nie był to język łatwy do opanowania. Wiele dowodów wskazuje na to, że jedynie nieliczni studenci znali go na tyle dobrze, aby wyrazić w nim głębsze myśli i uczucia. Wielką zaletą łaciny jako języka nauki było to, że ze względu na swoje międzynarodowe zastosowanie umożliwiał naukowcom wymianę myśli ponad granicami językowymi. Rolę łaciny przejęły języki niemiecki, francuski oraz angielski. Osoby, których język ojczysty nie był jednym z tych trzech, musiały nauczyć się czytać i pisać w innym, obcym języku.

Sytuacja zmieniła się w drugiej połowie XX wieku pod wpływem doniosłych wydarzeń historycznych: zmiękczenia niemieckiego jako języka międzynarodowego, spadku popularności francuskiego oraz wzrostu znaczenia Stanów Zjednoczonych – imperialnego mocarstwa posługującego się jednym językiem. Ponadto świat stał się mniejszy dzięki znacznemu skróceniu czasu podróży. W XXI wieku rolę, jaką kiedyś odgrywała łacina, przejął język angielski, który służy dzisiaj jako narzędzie komunikacji badaczy oraz, w coraz większym stopniu, jako język wykładowy na wyższych uczelniach.

Czy wzrost popularności angielskiego jako języka nauki, edukacji i biznesu jest zmianą zdecydowanie pozytywną, pozostaje

* Przemowa ukazała się pierwotnie w książce: JAROSZ, BIAŁAS, PAWLICKI, red., 2018.

pytaniem otwartym. Moja znajoma mieszkająca w Islandii powiedziała ostatnio, że jej dwaj synowie nie chcą, aby w ich szkole nauka odbywała się w języku islandzkim. Według nich, język ten jest używany przez garstkę osób na ziemi, a jego gramatyka jest skomplikowana. Wola, aby cała ich edukacja szkolna odbywała się w języku angielskim. Jak to ujeli, chcą „być częścią świata”. Jest wielce prawdopodobne, że tych dwóch chłopców wyraziło nie tylko swoją opinię, lecz także opinię swoich rówieśników z innych, mniejszych grup językowych zarówno w Europie, jak i na całym świecie. W Afryce Południowej, skąd pochodzę, język afrykanerski, którym posługuje się około siedmiu milionów rodzimych użytkowników, jest wypierany na uniwersytetach przez język angielski, a studenci posługujący się afrykanerskim są obojętni wobec spadku jego znaczenia. Jak mówią, angielski jest językiem międzynarodowym, a jego dobra znajomość umożliwi „radzenie sobie w dzisiejszym świecie”.

Wzrost popularności języka angielskiego jest procesem, którego nie sposób zatrzymać; nie ma też sensu przeciwstawiać się tym zmianom. Fakt, że przemawiam do Państwa w języku angielskim, a nie po łacinie, używanej przez Mikołaja Kopernika, lub w języku francuskim, którym posługiwał się Fryderyk Chopin, jest dowodem potęgi języka angielskiego. Wybór języka angielskiego ma jednak swoją cenę. Na zakończenie chciałbym powiedzieć o jednej z konsekwencji tego wyboru.

Uważam – i nie jestem w tej opinii odosobniony – że wraz z językiem przyswajamy nie tylko składnię, słownictwo i historię jego rozwoju, lecz także pewien światopogląd, zestaw założeń dotyczących tego, co konstytuuje rzeczywistość. Angielski nie stanowi tutaj wyjątku. Powiązany jest ze światopoglądem właściwym temu językowi – światopoglądem, który przejmujemy, kiedy posługujemy się angielskim, chyba że jesteśmy wyjątkowo świadomymi jego użytkownikami.


Jaki jest ten światopogląd? Nie będę w tym miejscu podejmował szczegółowej analizy tego problemu; zamiast tego odwołam się do dzieła badaczki, która, moim zdaniem, w sposób dogłębny i jasny przedstawiła światopogląd związany z językiem angielskim. Mówię o Annie Wierzbickiej, autorce dzieła *Imprisoned in English* oraz wielu innych książek. Profesor Wierzbicka jest Polką (tak!), spędziła jednak większość swojego życia zawodowe w Australii, gdzie wykładała na Australijskim Uniwersytecie Narodowym. Profesor Wierzbicka pisze po angielsku, podobnie jak ja.

Bibliografia

JAROSZ Krzysztof, BIAŁAS Zbigniew, PAWLICKI Marek, red., 2018:
John Maxwell Coetzee. Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis.
Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Przetłumaczył Marek Pawlicki

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0003-3477-0831>



Kilka refleksji o nauczaniu, literaturze, pisarstwie i języku Z J.M. Coetzee rozmawia Marek Pawlicki*

Marek Pawlicki: Panie Profesorze, 23 października 2018 otrzymał Pan doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jest to dobra sposobność, aby zadać Panu pytanie na temat procesów nauczania i uczenia się. W książce *The Good Story*¹ pisze Pan o nauczaniu jako o „formie ekstazy lub ekstazy”, rozumianym jako „uczucie przekraczania samego siebie, zostawiania swojego wcześniejszego »ja« i stawiania się kimś nowym i lepszym” (COETZEE, 2016, s. 178). Chciałbym zadać Panu pytanie na temat nauczania. Jak postrzega Pan rozwój nauczyciela w dialogicznej relacji z uczniem? Jakie odniósł Pan korzyści z wieloletniej pracy jako wykładowca i profesor?

J.M. Coetzee: Zaczęłam się poważnie zastanawiać nad procesem i sztuką uczenia dopiero pod koniec swojej kariery akademickiej, kiedy uświadomiłem sobie, że zmarnowałem tysiące godzin w salach ćwiczeniowych i wykładowych – że nie wykorzystałem ich do rozwoju (duchowego, intelektualnego), wręcz przeciwnie, bezrefleksyjnie wypełniałem przypisaną mi rolę nauczyciela, a więc tego, który wie. Teraz sądzę, że część przygotowania przyszłego nauczyciela do zawodu mogłaby lub nawet powinna przypominać kształcenie zawodowe psychotherapeutów – przygotowanie polegające na poszerzeniu rozumienia samego siebie oraz przyznaniu, że nie posiada się wiedzy całkowitej i nie zna się odpowiedzi na każde pytanie.

M.P.: W dziesiątym rozdziale książki *The Good Story* stwierdza Pan, że jeśli uczeń ma stać się intelektualnie niezależny, musi zaistnieć pewnego rodzaju opór w relacji nauczyciel – uczeń. Pisze Pan: „Nauczycielskiemu wpływowi należy się opierać, poddawać, opierać i poddawać, aby wreszcie całkowicie go odrzucić” (COETZEE, 2016, s. 169). Mam wrażenie, że kładzie Pan duży nacisk na wspomniany opór, że postrzega go Pan jako oznakę rozwoju intelektualnego. W rozdziale jedenastym *The Good Story* wspomina Pan natomiast o kon-

* Wywiad przeprowadzony pisemnie w lipcu 2019 roku.

¹ Książka *The Good Story: Exchanges on Truth, Fiction and Psychotherapy* jest zapisem korespondencji J.M.Coetzeeego z Arabellą Kurtz, psychologiem klinicznym, psychotherapeutką oraz badaczką pracującą na Uniwersytecie w Leicester (Wielka Brytania).

cepcji Platona – o tym, że, jak Pan to ujmuję, „energia, z której korzysta się w procesie uczenia i nauczania, pochodzi od Erosa” (COETZEE, 2016, s. 178). Jakiego jest Pana zdanie na temat koncepcji Platona i jej roli w zdobywaniu wiedzy? Jaki jest Pana stosunek do modelu nauczyciela akolity (mistrz – uczeń) sformułowanego przez Platona?

J.M.C.: To długie i złożone pytanie. Mogę jedynie zaznaczyć, w którym kierunku zmierzałaby moja odpowiedź. W relacji, która napędzana jest energią Erosa – relacji między kochankami lub między nauczycielem a uczniem – nie chcemy, aby Inny stał się odbiciem nas samych. Wręcz przeciwnie, chcemy, aby Inny stał się całkowicie sobą, a nawet żeby ta osoba stała się jeszcze bardziej sobą w relacji z nami. W procesie nauczania uczeń może tak właśnie dojrzeć dzięki nauczycielowi, z którego wpływu później się oswobadza.

M.P.: Powróćmy do Pańskiego komentarza na temat procesu uczenia: „nauczycielskiemu wpływowi należy się opierać, poddawać, opierać i poddawać, aby wreszcie całkowicie go odrzucić” (COETZEE, 2016, s. 169). Zastanawiam się, czy tak opisaną relację między nauczycielem a uczniem można odnieść do relacji między pisarzem a czytelnikiem. Czy relacja ta opisuje również proces czytania tekstu argumentacyjnego lub narracyjnego? Szczególnie interesuje mnie, jak odczuwał Pan wpływ na siebie, swoją twórczość innych autorów, filozofów, badaczy i pisarzy w ciągu Pana kariery akademickiej i pisarskiej?

J.M.C.: To ciekawy i dużo wnoszący pomysł. Powiem tylko, że większość z nas nie dojrzewa tak, aby porzucić wpływ prawdziwie wielkiego pisarza. Można podążać za Tołstojem i Szekspirem na tyle, na ile pozwolą na to możliwości, ale nigdy nie dojdzie się do momentu, kiedy będzie można zostawić go za sobą.

M.P.: Moje następne pytanie dotyczy relacji między czytelnikiem a pisarzem. W rozdziale jedenastym *The Good Story* wprowadza Pan rozróżnienie na „martwe czytanie” (*dead reading*) i „żywe czytanie” (*living reading*), opisując to ostatnie jako proces, który „polega na znalezieniu głosu i wczuciu się w głos, który przemawia do nas z czytanego tekstu – głosu Innego – w taki sposób, że przemawia się do samego siebie niejako spoza samego siebie” (COETZEE, 2016, s. 179). Tak rozumiane czytanie polega na zwracaniu się do siebie z pozycji, która jest nasza (pisze Pan o „samym sobie”), a jednocześnie odmienna („spoza samego siebie”). Pana koncepcja „żywego czytania” wydaje się formą introspekcji, w której czytelnik szuka odmiennej perspektywy, aby zwrócić się ku sobie. Czy moglibyśmy więc nazwać czytanie formą ekstazy, rozumianej jako przekraczanie samego siebie? W tym sensie nie jesteśmy daleko od określenia czytania mianem praktyki duchowej.

J.M.C.: Muzyka jest rodzajem przeżycia, który bardziej odpowiada temu opisowi niż literatura. Wszyscy znamy odczucie wyjścia poza samego siebie w trakcie słuchania muzyki – odczucie to określane jest czasami jako ponadczasowe, chociaż ja uważam, że w tym ekstatycznym stanie doświadczamy czasu w jego pełnej intensywności.

M.P.: Czytanie („żywe czytanie”) rozumie Pan jako dialog – w tym przypadku między pisarzem a czytelnikiem, a dokładnie „między pisarzem a koncepcją czytelnika stworzoną przez pisarza w trakcie procesu pisania” (COETZEE, 2016, s. 179). Stwierdza Pan również: „Znaczy to, że pisanie polega na zwracaniu się do kogoś, kogo można określić mianem czytelnika wyobrazonego [*phantasm of a reader*], który udziela odpowiedzi na pytania pisarza w trakcie procesu pisania” (COETZEE, 2016, s. 179). Jeśli dobrze rozumiem pojęcie czytelnika wyobrazonego jako odbiorcy tekstu (czytelnika zamierzonego), a więc osoby, która kupi i przeczyta książkę, to mówimy tu o pojęciu dynamicznym, które może ewoluować w twórczości pisarza. Jaka jest Pana koncepcja czytelnika kreowana w procesie pisania?

J.M.C.: Nie wydaje mi się, żebym miał tu coś ciekawego do dodania. Jak to jest w przypadku wielu pisarzy, książka, którą ukończyłem, przestaje być dla mnie żywa w taki sposób, w jaki jest dla mnie żywa książka, którą piszę albo chciałbym napisać. Książki, które napisałem, są wersjami mojego „ja”, których ja już nie zamieszkuję. Nie kryję, że jestem ciekawy, kto je będzie czytał, ale jest to raczej ciekawość na poziomie abstrakcyjnym.

M.P.: Chciałbym zadać Panu pytanie dotyczące twórczości Zbigniewa Herberta. W eseju o Herbercie, wydanym w Pana książce *Late Essays 2006–2017*, pisze Pan o Panu Cogito jako o „stworzeniu, którego stwórca uświadamia sobie, jak wielki ciężar poetycki może unieść” (COETZEE, 2017, s. 164). Jak widzi Pan ewolucję bohatera wierszy Herberta? Zadaję to pytanie w kontekście *Prześlania Pana Cogito*. Jaki obraz poety dostrzega Pan, czytając ten wiersz oraz inne wiersze, których bohaterem jest Pan Cogito? Jak odnosi się Pan do tego, co Stanisław Barańczak napisał o Panu Cogito: „musimy wziąć pod uwagę, że wizerunek Pana Cogito – będący zarazem skondensowanym portretem ludzkości w naszej epoce – cechuje się głębokim wewnętrznym pęknięciem, rozdarciem, zawieszeniem pomiędzy moralną pewnością a zwątpieniem. Bohater Herberta jest jednostką myślącą i przywiązaną do niezbywalnych wartości – lecz bywa też przedstawiany jako osobnik słaby, niezdecydowany, niezdolny do prostoliniowego postępowania” (BARAŃCZAK, 1995, s. 146–147).

J.M.C.: Pan Cogito jest maską – dogodną maską – zza której poeta przemawia. Jeśli maska ta wymaga zmiany, aby za jej pomocą można było przemówić w nowy sposób, to Herbert takiej zmia-

ny dokona. Herbert nie był prozaikiem – o ile mi wiadomo, nigdy nawet nie próbował napisać powieści – a Pan Cogito nie jest bohaterem w sensie powieściowym, jedynie figurą retoryczną. Czasami jest słaby, czasami (jak to jest w *Przesłaniu Pana Cogito*) – silny. Konkluzja, że jest „rozdarty”, wydaje mi się zupełnie błędna.

M.P.: Gdy czytam *Przesłanie Pana Cogito*, mam wrażenie, że przesłaniem Herberta jest bycie wiernym przeszłości obecnej w tekstach kultury (mam tu na myśli początek wiersza oraz jego dwunastką zwrotkę: „powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy / bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz” – HERBERT, 1998, s. 89). Jak odniósłby się Pan do takiej interpretacji wiersza Herberta? Pytam o to, ponieważ zastanawiam się, do kogo lub czego odnosi się wierność opisana w tym wierszu. Czy postrzega Pan wezwanie Herberta, „aby żyć wiernie w obliczu braku przekonującej wiary” (COETZEE, 2017, s. 165), jako stan bycia wiernym samemu sobie? Jak rozumie Pan brak typowo Herbertowskiej ironii w *Przesłaniu Pana Cogito*?

J.M.C.: Słowa „wiara”, „wierny” są ważne w każdej interpretacji Herberta. W moim rozumieniu pisze on o wierze, ale nie określa, co jest jej przedmiotem.

M.P.: Moje następne pytanie dotyczy twórczości Czesława Miłosza. Również dzięki Miłoszowi zetknął się Pan z poezją Herberta (część tomiku poetyckiego Herberta wydanego w 1968 roku została przetłumaczona przez Miłosza). Odnosi się Pan także do Miłosza w przypisach do jedenastego rozdziału książki *Obraz. Eseje o cenzurze*. W jakim stopniu poezja Miłosza zainteresowała Pana jako czytelnika, pisarza i krytyka literackiego?

J.M.C.: Miłosz nigdy nie poruszał mnie tak jak Herbert i (później) Szymborska.

M.P.: Chciałbym zadać pytanie związane z poezją Miłosza. W rozdziale piątym *The Good Story* wspomina Pan o trzech koncepcjach artysty: artysty jako „diagnostyka swojej epoki” (COETZEE, 2016, s. 60), artysty jako osoby, która umożliwia zrozumienie świadomości indywidualnej i zbiorowej, wreszcie artysty jako tego, kto potrafi wyzwolnić zwykłych ludzi z jarzma przeszłości. Dystansuje się Pan od wszystkich tych koncepcji, stwierdzając: „skłonny jestem rozważać historie tworzone przez artystów w ten sam sposób, jak postrzegam historie opowiadane przez nas wszystkich: służą one naszym celom lub temu, co uważamy za nasze cele” (COETZEE, 2016, s. 60). Ciekaw jestem, jak odniósłby się Pan do jeszcze innej koncepcji – artysty jako pisarza lub poety, który przemawia w imieniu danej grupy ludzi (narodu, rasy lub mniejszości). Koncepcja ta jest obecna w poezji Miłosza, na przykład w wierszu *Który skrzywdziłeś*, w którym podmiot liryczny wspomina krzywdy

wyrządzone „człowiekowi prostemu” (MIŁOSZ, 1987, s. 261). Jak odnosi się Pan do tej koncepcji artysty? Mam wrażenie, że jest Pan sceptyczny wobec postrzegania artysty jako autorytetu, a jednocześnie nie odrzuca Pan poglądu, że artysta ma do odegrania pewną rolę w realiach społeczno-politycznych, w których się znajduje.

J.M.C.: Pojęcie artysty nie jest dobrze zdefiniowane, szczególnie w naszych czasach. Czy ktoś, kto tworzy sztukę na jakimkolwiek poziomie, jest artystą? A może artystą jest osoba, której w sposób niewyjaśniony ofiarowany został dar prorocstwa? W tej drugiej koncepcji widać wpływ romantyzmu, z którym się nie identyfikuję.

M.P.: W słowie wygłoszonym z okazji nadania Panu tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Śląskiego wspomniał Pan o rosnącym znaczeniu angielskiego jako języka międzynarodowego, i dodał, że jest on związany z pewnym charakterystycznym postrzeganiem świata, które można przyjąć bezkrytycznie, chyba że jest się „wyjątkowo świadomym jego [angielskiego – M.P.] użytkownikiem” (COETZEE, 2018, s. 57; por. J.M. Coetzee: *Przemowa... w tym numerze „Śląskich Studiów Polonistycznych”*). Pod koniec swojej przemowy odwołał się Pan do książki Anny Wierzbickiej *Imprisoned in English*, w której autorka ukazuje, jak łatwo można przejść pewne kulturowo uwarunkowane w języku angielskim pojęcia. Wierzbicka stworzyła odmianę angielskiego zwaną „minimalnym angielskim” (*minimal English*), „miniangielskim” (*mini-English*), który w swoim zamierzeniu jest sposobem komunikacji bez narzuconych uwarunkowań kulturowych: „Może on być [...] globalnym *lingua franca* służącym objaśnianiu conceptów i znaczeń – nie tylko w nauce, lecz także w stosunkach międzynarodowych, etyce, edukacji i wszędzie tam, gdzie ważne jest dokładne wyjaśnienie tego, co chce się przekazać” (WIERZBICKA, 2014, s. 195). Jaka jest Pana opinia na temat wersji języka miniangielskiego oraz naturalnego metajęzyka semantycznego? Czy podziela Pan optymizm Wierzbickiej dotyczący możliwości angielskiego w nauce oraz poza nią? Co dla Pana jako pisarza oraz badacza znaczy bycie „wyjątkowo świadomym użytkownikiem” języka?

J.M.C.: Jeśli dobrze rozumiem Annę Wierzbicką, wierzy ona, że jej wkładem do nauki jest kod semantyczny, który skonstruowała. Jednakże w jej pracy interesuje mnie szczególnie komentarz dotyczący poszczególnych języków oraz systemów konceptualnych w nich tkwiących – systemów, w których ramach (prawie) zawsze zaczynamy funkcjonować, kiedy używamy danego języka (albo jesteśmy przez niego używani).

M.P.: Panie Profesorze, bardzo dziękuję za udzielenie wywiadu.

Bibliografia

- BARAŃCZAK Stanisław, 1995: *Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji. Posłowie Ireneusz OPACKI. W układzie i oprac. Jolanty TAMBOR i Romualda CUDAKA*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- COETZEE John Maxwell, 2011: *Obraza. Eseje o cenzurze*. Przekł. Marek KRÓL. Kraków: Znak.
- COETZEE John Maxwell, 2017: *Late Essays: 2006–2017*. London: Harvill Secker.
- COETZEE John Maxwell, 2018: *Słowo Doktoranta. Przemowa J.M. Coetzee z okazji nadania mu godności doktora honoris causa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, 23 października 2018 r.* W: John Maxwell Coetzee. *Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*. Red. Krzysztof JAROSZ, Zbigniew BIAŁAS, Marek PAWLICKI. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- COETZEE John Maxwell, KURTZ Arabella, 2016: *The Good Story. Exchanges on Truth, Fiction and Psychotherapy*. London: Vintage.
- HERBERT Zbigniew, 1998: *Pan Cogito*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- MIŁOŚZ Czesław, 1987: *Wiersze*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- WIERZBICKA Anna, 2014: *Imprisoned in English. The Hazards of English as a Default Language*. Oxford: Oxford University Press.

Przetłumaczył Marek Pawlicki

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0003-3477-0831>



Robert Kusek

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

 <https://orcid.org/0000-0001-9969-0221>

Przypadkowy turysta?

John Maxwell Coetzee w Europie Środkowej – rekonesans

An Accidental Tourist?

John Maxwell Coetzee in Central Europe: An Overview

Abstract: The article's aim is to reflect upon the transgenerational and transnational sustainability of Central European memory in literary and cultural space of South Africa. It also investigates links between John Maxwell Coetzee's oeuvre, as well as works by other South African authors (e.g. Dan Jacobson, Lionel Abrahams, Deborah Levy), with cultural and, above all, literary universe of Central Europe. While analysing selected literary and cultural texts (among others, hitherto unpublished archival documents), the author points to the fact that the Nobel laureate's consistently and programmatically displayed interest in Central Europe ought to be considered within a wider context of systematic and creative "dialogue" with Central Europe which has been carried out by writers and artists from South Africa in the 20th and 21st centuries. The present study is an original attempt at capturing the phenomenon of mutual cultural flows and horizontal exchange taking place between some minor literatures (and cultures), in this case: South African and Central European.

Keywords: John Maxwell Coetzee, Central Europe, the Republic of South Africa, minor literatures, literary and cultural comparative studies

„Jego matka jest polską księżniczką...”

Przeglądając pierwsze wersje trzeciego tomu *Scen z prowincjonalnego życia*, zdeponowane w Harry Ransom Center na Uniwersytecie Tekszańskim w Austin¹ – najwcześniejsze, w wielu wypadkach fragmentaryczne jeszcze „sceny”, nad którymi John Maxwell Coetzee rozpoczął pracę we wrześniu 2002 roku i które w większości nie zostały włączone do wydanego siedem lat później *Lata* – uważny czytelnik archiwum Coetzeeego natknie się na następujący fragment poświęcony matce pisarza Verze:

His mother is a Polish princess. She has dark hair and a long nose. Her name is Vera. She speaks Polish: ‘Yaksha braksha

1 Badania archiwum Johna Maxwella Coetzeeego w Harry Ransom Center na Uniwersytecie Tekszańskim zostały przeprowadzone przez autora niniejszego tekstu w 2014 roku w ramach grantu Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego *Pisząc o sobie samym, pisząc o innym. Autobiograficzna trylogia J.M. Coetzeeego* (K/DSC/001926).

watlmeyer, yaksha braksha marsh; yaksha braksha meva shonka, sar dou magwash'. She is not just the daughter of a farmer from Uniondale (COETZEE, 2002–2006, s. 3).

[Jego matka jest polską księżniczką. Ma czarne włosy i długi nos. Na imię jej Vera. Mówi po polsku: „Jak się bracie Bartłomieju, jak się bracie masz? Jak się bracie miewa żonka, cały domek wasz?” Nie jest zwyczajną córką farmera z Uniondale]².

Ten intrygujący z wielu powodów *passus* stanowić może punkt wyjścia refleksji nad różnymi aspektami twórczości Coetzego – między innymi nad kluczowym znaczeniem figury matki dla auto/biograficznej trylogii pisarza³ czy zagadnieniem inności/odmienności (swoistej „wyjątkowości”) twórcy w kontekście południowo-afrykańskim. Najbardziej fascynującą i jednocześnie zagadkową część przytoczonego fragmentu stanowi jednak w mojej ocenie fonetyczna próba oddania wypowiedzi matki autora/bohatera; wypowiedź ta, jak sugeruje cytat, miałyby być w języku polskim⁴. Intensywne studia nad tym nigdy nie opublikowanym wycinkiem ze *Scen...* umożliwiły ostatecznie identyfikację interesującego mnie ustępu jako wersów otwierających pieśń/lament chłopski zatytułowany *Jak się macie, Bartłomieju*⁵, którego pierwszy zapis znajduje się w zbiorze *Wybór pieśni narodowych w którym się znajdują dumki, arye, marsze, krakowiaki, mazury, pieśni patryotyczne, wojenne, historyczne itd.*, zebranym i wydany nakładem Józefa Chociszewskiego w Poznaniu w 1882 roku (CHOCISZEWSKI, zebr., 1882, s. 61–62)⁶, i który – poprzez opowiadaną w nim historię i odniesienia do „Moskalisków”, branki, „Syberyji” oraz emisariuszy – należy jednoznacznie określić jako pieśń z okresu powstania styczniowego.

2 O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego – R.K.

3 *Chłopięce lata, Młodość* oraz *Lato*.

4 Znane jest zamiłowanie Coetzego do gier z czytelnikiem, warto więc rozważyć jedną z hipotez genealogii zacytowanego fragmentu, mianowicie to, że *passus* został całkowicie zmyślony w warstwie fonetycznej.

5 Inne tytuły tej pieśni to: *Biadanie chłopka, Rekrutacja* i *Źle na świecie*.

6 W zbiorze tym pieśń figuruje bez tytułu i różni się od jej najbardziej znanej pięciowrotkowej wersji, która, z zapisem nutowym i pod tytułem *Biadanie chłopka*, po raz pierwszy pojawiła się w tomiku trzecim publikacji pt. *Nasze hasło. Zbiór pieśni polskich obyczajowych i okolicznościowych, pieśni patriotycznych i narodowych, piosnek żartobliwych i towarzyskich; polonezów, mazurów, marszów, krakowiaków, kujawiaków, obertasów, piosnek dla sokołów, aryj, dumek i różnej innej treści z melodyjami. Dla młodzieży polskiej, opracowanej przez Stefana Surzyńskiego i wydanej nakładem i drukiem Józefa Pisma w Tarnowie w 1901 roku* (SURZYŃSKI, oprac., 1901, s. 55–56). Z kolei w *Śpiewniku pracownic polskich* z 1919 roku pieśń jest jedynie trzyczwrotkowa, a treść znacząco odbiega od treści wersji z 1885 i 1901 roku – między innymi brak jakichkolwiek odniesień do powstania styczniowego (*Śpiewnik pracownic polskich*, 1919, s. 77).

W świetle poczynionych ustaleń nie sposób oczywiście nie zadać pytania, jak ów lament trafił nie tylko do pierwszej wersji *Lata*, ale – co być może istotniejsze – do rodziny pisarza i – szerzej – do Południowej Afryki⁷. Badania Zbigniewa Białasa, który zidentyfikował pradziadka Coetzeego jako urodzonego w 1844 roku w wielkopolskim Czarnymlesie Baltazara Dubiela (vel Balcera Dubyla) (BIAŁAS, 2018, s. 18–19), z pewnością pozwalają z dużym prawdopodobieństwem określić sposób „migracji” pieśni z „Europy Środka” (PURCHLA, 2008) do „serca kraju”: Prowincji Przylądkowej Zachodniej, gdzie Dubiel przybył w 1868 roku i gdzie 36 lat później urodziła się matka pisarza Vera Wehmeyer⁸. Osobną, choć nie mniej intrygującą kwestią, pozostaje ta, czy pradziadek pisarza, który musiał być świadkiem toczącego się nieopodal powstania styczniowego, mógł też być jego – w jakimś sensie – aktywnym uczestnikiem⁹; innymi słowy: czy w takich fragmentach recytowanej w (zarówno wielkopolskim, jak i południowoafrykańskim) domu pieśni, jak choćby „smutno, tęskno po bracisku” czy „kaza łąpać nasych barci / niby jakie psy” (CICHOSZEWSKI, zebrał, 1882, s. 61, 62), Baltazar Dubiel mógł mimochodem przekazywać traumatyczne doświadczenie o charakterze auto/biograficznym.

Zagadnienia, które w niniejszym szkicu będą mnie szczególnie interesować i dla których przytoczony *passus* stanowi jedynie punkt wyjścia, to jednak z jednej strony transgeneracyjna i transnarodowa trwałość środkowoeuropejskiej pamięci w literackiej i kulturowej przestrzeni Południowej Afryki, z drugiej zaś związki Coetzeego – jak również innych południowoafrykańskich twórców – z kulturowym, w tym przede wszystkim literackim uniwersum Europy Środkowej. Kluczową kwestią będzie dla mnie nie tyle zidentyfikowanie wszystkich środkowoeuropejskich „śladów” w dorobku pisarza, ile pokazanie, że dystynktywna tradycja środkowoeuropejska jest subtelnie, acz wyraźnie obecna w tworzonej w języku angielskim literaturze i kulturze¹⁰ (Republiki) Południowej Afryki w całym XX i XXI wieku. Innymi słowy, celem niniejszego artykułu będzie zwrócenie uwagi na fakt, że zainteresowanie Coetzeego Europą Środkową jest **nie-**

7 W niniejszym artykule termin Południowa Afryka (afr. *Suid-Afrika*; ang. *South Africa*) stosuję na określenie obszaru geograficznego, który od 1961 roku jest tożsamy z terytorium Republiki Południowej Afryki.

8 Jak pokazuje analizowany cytat, w wersji recytowanej przez Verę Wehmeyer wielkopolski Bartłomiej został zastąpiony przez generycznego Wehmeyera: „Yaksha braksha **watlmeyer** [...]” (COETZEE, 2002–2006, podkr. – R.K.).

9 O postawie ludności polskiej na terenach przygranicznych zaboru pruskiego i o różnorodnych formach pomocy powstańcom styczniowym (między innymi transport broni, przemyt ludzi) zob. np. ŁUKASZEWSKI, 1870.

10 Mam tu na myśli przede wszystkim sztuki wizualne, film oraz sztuki performatywne.

przypadkowe, a jego „peregrynacje” do tej części Europy należy rozpatrywać w szerszym kontekście systematycznego i twórczego „dialogu” prowadzonego przez pisarzy i artystów południowoafrykańskich ze Środkową Europą przez kilka ostatnich dekad.

Przed przystąpieniem do właściwej argumentacji, która miała by potwierdzić prawdziwość wyrażonych tez, zasadne wydaje się krótkie wyjaśnienie, czy też doprecyzowanie kilku zasadniczych kwestii metodologicznych.

Pierwsza z nich dotyczy problematycznej kategorii Europy Środkowej – tego „miejsca-idei” (WOLFF, 2010, s. 4) – która doczekała się licznych opracowań o charakterze historycznym, politologicznym czy kulturoznawczym oraz równie wielu często sprzecznych z sobą definicji¹¹. Zdaję sobie sprawę z niemożności rekapitulacji opisu poszczególnych modeli teoretycznych, w artykule tym pozwolę sobie więc zaproponować definicję operacyjną Europy Środkowej, sformułowaną w odpowiedzi na zarysowany tutaj problem badawczy. Wedle tej definicji, odwołującej się do propozycji Milana KUNDERY (1984, s. 14–31), Claudia MAGRISA (1999), Marii TODOROVEJ (2008) oraz Simony ŠKRABEC (2013), ale także koncepcji „kreacyjnej” (bądź imaginacyjnej, bądź wyobrażeniowej) geografii Edwarda SAIDA (2018, s. 80) czy „wspólnoty wyobrażonej” Benedicta ANDERSONA (1997), Europę Środkową można by postrzegać w kategoriach „geografii wyobrażonej”, zdeterminowanej przez, między innymi, liminalne doświadczenie „bycia pomiędzy” („ani Wschód, ani Zachód”, a także usytuowanie pomiędzy niemiecką i rosyjską hegemonią kulturową¹²), polifoniczność, językowy i tożsamościowy pluralizm, status postkolonii, opór wobec dominującego kolonizacyjnego dyskursu, traumę Holokaustu czy rolę pisarza dysydenta. Tak rozumiana „Europa Środka” byłaby proponowana nie tylko jako istotny temat, motyw, problem czy inspiracja literacka, lecz przede wszystkim jako kategoria konstytutywna i paradygmatyczna dla twórczości zarówno Coetzeego, jak i innych południowoafrykańskich autorów.

Obok wymienionej dwie inne kwestie metodologiczne związane z (i poniekąd uzasadniające) proponowaną w niniejszym tekście próbę komparatystyczną wymagają w mojej ocenie syntetycznego komentarza. Pierwsza z nich dotyczy statusu literatur środkowoeuropejskich i literatury południowoafrykańskiej w języku angielskim, które proponuję postrzegać w kategoriach „literatur mniejszych” – w rozumieniu Gilles’a DELEUZE’A i Felixa GUATTARIEGO (2016) – czyli wykraczających daleko poza, deter-

11 Ostatnio za uznaniem Europy Środkowej jako wielokierunkowego „miejsca pamięci” argumentował Jacques Le Rider, który zaproponował syntetyczny przegląd zagadnienia (LE RIDER, 2013, s. 5–16).

12 Co wyjaśnia opór wobec niemieckojęzycznej kategorii (i koncepcji) *Mittel-europa*.

minowaną ilościowo, koncepcję „małych literatur”. Znaczenie tego modelu jest szczególnie istotne, gdyż umożliwia on zwrócenie uwagi na takie paralelne zjawiska występujące w obu literackich uniwersach, jak kluczowa rola tradycji awangardowej, upolitycznienie literatury (apartheid vs. żelazna kurtyna), wyjątkowa pozycja twórców reprezentujących grupy represjonowane, mniejszościowe użycie języka oficjalnego/dominującego (angielskiego w przypadku Południowej Afryki oraz rosyjskiego i niemieckiego w Europie Środkowej) i jego deterytorializacja. Druga kwestia natomiast związana jest z postrzeganiem wzajemnych przepływów pomiędzy interesującymi mnie tutaj „peryferiami”¹³ w niebinarnym (i postpostkolonialnym) modelu „mniejszej transnarodowości” (*minor transnationalism*) sformułowanym przez Françoise LIONNET i Shu-mei SHIH (eds., 2005), odrzucającym fundamentalny charakter takiej kategorii jak centrum, a w zamian skupiającym się na analizie horyzontalnej wymiany kulturowej pomiędzy literaturami (i kulturami) mniejszymi.

Środkowoeuropejska Itaka

Jak dotąd, znaczenie i rola Europy Środkowej w twórczości Johna Maxwella Coetzeeego pozostawały na marginesie poświęconego mu „badawczego boomu” (ang. *critical boom*) – czy też, by użyć słów jego *alter ego* pisarki Elizabeth Costello, „krytycznego przemysłu” (ang. *critical industry* – COETZEE, 2004, s. 1) – który ogarnął angielskojęzyczny (i nie tylko) świat akademicki po ukazaniu się w 1999 roku najśłynniejszej powieści tego autora zatytułowanej *Hańba* oraz przyznaniu pisarzowi w 2003 roku literackiej Nagrody Nobla. Choć od kilku już dekad dorobek twórczy Coetzeeego budzi szerokie i w pełni uzasadnione zainteresowanie badaczek i badaczy literatury i kultury na całym świecie, praktykowane przez nich podejścia genologiczne, historycznoliterackie oraz filozoficzne zdominowane są przez tradycję anglosaską i południowoafrykańską, uzupełnianą o konteksty zachodnioeuropejskie (niemieckie, hiszpańskie oraz francuskie), jak również rosyjskie. Badacze zwykli szukać literackich źródeł pisarstwa Coetzeeego w twórczości ojców powieści (Miguela Cervantesa, Daniela Defoe), weimarskich klasyków (Johanna Wolfganga Goethego), rosyjskich realistów (Fiodora Dostojewskiego, Lwa Tołstoja) czy zachodnioeuropejskich modernistów (Thomasa Stearnsa Eliota, Samuela Becketta), a ograniczać jego związki z sercem kontynentu co najwyżej do Franza Kafki. Kiedy w 2016 roku opublikowano redagowany

13 Sam Coetzee określa siebie kilkakrotnie jako pisarza „prowincjonalnego” (zob. np. COETZEE, 2003, s. 92; KANNEMEYER, 2013, s. 356–357; w tym kontekście warto też zwrócić uwagę na podtytuł auto/biograficznej trylogii pisarza, tj. *Szceny z prowincjonalnego życia* (podkr. – R.K.).

przez Marię J. López oraz Kaia Wiegandta numer tematyczny prestiżowego czasopisma „European Journal of English Studies”, w zamierzeniu w całości poświęcony nieangielskojęzycznej tradycji literackiej w twórczości Coetzeego, jedynym „Środkowo-europejczykiem” *par excellence* w gronie analizowanych autorów był właśnie Kafka¹⁴ (WANBERG, 2016, s. 152–165). Zresztą, poza wąskim utożsamianiem środkowoeuropejskiej tradycji literackiej wyłącznie z postacią Franza Kafki, Europa Środka cierpi w angielskojęzycznym literaturoznawstwie na obecną także w innych dyscyplinach tendencję do zastępowania Europy Środkowej kategorią Europy Wschodniej, czy wręcz traktowania Europy Środka jako li tylko kontekstu badań nad istotnym wpływem kultury rosyjskiej. Najlepszym dowodem tego typu postawy badawczej jest głośna monografia Moniki Popescu *South African Literature Beyond the Cold War* (POPESCU, 2010), w której autorka analizuje różnorodne formy obecności Europy Wschodniej w imaginariu kultury południowoafrykańskiej. Problem z propozycją interpretacyjną Popescu polega jednak na tym, że badaczka skupia się wyłącznie na twórcach rosyjskich, a tak istotne postaci dla cech dystynktywnych środkowoeuropejskiej tożsamości, jak Milana Kunderę czy Czesława Miłosza, traktuje (i to jedynie marginalnie) jako nierozzerwalnie powiązane z kulturą rosyjską. Wymowny dla tej postawy niech będzie tutaj tytuł znakomitej skądinąd książki Jeanne-Marie JACKSON z 2015 roku. Sformułowanie „rosyjska dusza południowoafrykańskiej literatury” (ang. *South African Literature's Russian Soul*) jest bodaj najlepszą ilustracją tego dominującego w krytyce angielskojęzycznego trendu, który pomiędzy wielkimi tradycjami niemiecko- i rosyjskojęzycznej literatury i kultury zdaje się widzieć głównie białą plamę.

Pierwszą szerszą – i jak do tej pory jedyną – próbą zwrócenia uwagi na konieczność podjęcia badań nad środkowoeuropejskimi wątkami w twórczości Coetzeego pozostaje monografia *Travelling Texts: J.M. Coetzee and Other Writers* (KUCAŁA, KUSEK, eds., 2014), w której centralne miejsce zajmuje refleksja nad dialogiem prowadzonym przez Coetzeego z innymi pisarzami, często pozostającymi poza obszarem zainteresowań angielskojęzycznej krytyki literackiej. Lektura tego pionierskiego opracowania dowodzi, że twórczość takich środkowoeuropejskich pisarzy, jak

14 O ile nie liczyć dwóch austriackich pisarzy, tj. Hugona von Hofmannsthalą oraz Roberta Musila (ROSSONI, 2016, s. 166–178), których w świetle przyjętej w niniejszym artykule definicji Europy Środkowej trudno uznać za jej „obywateli”. W jednym z przypisów do artykułu otwierającego numer specjalny pisma López oraz Wiegandt zwrócili jednak uwagę na nieuwzględnienie przez nich Europy Środkowej oraz (w szerszym kontekście, tj. poza Fiodorem Dostojewskim) także Wschodniej (LÓPEZ, WIEGANDT, 2016, s. 121). Tłumaczyli się tym, że temat został opracowany przez Bożenę Kucałą i Roberta Kuska w zbiorze *Travelling Texts: J.M. Coetzee and Other Writers* (KUCAŁA, KUSEK, eds., 2014).

Zbigniew Herbert, Franz Kafka, Imre Kertész, Danilo Kiš, Sándor Márai, Czesław Miłosz czy Bruno Schulz, musi być przez współczesnych „coetzeologów” rozpatrywana jako szczególny punkt odniesienia i istotne źródło inspiracji południowoafrykańskiego (a dziś australijskiego¹⁵) noblisty, a nie jedynie jako „egzotyczny” epizod w jego globalnych poszukiwaniach literackich prekursorów/ojców (odwołuję się tutaj do terminologii Harolda Blooma). Badacz wyczulony na poszukiwanie w twórczości Coetzeego środkowoeuropejskich tropów i śladów – innymi słowy: ten, który w dorobku pisarza gotów jest dostrzec wyraźny impuls o charakterze nostograficznym, tj. konsekwentny powrót do jego środkowo-europejskiego „domu”/Itaki – zdaje sobie jednak sprawę, że kwestie te wymagają znacznie bardziej pogłębionej refleksji krytycznej i szerszego zakresu badań niż te poczynione do tej pory. Podkreśla się zainteresowanie Coetzeego takimi środkowoeuropejskimi klasykami, jak Herbert, Kafka czy Schulz, choć nie sposób przy tym zignorować uwagi – często bardzo subtelnej, punktowej wręcz – poświęconej przez autora *Hariby* innym twórcom regionu – wymienię tylko Aharona Appelfelda, Ingeborg Bachmann, Milana Kunderę, Andrzeja Munka, Josepha Rotha oraz Josefa Škvorecký’ego.

Systematyczny i całościowy przegląd dorobku Coetzeego – jego powieści, ale także esejów, wywiadów, szkiców itd. – umożliwia oznaczenie na mapie geograficznej Europy nowych centrów (pod względem zarówno jakościowym, jak i ilościowym). Pozwala również na wskazanie nowych „małych” (a raczej mniejszych) „ojczyzn” pisarza, a w konsekwencji nowej jego genealogii. Należy jednak podkreślić różnorodny charakter tej koniecznej do wykonania pracy, która często wymaga detektywistycznego wręcz śledztwa i wykraczać musi daleko poza dostępny „kanon” Coetzeego oraz istniejące (w ogromnej przecież liczbie, gdyż partycypujące we wspomnianym wcześniej „krytycznym przemyśle”) prymarne i sekundarne opracowania przedmiotu. To tam, na marginesach (czy peryferiach) kanonu pisarza – jak choćby w katalogu kuratorowanej przez twórcę (KUSEK, SZYMAŃSKI, 2015, s. 13–32) weneckiej wystawy prac belgijskiej rzeźbiarki Berlinde de Bruyckere, gdzie odnaleźć można przedruk wiersza *Apollo i Marsjasz* Zbigniewa Herberta oraz dyskusję pisarza i artystki nad tym tekstem (BRUYCKERE, COETZEE, 2013, s. 45, 46, 48) – najłatwiej znaleźć potwierdzenie tezy o znaczeniu Europy Środką dla procesu twórczego Coetzeego. Jeśli tekst *Młodości* w sposób bezpośredni zaświadcza o roli poezji Herberta czy Bachmann w kształtowaniu się wczesnej postawy twórczej pisarza (COETZEE, 2003, s. 91), to jedynie intersekcjonalna analiza wywiadów (ATTWELL,

15 Coetzee w Australii osiedlił się w 2002 roku, a w 2006 otrzymał obywatelstwo tego kraju (KANNEMEYER, 2013, s. 535).

ed., 1992, s. 60, 380), archiwów – w tym dwóch scenariuszy, które Coetzee stworzył z myślą o adaptacjach filmowych *W sercu kraju* i *Czekając na barbarzyńców* (WITTENBERG, 2014), oraz druków ulotnych i prasy brytyjskiej z połowy lat sześćdziesiątych – umożliwi sformułowanie hipotezy, że jednym z najważniejszych estetycznych doświadczeń pisarza z jego okresu londyńskiego musiało być obejrzenie obrazów nie tyle Ingmara Bergmanna czy Michelangela Antonioniego (obu wzmiankowanych w *Młodości*), ile *Pasażerki* Andrzeja Munka w sierpniu 1964 roku – filmu, który wywarł bezpośredni wpływ na sposób narracji *W sercu kraju* z 1977 roku, a o którym drugi tom auto/biograficznej trylogii Coetzeeego milczy.

W omówieniu próby rekonstruowania środkowoeuropejskiej genealogii Coetzeeego należy też wskazać na kolosalne znaczenie archiwum pisarza, od 2012 roku znajdującego się w Harry Ransom Center w Teksasie – kolekcji ponad 150 skrzyń z dokumentami (manuskryptami powieści i kolejnymi ich wersjami, notatkami, korespondencją, notesami, zdjęciami itd., także materiałami elektronicznymi znajdującymi się na różnego typu nośnikach i zdeponowanymi w innych skrzyniach), która od kilku lat jest miejscem „pielgrzymek” badaczy twórczości Coetzeeego. Zdeponowane w archiwum materiały mają ogromny potencjał (również wywrotowy) dla dalszego rozwoju badań prowadzonych przez „coetzeeologów” na całym świecie, w tym badań zarysowanych w niniejszym artykule. Jego szkicowy charakter uniemożliwia szczegółowe omówienie środkowoeuropejskich śladów, które można odkryć po zapoznaniu się z teksańskim archiwum i które uprawomocniają tezę o wyjątkowym miejscu zajmowanym przez Europę Środkową w dorobku twórcy (mam tu przede wszystkim na myśli odręczne notatki na marginesie manuskryptów powieści, zapiski w notesach, prowadzone przez pisarza równoległe z pracą nad książkami, korespondencją). Fragment dotyczący „polskiej księżniczki” Very Wehmeyer z pierwszych szkiców *Lata* jest jednym z takich śladów. Innym, który pozwolę sobie jedynie zasygnalizować, niech będzie fakt, że w notesie pisarza prowadzonym podczas pracy nad powieściami, w kluczowym jego miejscu – pomiędzy zakończeniem prac nad *Chłopięcymi latami* i ustanowieniem paradygmatycznej dla całej trylogii trzecioosobowej narracji auto/biograficznej a rozpoczęciem *Hańby*, która pojawia się w notesie dokładnie miesiąc wcześniej (tj. 20 sierpnia) – pod datą 22 września 1995 roku znajduje się odręcznie przepisany wiersz Czesława Miłosza *Sekretarze* (COETZEE, 1994–1997).

Gdy mowa o Coetzeeem i Europie Środkowej, nie sposób pominąć konkretnych nazwisk czy tytułów, lecz także tematów i motywów obecnych w twórczości tego pisarza – takich, których proveniencja wskazuje wyraźnie na Europę Środkową. Autorytet twórcy, postawa pisarza dysydenta, opór wobec totalizującej rze-

czywistości, klasycyzm i awangarda, kwestie realizmu czy wreszcie traumatyczne (postholokaustowe) krajobrazy – to tylko kilka zagadnień, które zachęcają do sprobematyzowania Coetzeego jako pisarza podwójnie „prowincjonalnego” – południowoafrykańskiego i środkowoeuropejskiego zarazem. Osobnym zagadnieniem natomiast jest wkład pisarza do tego, co Bożena Shallcross nazwała niedawno „kanonem transatlantyckim” (SHALLCROSS, 2014, s. 278–294), a tym samym rola Coetzeego w wytwarzaniu dodatkowego pola dla zachodniocentrycznego dyskursu literaturoznawczego. Przypadki poezji Herberta czy prozy Schulza (zob. ZIEMANN, 2014, s. 79–91), których Coetzee jest kluczowym propagatorem, są tutaj szczególnie warte podkreślenia.

(Nie)przypadkowi turyści

Jak zasygnalizowano w uwagach otwierających niniejszy artykuł, zasadniczym jego celem nie jest pokazanie czy udowodnienie środkowoeuropejskiego dziedzictwa pisarza, lecz zwrócenie uwagi na fakt, że Coetzee jest kontynuatorem praktyk, które charakteryzują południowoafrykańską literaturę od wielu już dekad, zasadniczo od czasu największej migracji z Europy Środkowej do Południowej Afryki, która rozpoczęła się pod koniec lat osiemnastych XIX wieku i której kulminacja przypadła na sam początek XX wieku. To wówczas obywatele Europy Środkowej, w tym przede wszystkim Żydzi z rosyjskiej strefy osiedlenia (głównie terenów dzisiejszej Litwy i Białorusi, jak również Łotwy), zainspirowani historią Sammy’ego Marksa¹⁶, zaczęli osiedlać się na terytorium Południowej Afryki, tym samym brali udział w transferze na te tereny środkowoeuropejskiego imaginarium, tradycji i kultury. Ambicją niniejszego tekstu nie jest i w żadnym wypadku nie może być pełne czy wyczerpujące zaprezentowanie historii wzajemnych wpływów literatur i kultur południowoafrykańskiej i środkowoeuropejskiej (*en masse*). Zamiast zatem podejmować próbę diachronicznego prześledzenia rozwoju zjawiska, pozwolę sobie zwrócić uwagę na trzy rozpięte w czasie przykłady żywotności i trwałości środkowoeuropejskiej pamięci w literaturze i kulturze Południowej Afryki.

W rozważaniach, na przykład, o środkowoeuropejskich krajobrazach w literaturze południowoafrykańskiej proponuję sięgnąć po auto/biograficzną narrację *My Early Days*, autorstwa pochodzącego z Litwy H.M. Jacobsona, który relacjonuje swoją podróż wraz z burskim oddziałem przez Prowincję Przylądkową Północną w 1914 roku (w: JACOBSON, 1988, s. 129–130). W opowieści

16 Sammy Marks – litewski Żyd, przemysłowiec i finansista, beneficjent gorączki diamentów i złota w Południowej Afryce, jeden z najzamożniejszych i najbardziej wpływowych ludzi w regionie na przełomie XIX i XX wieku (MENDLSOHN, 1991).

tej – jako żywo przypominającej doświadczenie Josepha Rotha z okresu pierwszej wojny światowej czy też opisane przez Isaaka Babla w *Dzienniku* 1920, a odnoszące się do galicyjskich miasteczek żydowskich, przez które przejeżdżał oddział „żydowskiego Kozaka” (JACOBSON, 1988, s. 71) – Jacobson konstruuje obraz (i topografię) odwiedzanego przez żołnierzy miasteczka Kerhardt. Opis skonstruowany jest jednak na podobieństwo opisu środkowoeuropejskiego sztelta – dystynktywny południowoafrykański pejzaż i wernakularna architektura zastąpione zostają krajobrazem opuszczonym przez autora ledwie jedenaście lat wcześniej, z takimi dominantami jak synagoga, hebrajskie napisy, biedna i niewykształcona¹⁷ żydowska społeczność.

Krajobrazy te powracać też będą uporczywie w twórczości syna H.M. Jacobsona – pisarza Dana Jacobsona (ale również w twórczości Rose Zwi i Deborah Levy) – w tym w tomie wspomnień *Heshel's Kingdom* z 1994 roku, w którym jego autor, na przykładzie historii swojej rodziny, nie tylko rekonstruuje związki między południowoafrykańskimi Żydami a Europą Środkową, lecz także relacjonuje swoją podróż do krajów regionu odbytą na początku lat dziewięćdziesiątych celem zbadania – jak sam pisze – „fantazmatycznej relacji” (JACOBSON, 1999, s. 98) pomiędzy „starą Europą” a Południową Afryką, pomiędzy „gdzieś” (*somewhere*) a „nigdzie” (*nowhere*) (JACOBSON, 1999, s. 78). Bez wątplenia to właśnie Dan Jacobson – którego matka zwykła określać się terminem „Środkowoeuropejka” (ang. *middle-European*), a ojciec był dumnym posiadaczem „habsburskiej wargi” (ang. *Habsburg lip*) (JACOBSON, 1985, s. 26), o czym pisarz zaświadcza w zbiorze wspomnień *Time and Time Again* (JACOBSON, 1985) – może być uznany za najważniejszego strażnika transgeneracyjnej i transnarodowej trwałości środkowoeuropejskiej pamięci w literackiej i kulturowej przestrzeni Południowej Afryki.

Symbolem trwałości pamięci Europy Środka w literaturze i kulturze południowoafrykańskiej są opisane w *Heshel's Kingdom* okulary przywiezione przez ojca Jacobsona z rodzinnych Worni na Żmudzi; pisarz odziedziczył po ojcu owe okulary, a następnie przekazał je swojej córce. Europa Środkowa to jednak nie tylko obiekt nostalgicznych wspomnień o charakterze nostalgicznym – to także „rana” noszona przez pisarza (JACOBSON, 1999, s. 75), traumatyczne miejsce pamięci, mające w narracji Jacobsona zaskakująco wiele wspólnego z historią Południowej Afryki (świadczy o tym na przykład zestawienie przez Jacobsona rasi-stowskiej etnografizacji litewskich Żydów z podobnymi praktykami w stosunku do południowoafrykańskich plemion czy konceptualizowanie Litwinów – w kontekście dominacji kultury i języka

17 Jacobson odkrywa błąd na kamieniu fundacyjnym, polegający na pomieszaniu liter ajin i alef.

polskiego – jako regionalnego odpowiednika innej marginalizowanej grupy, tj. Afrykanerów – JACOBSON, 1999, s. 143, 151). Warto też dodać, że ten sam Jacobson na sześć lat przed ukazaniem się Coetzeego *Życia i czasów Michaela K.* opublikuje bodaj najbardziej kafkowską powieść w historii literatury południowoafrykańskiej, czyli *The Confessions of Josef Baisz* (1977) – akcja tej powieści rozgrywa się w fikcyjnym i totalitarnym państwie Sarmeda, a tytułowy bohater jest urzędnikiem opresyjnego aparatu państwowego.

Pisząc o żywotności kultury środkowoeuropejskiej w Południowej Afryce, nie sposób pominąć znaczenia powojennej poezji zza żelaznej kurtyny. Poezja ta stanowiła istotne źródło inspiracji dla całego pokolenia południowoafrykańskich twórców, zmagających się we własnym kraju z opresyjną polityką apartheidu. Uważna lektura wierszy i esejów Lionela Abrahamsa, Stephena Watsona, Douglasa Reida Skinnera czy Petera Horna ujawnia zawarte w tych tekstach bezpośrednie odwołania do środkowoeuropejskiej traumatycznej historii w całym XX wieku (obozy koncentracyjne, nazistowska polityka rasowa, cenzura, reżim komunistyczny) oraz specyficzną autonomię poetyckiej wyobraźni (najczęściej w kontekście twórczości Czesława Miłosza, poety szczególnie podziwianego i wielokrotnie przywoływanego przez Stephena Watsona – zob. CHAPMAN, 1992, s. 530–531), co świadczy o intensywnej recepcji środkowoeuropejskiej tradycji (oraz współczesności) literackiej w środowisku południowoafrykańskich twórców. Za ilustrację tego zjawiska niech posłuży inskrypcja poprzedzająca wiersz Lionela Abrahamsa zatytułowany *Place*; w wierszu wspomina on, jak w 1969 roku grupa białych mieszkańców Johannesburga czytała wiersze Zbigniewa Herberta i Miroslava Holuba, siedząc na skraju wyrobiska górniczego. Sam wiersz zaś jest zamknięty następującym fragmentem:

I half forget what poetry we read
(our own? new found Mtshali's? Plath's?)
but clearly recall the humane affirmative thrust
of two scientist-poets out of Europe's east;
and now reflect how alien our scene –
shallow, violent. bleak, a drained and shadeless
wedge of earth. uncultivated, mired by money-miners –
would be to them, whose translated lines
we there, with voice and ears and hearts,
lent scope and life, brought strangely home:
Herbert, familiar of Warsaw,
Holub, of unimaginable Prague

(ABRAHAMS, 1988, s. 25)

[Częściowo już zapomniałem, jaką poezję wówczas czytaliśmy / (naszą własną? nowe wiersze Mtshaliego? Plath?) /

lecz doskonale pamiętam siłę rażenia – pozytywną, ludzką / dwóch poetów-mędrców ze wschodu Europy; / i zdaje mi się teraz jak obce to nasze miejsce – / płytkie, brutalne, zimne, wydrażony i pozbawiony cienia / skrawek ziemi, nieuprawiane przez nikogo grzędzawisko dla poszukiwaczy skarbów / musiałyby się im zdawać; im, których przetłumaczono słowa / my tam, naszymi głosami, uszami i sercami / ożywialiśmy i czyniliśmy własnymi; / Herbertowi, tak zżytemu z Warszawą, / Holubowi z niewyobrażonej Pragi]

Szczególnie interesujący wydaje się nie sam fakt czytania przez młodych Południowoafrykańczyków pod koniec lat sześćdziesiątych nowej poezji z Polski i Czechosłowacji, nie uprzywilejowanie poezji z Europy Środka wobec najważniejszych zjawisk w poezji światowej (Plath) i przyznanie polskiej i czechosłowackiej twórczości palmy pierwszeństwa, nie świadomość własnej (metaforycznej) peryferyjności Południowoafrykańczyków w stosunku do mieszkańców wielkich stolic Europy Środkowej, lecz rozpoznanie wyjątkowego znaczenia i aktualności tej twórczości w kontekście własnych (zarówno indywidualnych, jak i kolektywnych) doświadczeń – znaczenia na tyle nieprzeciętnego, że pamięć lektury poezji Herberta i Holuba jest silniejsza niż kontakt z debiutanckimi wierszami Oswalda Mtshaliego – poety nie tylko silnie lokalnego, to jest johannesburskiego, lecz także ważnego kronikarza doświadczeń południowoafrykańskich w czasach apartheidu.

Trzecim przykładem wymiany kulturowej pomiędzy Europą Środkową a Południową Afryką będzie wydany przed sześcioma laty pierwszy tom eksperymentalnej „żywej autobiografii” (ang. *living autobiography*) urodzonej w Johannesburgu pisarki Deborah Levy zatytułowany *Things I Don't Want to Know* (2013). W pierwszej części książki (amalgamatu pamiętnika, eseju i opowiadania) Levy przywołuje swoją wizytę w Polsce w 1988 roku, kiedy przyjechała do Krakowa, by spotkać się z aktorką i reżyserką Zofią Kalińską – jedną ze współpracowniczek Tadeusza Kantora, artysty, który wywarł ogromny wpływ na działalność dramatopisarską i reżyserską samej Levy¹⁸.

W opisie swojej podróży, a przede wszystkim spotkania z Kalińską i udziału w prowadzonym przez nią warsztacie teatralnym Levy rekonstruuje wskazówki udzielane aktorom, między innymi takie: „The form must never be bigger than the content” [„Zawartość musi być zawsze większa niż forma”], „We must

18 Samo to zagadnienie wymaga gruntownego i zindywidualizowanego opracowania krytycznego, co uwidacznia zakres pracy badacza chcącego się zająć związkami literackimi i kulturowymi pomiędzy Europą Środkową a Południową Afryką.

use emotions carefully in the theatre. We must not imitate emotion” [„W teatrze emocje powinny być używane z ostrożnością. Nie wolno nam naśladować emocji”], „To speak up is not about speaking louder, it is about feeling entitled to voice a wish” [„Zabieranie głosu nie oznacza mówienia głośniej. To kwestia poczucia, że jest się uprawnionym do tego, by wyrazić życzenie”], „We always hesitate when we wish for something. In my theatre, I like to show the hesitation and not to cancel it” [„Wahanie zawsze towarzyszy pragnieniu. W moim teatrze lubię pokazywać wahanie, a nie je ukrywać”] (LEVY, 2018, s. 15). Pisarka jednak przywołuje te wspomnienia w konkretnym celu. Jak zauważa, zanotowane w dzienniku wskazówki Kalińskiej przez większą część pisarskiego życia Levy służyły jej za swoisty instruktaż i najważniejszy punkt odniesienia – zwłaszcza w zakresie relacji między formą a treścią oraz wahania jako stopnia zero pisania. Tym samym Levy poświadcza swoją eksperymentalną genealogię – nie angielskojęzyczny modernizm (jak wielu krytyków chciałoby to widzieć), lecz awangardowe praktyki teatralne z kręgu Tadeusza Kantora. Uzupełnia ten obraz, gdy tłumaczy swoim czytelnikom, jak doświadczenia z jej wizyty w Polsce (rozlewanie przez stewardesy LOT-u soku z czarnej porzeczki palącym pasażerom, czy też menu składające się z żurku, zupy ogórkowej i gołąbków) zostały przez tę autorkę wykorzystane i twórczo przetworzone w jej najsłynniejszej powieści *Płynąc do domu* z 2011 roku.

* * *

Należy oczywiście zdawać sobie sprawę, że wymienione przykłady związków między literaturami i kulturami Europy Środką i Afryki Południowej są tylko przyczynkiem do kompleksowej analizy zagadnienia, a także ze specyficznej trajektorii dialogu pomiędzy Republiką Południowej Afryki a Europą Środkową, o powracających tematach i motywach identyfikowalnych jako wyrażnie środkowoeuropejskie, o społeczno-politycznych podobieństwach, czy wreszcie o bardziej udokumentowanych związkach pomiędzy pisarzami i artystami (spotkaniach, lekturach, inspiracjach itd.) z obu regionów. O tym wszystkim można by – i należy – napisać znacznie więcej. Choćby o wpływie pisarstwa Milana Kundery, Ryszarda Kapuścińskiego, Eliasa Canettiego i Isaaka Babla na postawę twórczą Nadine Gordimer. O Czechach w utworach Harry’ego Blooma i Petera Horna i o Bałkanach w twórczości Ivana Vladislavicia. O wpływie polskiej szkoły filmowej oraz teatru Tadeusza Kantora na południowoafrykańską scenę artystyczną – na twórczość Athola Fugarda, kapsztadzki Teatr „Przestrzeń” (The Space Theatre) czy prace Williama Kentridge’a. O współpracy artystycznej pomiędzy Deborah Levy a Andrzejem

jem Marią Borowskim i Andrzejem Klimowskim. Czy wreszcie o roli, jaką angielskojęzyczni literaci z Południowej Afryki odegrali w promocji i upowszechnianiu literatury środkowo-europejskiej.

To tylko zarys miejsc stycznych Europy Środkowej i Południowej Afryki, miejsc, które w trakcie prowadzonych w ostatnich latach badań udało mi się zidentyfikować. Najważniejszym dla mnie wnioskiem płynącym z tych komparatystycznych i interdyscyplinarnych poszukiwań jest jednak rozpoznanie, że „środkowo-europejskość” Coetzeego w żadnym wypadku nie może być rozpatrywana w odosobnieniu, w kategoriach indywidualnego przypadku, swoistego wyjątkowego „turysty”, który – jakiegokolwiek byłyby powody jego środkowoeuropejskich wypraw: intuicja, wiedza i kompetencje literaturoznawcze, a może rodzinny sentyment – dociera na lądy dotąd Południowej Afryce nieznanne. Przeciwnie, zainteresowanie Coetzeego literackim i kulturowym uniwersum Europy Środkowej należy w moim przekonaniu odczytywać jako jeden z rozdziałów – nie pierwszy, lecz kolejny – w dialogu, często jednostronnym¹⁹, który Południowa Afryka prowadziła i prowadzi z naszą częścią Europy.

Bibliografia

- ABRAHAMS Lionel, 1988: *Place*. In: *Lionel Abrahams. A Reader*. Ed. Patrick CULLINAN. Parklands: A.D. Donker Publisher.
- ANDERSON Benedict, 1997: *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*. Tłum. Stefan AMSTERDAMSKI. Kraków-Warszawa: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak-Fundacja im. Stefana Batorego.
- ATTWELL David, ed., 1992: *Doubling the Point. Essays and Interviews*. London, England-Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BIAŁAS Zbigniew, 2018: *Laudacja*. W: *John Maxwell Coetzee. Doctor Honoris Causa Universitatis Silesiensis*. Red. Krzysztof JAROSZ, Zbigniew BIAŁAS, Marek PAWLICKI. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- BRUYCKERE Berlinde de, COETZEE John Maxwell, 2013: *Cripplewood/Kreupelhout*. New Haven-London: Mercatorfonds.
- CHAPMAN Michael, 1992: *The Liberated Zone. The Possibilities of Imaginative Expression in a State of Emergency*. In: *Perspectives on South African English Literature*. Eds. Michael CHAPMAN, Colin GARDNER, Es'kia MPHAHLELE. Parklands: A.D. Donker Publisher.

¹⁹ O recepcji południowoafrykańskiej literatury w Polsce, zwłaszcza wpływie Coetzeego na twórczość Olgi Tokarczuk, zob. KUSEK, 2014, s. 63-77.

- CHOCISZEWSKI Józef, zebrał, 1882: *Wybór pieśni narodowych w którym się znajdują dumki, arye, marsze, krakowiaki, mazury, pieśni patryotyczne, wojenne, historyczne itd.* Poznań: Drukiem Jarosława Leitgebra. Nakładem J. Chociszewskiego.
- COETZEE John Maxwell, 1994–1997: *Casebound Notebook*. In: *J.M. Coetzee Papers*. Container 35.2. Austin, Texas: Harry Ransom Center.
- COETZEE John Maxwell, 2002–2006: *Scenes from Provincial Life III. Notes. September 2002–March 2006*. In: *J.M. Coetzee Papers*. Container 46.1. Austin, Texas: Harry Ransom Center.
- COETZEE John Maxwell, 2003: *Youth*. London: Vintage.
- COETZEE John Maxwell, 2004: *Elizabeth Costello*. London: Vintage.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 2016: *Kafka. Ku literaturze mniejszej*. Tłum. Anna Zofia JAKSENDER, Kajetan Maria JAKSENDER. Red. Cezary RUDNICKI. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- JACKSON Jeanne-Marie, 2015: *South African Literature's Russian Soul: Narrative Forms of Global Isolation*. London: Bloomsbury Academic.
- JACOBSON Dan, 1985: *Time and Time Again. Autobiographies*. New York: Atlantic Monthly Press.
- JACOBSON Dan, 1988: *Adult Pleasures. Essays on Writers and Readers*. London: André Deutsch.
- JACOBSON Dan, 1999: *Heshel's Kingdom*. London: Penguin Books.
- KANNEMEYER John Christoffel, 2013: *J.M. Coetzee. A Life in Writing*. Trans. Michiel HEYNS. Melbourne–London: Scribe.
- KUCAŁA Bożena, ROBERT Kusek, eds., 2014: *Travelling Texts. J.M. Coetzee and Other Writers*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KUNDERA Milan, 1984: *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*. „Zeszyty Literackie”, nr 5.
- KUSEK Robert, 2014: *Travelling Texts, Travelling Ideas. Janina Duszejko Meets Elizabeth Costello, or on Reading J.M. Coetzee in 21st Century Poland*. In: *Travelling Texts. J.M. Coetzee and Other Writers*. Eds. Bożena KUČAŁA, Robert KUSEK. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KUSEK Robert, SZYMAŃSKI Wojciech, 2015: *An Unlikely Pair. Berlinde De Bruyckere and J.M. Coetzee*. „Werkwinkel: Journal of Low Countries and South African Studies”, Vol. 10 (1). DOI 10.1515/werk-2015-0002.
- LE RIDER Jacques, 2013: „Mittleuropa”: *środkowoeuropejskie miejsce pamięci*. „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, R. 104, z. 4.
- LEVY Deborah, 2018: *Things I Don't Want to Know*. London: Penguin Books.
- LIONNET Françoise, SHIH Shu-mei, eds., 2005: *Minor Transnationalism*. Durham: Duke University Press.
- LÓPEZ María J., WIEGANDT Kai, 2016: *Introduction: J.M. Coetzee, Intertextuality and the Non-English Literary Traditions*. „European Journal of English Studies”, vol. 20 (2). DOI 10.1080/13825577.2016.1183422.
- ŁUKASZEWSKI Julian, 1870: *Zabór Pruski w czasie Powstania Styczniowego*. Jassy: Nakład własny autora.
- MAGRIS Claudio, 1999: *Dunaj*. Tłum. Joanna UGNIĘWSKA, Anna OSMÓLSKA-MĘTRAK. Warszawa: „Czytelnik”.


- MENDELSON Richard, 1991: *Sammy Marks: The Uncrowned King of the Transvaal*. Cape Town, Athens: D. Philip (in association with Jewish Publications – South Africa).
- POPESCU Monica, 2010: *South African Literature Beyond the Cold War*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PURCHLA Jacek, 2008: *Kraków w Europie Środka*. Olszanica: Wydawnictwo BOSZ.
- ROSSONI Stefano, 2016: „On the Edge of Revelation”: *The Influence of Robert Musil on J.M. Coetzee’s Narrative*. „European Journal of English Studies”, vol. 20 (2). DOI 10.1080/13825577.2016.1183420.
- SAID Edward, 2018: *Orientalizm*. Tłum. Monika WYRWAS-WIŚNIEWSKA. Poznań: Zysk i S-ka.
- SHALLCROSS Bożena, 2014: *Requiem for a Canon? The Peculiar Case of the Trans-Atlantic Canon*. „Teksty Drugie”, nr 4.
- ŠKRABEC Simona, 2013: *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*. Tłum. Rozalya SASOR. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- SURZYŃSKI Stefan, oprac., 1901: *Nasze hasło. Zbiór pieśni polskich obyczajowych i okolicznościowych, pieśni patriotycznych i narodowych, piosnek żartobliwych i towarzyskich; polonezów, mazurów, marszów, krakowiaków, kujawiaków, obertasów, piosnek dla sokołów, aryj, dumek i różnej innej treści z melodyjami. Dla młodzieży polskiej*. Tomik III. Tarnów: Nakładem i drukiem Józefa Pizsa.
- Śpiewnik pracowników polskich*, 1919. Wyd. 5. Poznań: Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha.
- TODOROVA Mariâ, 2008: *Bałkany wyobrażone*. Przeł. Piotr SZYMOR, Magdalena BUDZIŃSKA. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- WANBERG Kyle, 2016: *The Writer’s Inadequate Response: „Elizabeth Costello” and the Influence of Kafka and Hofmannsthal*. „European Journal of English Studies”, vol. 20 (2). DOI 10.1080/13825577.2016.1183421.
- WITTENBERG Herman, 2014: *J.M. Coetzee. Two Screenplays*. Cape Town: University of Cape Town Press.
- WOLFF Larry, 2010: *The Idea of Galicia. History and Fantasy in Habsburg Political Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- ZIEMANN Zofia, 2014: *The Inner and Outer Workings of Translation Reception. Coetzee on (Wieniawska’s) Schulz*. In: *Travelling Texts. J.M. Coetzee and Other Writers*. Eds. Bożena KUČAŁA, Robert KUSEK. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Varia



Sandra Kocha

UNIWERSYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO W BYDGOSZCZY

 <https://orcid.org/0000-0001-5030-7658>

Sen i jego funkcje w wybranych utworach Hansa Christiana Andersena

Dream and Its Function in Selected Works by Hans Christian Andersen

Abstract: The article aims at analysing the motif of dream and its function in fairy tales and stories by Hans Christian Andersen. The Danish author wrote during the Romantic era when the unconscious was of great interest to the creators of all kind. It was widely acknowledged then that dreams are a gateway to a hidden reality, and therefore, they constituted a great creative material. In Andersen's work, the oneiric narrative abounds, for instance in *Little Ida's Flowers* and *The Little Match Girl*, and dreams perform multitudinously functions, from familiarizing children with death, to unveiling fears. The examples of dreams presented in the article indicate to the fact that Andersen's oeuvre was addressed not only to children, but also adults.

Keywords: dream, Hans Christian Andersen, function, fairy tale

Sny trudno jednoznacznie zinterpretować. Zdradzają, według Aleksandry Okopień-Sławińskiej, tajemnicę przyszłości, teraźniejszości lub przeszłości. Ponadto „mogą być przesłaniem skierowanym ku człowiekowi przez moce nadprzyrodzone, wejściem w zaświaty i zagadkę istnienia, stanem zjednoczenia duszy z wszechbytem, ujawnieniem stłumionych i nieuświadomianych treści psychicznych, wyrosłych z indywidualnych urazów lub doświadczenia gatunkowego” (OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, 1973, s. 8).

Wiara w magiczną moc snów sprawia, że ludzie od zawsze pragną dotrzeć do zawartego w nich sensu, o czym świadczy powstawanie zbiorów najczęściej występujących marzeń sennych. Zbiory te, czyli senniki, funkcjonują w formie nie tylko ustnej, lecz także pisanej. Zdaniem Magdaleny Wójtowicz oraz Katarzyny Biegalskiej, senniki stanowią efekt „wielopokoleniowych analiz, gromadzenia i przechowywania zebranych informacji [...]”. Urosły one do ogromnych rozmiarów, poszerzając się o nowe obrazy i ich tłumaczenia. Odkrycie wysokiego prawdopodobieństwa sprawdzania się symboli sennych dla tych, którzy z czasem nauczyli się je odczytywać, stało się w społeczeństwach pierwotnych szansą na społeczny awans i szacunek u ludności. Różnego rodzaju senniki, dowolnie interpretujące znaczenie snów, cieszyły się dużą popularnością, począwszy od senników egipskich,

po dzisiejsze, obiegowe” (WÓJTOWICZ, BIEGALSKA). Kluczem do zrozumienia snów jest poznanie ich języka. Jak wiadomo, jest on w dużej mierze symboliczny. Symbole skrywają treści głębokich warstw psychiki człowieka, tłumaczą rzeczywistość (DOŁĘGA, 2003, s. 79).

Podświadomość była obiektem najwyższej fascynacji – wedle Kazimierzy Lis – w dobie romantyzmu. Wierzano wówczas, że dzięki snom, ale i szaleństwu można dotrzeć do ukrytych znaczeń rzeczywistości (LIS, 1998, s. 70). Romantycy zwrócili uwagę na życie wewnętrzne człowieka – skupili się przy tym na snach, za pomocą których „ciemna” strona jednostki wyrażała się najpełniej. Sen jednak wymykał się racjonalnemu poznaniu, „tworzył napięcia między jasnym a mrocznym, między jawnym a tajemniczym” (PIASECKA, 1992, s. 155), co powodowało, że stawał się doskonałym materiałem dla dzieł artystycznych tej epoki.

Sen, według *Słownika języka polskiego* pod redakcją Elżbiety Sobol, oznacza, po pierwsze, „stan fizjologiczny, umożliwiający organizmowi wypoczynek i odbudowę sprawności wszystkich narządów; spanie” (SOBOL, red., 2005, s. 908), po drugie zaś – „to, co się śni, obraz widziany w czasie spania [...], marzenie, rojenie” (SOBOL, red., 2005, s. 908). Za Arystotelesem można powtórzyć, że marzenie sennie to wyraz duchowego życia w trakcie snu, przypomina życie na jawie (FREUD, 1958, s. 70). Zdanie starożytnego filozofa podzielał Zygmunta Freud (główny twórca teorii marzeń sennych), który twierdził, że marzenie sennie jest stanem między snem a czuwaniem, natomiast sen – zamaskowaną i ocenianą formą spełniania pragnień (FREUD, 1958, s. 70).

Z kolei wedle Carla Gustava Junga, sen to fragment niezaplanowanej aktywności psychicznej, możliwy do odtworzenia w stanie czuwania, gdyż przenika do świadomości. To, co odróżnia sen od rzeczywistości, to między innymi brak logiki i sensu, niejednoznaczna moralność, niewłaściwa konstrukcja, absurdalność oraz wartość – na ogół uznaje się sen za coś mało znaczącego (JUNG, 1993, s. 8). Kontynuatorami myśli Junga, którzy rozwinęli jego poglądy, są między innymi Arnold Mindell oraz James Hillman. Pierwszy z nich „powiązał sny z funkcjami ciała, zainteresował się procesem śnienia w stanie jasnej świadomości i innych stanach świadomości, np. w śpiączce” (DUDEK, 2010, s. 98). Uważał, że „również świat jako całość (ludzkość) jest w procesie śnienia i śni [...] swój sen, który można badać tak, jak bada się sny i fantazje pacjenta” (DUDEK, 2010, s. 98). Natomiast drugi uznał, że sny i wyobrażenia „są samodzielnymi formami wypowiedzi duszy, [są – S.K.] względnie niezależne od racjonalnej świadomości i myślenia” (DUDEK, 2010, s. 98).

Odnosić należy fakt, że współczesne zainteresowanie marzeniami sennymi rozpoczęło się na szeroką skalę w latach pięćdziesiątych XX wieku i wiązało się z badaniami nad czynno-

ściami bioelektrycznymi mózgu. Punktem zwrotnym w rozważaniach naukowych nad marzeniami sennymi okazało się odkrycie przez Eugene'a Aserinsky'ego i Nathaniela Kleitmana (w 1953 roku) związku marzeń sennych z fazą REM (*rapid eye movements*) snu. Od tamtej pory zebrano wiele danych na temat pochodzenia marzeń sennych, ich treści, a także roli w życiu człowieka (SZMIGIELSKA, 2002, s. 15). Jennifer M. Windt pisze, że współcześni filozofowie umysłu rozwinęli teorię snu. Niektórzy z nich (Antti Revonsuo, Thomas Metzinger) uważają, że śnienie „jest multimodalną halucynacją, która dobrze naśladuje fenomenologię bycia na jawie” (WINDT, 2016, s. 341), zdaniem innych (Collin McGinn, Jonathan Ichikawa) – śnienie powinno „być porównane raczej do wyobraźni i marzeń na jawie” (WINDT, 2016, s. 341); filozofowie snu „zastanawiają się [także – S.K.] nad związkami między snami a światopoglądem” (WINDT, 2016, s. 341).

Możemy zatem uznać, że sen, jak ujął to Erich Fromm, „jest wyrazem tego wszystkiego, co jest ukryte w człowieku, a więc wyrazem uczuć zarówno dobrych, jak i złych, wzniosłych i niskich” (E. Fromm – cyt. za: RAJMUNDA, WITKOWSKA, 1997, s. 79). W analizach poczynionych w tym artykule punktem odniesienia mogą być znamienne słowa Zygmunta Freuda, według którego „symbolika marzeń sennych przekracza granice marzenia i występuje nie tylko we śnie, ale opanowuje w równej mierze baśnie, mity, legendy, dowcipy i folklor” (FREUD, 1987, s. 405-406); dowodem na słuszność twierdzenia Freuda są chociażby baśnie i opowieści Hansa Christiana Andersena.

Andersen tworzył w epoce romantyzmu, nie dziwi więc, że w utworach tego autora sporo jest elementów grozy (SLANY, 2016, s. 162). Katarzyna Slany opisała temat poruszany w tekstach powstałych w XIX wieku, mianowicie poszukiwanie własnej tożsamości przez dziecięcych bohaterów. Zauważyła, że „motywy zejścia bohatera w głąb ziemi (*Alicja w Krainie Czarów*), przejścia na drugą stronę lustra (*Alicja po drugiej stronie zwierciadła*) czy też nocnego odlotu przez okno do krain nieznanych (*Przygody Piotrusia Pana*, *Piotruś Pan*. *Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*) wiążą się bezpośrednio z poznaniem samego »siebie innym«. W mrocznym pejzażu, będącym odpowiednikiem psychiki bohatera, wszelkie prawa obowiązujące w świecie rzeczywistym zastąpione zostają prawami przez niego ustanowionymi, dzięki czemu może on na krótką chwilę wcielić się w rolę demiurga własnej, wewnętrznej krainy” (SLANY, 2016, s. 162).

W baśniach Duńczyka również nie brakuje techniki onirycznej, została ona zastosowana w takich dziełach, jak: *Kwiaty małej Idy*, *Bzowa babuleńka*, *Dziewczynka z zapałkami*, *Kaleka*. Po analizie wymienionych utworów Marta Ziółkowska-Sobecka doszła do wniosku, że sen pozwala bohaterom nie tylko na przeniesienie się do świata marzeń, lecz także na wniknięcie fantastyki w głąb

realnego życia. Co więcej, stanowi formę eksplikacji zjawisk nieprzystających do rzeczywistości (ZIÓŁKOWSKA-SOBECKA, 2001, s. 51–54). Jackie Wullschläger uważa, że w utworze *Dziewczynka z zapalkami* scena zamrażania bohaterki na śmierć rozgrywa się we śnie, gdyż w rzeczywistości dziecko nie umierałoby z uśmiechem na twarzy. Zdaniem angielskiej biografistki Andersena, dziewczynka cieszy się „z powodu halucynacji, jakich doznaje, najpierw dotyczących wygody mieszczańskiego życia, potem babcinej miłości i ciepła, wreszcie – nieba. [...] Zapalki są metaforą twórczej wyobraźni oświetlającej inny świat, do którego »oni« [arystokraci – S.K.] nie mają dostępu, dziewczynka z zapalkami pada ofiarą okrutnego rozwarstwionego społeczeństwa, które skazuje outsiderów na śmierć” (WULLSCHLÄGER, 2005, s. 299). Ziółkowska-Sobecka zaproponowała nieco inną interpretację sceny z tej baśni. Pisała, że obrazy widziane przez dziewczynkę w blasku ognia zapalek były rzeczywiste, ponieważ „gęś, ogień, choinka, dobra babka to przedśmiertne majaki zamrażającego dziecka. Wyrastały one z potrzeby i zarazem pragnienia tej nieszczęsnej istoty, która była głodna, zmarznięta, samotna i świadoma tego, że są właśnie radosne dla innych dzieci święta” (ZIÓŁKOWSKA-SOBECKA, 2001, s. 52).

Konwencja oniryczna baśni Andersena jest zatem łatwo dostrzegalna. Posłużyła ona między innymi do ukazania bogactwa ludzkiej psychiki. Autor „potrafił wydobyć z jej [nieświadomości – S.K.] głębin symboliczne obrazy i przekazywać je ludzkości, odwoływał się do baśni, podań, legend, wydarzeń historycznych, mitów, kultury orientalnej, religii, poezji, filozofii” (MIERNIK, 2015, s. 7). W tekstach Andersena poetyka snu pełni rozmaite funkcje – umożliwia przekraczanie granic rzeczywistości, ucieczkę do świata marzeń, ale jest też pouczeniem. Ponadto urozmaica akcję, buduje miejsca niedookreślone, a co a tym idzie – wywołuje wrażenie niepewności, cudowności oraz tajemniczości. Analiza wyekscerpowanego z baśni Andersena materiału pozwoliła na wzbogacenie omówień poetyki snu w tych utworach.

* * *

Pierwszą wyróżniającą się funkcją poetyki marzeń sennych jest osvajanie dzieci ze zjawiskiem śmierci. Za przykład może posłużyć baśń zatytułowana *Kwiaty małej Idy*, w której student-romantyk, posługując się opowieścią o nocnym życiu kwiatów, wyjaśnia dziewczynce ogólne prawa rządzące światem. Pisała o tym między innymi Jolanta Ługowska przy okazji badań nad obrazami śmierci w dziełach Andersena. Zdaniem Ługowskiej, „historia opowiedziana przez studenta małej dziewczynce nie jest wyłącznie utkaną z marzeń sennych fantazją o ożywających kwiatkach i zabawkach; można wręcz stwierdzić, że baśniowy

motyw animizacji roślin i przedmiotów wykorzystany tu został w celu skonfrontowania go z ujętym w perspektywie uniwersalnej motywem śmierci” (ŁUGOWSKA, 2007, s. 403). Obumarcie kwiatów okazało się dla bohaterki baśni przykrym doświadczeniem. Na potwierdzenie swych słów badaczka przytacza następujący cytat:

Moje biedne kwiaty umarły – powiedziała mała Ida. – Wczoraj wieczorem były takie piękne, a teraz wszystkie liście wiszą zwiędłe. Czemu to zrobiły? (ANDERSEN, 2006a, s. 98).

Jak zauważyła Ługowska, dzięki konwencji snu odpowiedzi na nurtujące dziecko pytanie są udzielane przez same kwiaty (przedstawicielki świata fantastycznego). Potwierdza to fragment:

My nie żyjemy tak długo. Jutro będziemy martwe, powiedz małej Idzie, że ma nas zakopać w ogrodzie, tam, gdzie leży kanarek, a na lato znów wyrośniemy i będziemy dużo piękniejsze (ANDERSEN, 2006a, s. 104).

Zakopanie kwiatów w ogródku po ich śmierci, zdaniem Bogusławy Sochańskiej, tłumaczy dziecku pojęcia jeszcze dla niego niezrozumiałe. Otóż, „zaakceptowanie przez zwiędłe kwiaty swojego losu uwalnia Idę od niepokoju, którego na jawie nawet nie potrafi sformułować. Ale choć uwolnienie to przychodzi przez sen i wyobraźnię, nie jest w nich zamknięte; realizuje się w pełni, gdy Ida budzi się ze snu i wraca do zwiędłych kwiatów na jawie ze swoją świeżo nabytą wiedzą o prawach, które rządzą życiem kwiatów i wszystkiego, co żywe” (SOCHAŃSKA, 2006, s. 20–21). Konwencja oniryczna umożliwia zobrazowanie śmierci w jej najogólniejszym zarysie. Pozwala na oswojenie dziecka ze śmiercią, ale oszczędza mu bolesnych szczegółów, które nieodłącznie towarzyszą umieraniu (ŁUGOWSKA, 2007, s. 404).

W *Bzowej babuleńce* z kolei konwencja snu i marzenia posłużyła do uwydatnienia dziecięcej skłonności do przekraczania granic realnego świata za pomocą wyobraźni (ZIÓŁKOWSKA-SOBECKA, 2001, s. 51). Wytworem fantazji okazuje się tytułowa driada – mieszkanka drzewa. Z jednej strony jest ona bodźcem przywołującym wspomnienia opowiadającego baśni staruszka, z drugiej zaś – przewodniczką chłopca po krainie snu. Bajarz, przypominając sobie historię starszego małżeństwa, od poznania małżonków po uroczystość ich złotych godów, podkreśla rolę w tym związku/małżeństwie bzowej babuleńki, która we wszystkich wydarzeniach uczestniczyła. Dziecko przygotowane na opowieści przesyczone fantastyką wyraża rozczarowanie – przedstawiona przez bajarza historia w żaden sposób nie przypomina chłopcu baśni.

Dlatego też w marzeniach sennych puszcza on wodze fantazji – w jego śnie mieszkanka drzewa zostaje uosobiona.

O tym, że fragment podróży dziecka z driadą to sen, świadczy występowanie składników techniki onirycznej: po pierwsze, nagła przemiana bzowej babuleńki w dziewczynę, laski w konia; po drugie, zagęszczenie obrazów, częste zmiany krajobrazów i miejsc, na przykład dotarcie chłopca do dworu, choć „jechali dookoła trawnika” (ANDERSEN, 2006a, s. 333), czy podziwianie całej Danii („przed oczami i w sercu chłopca przewijały się tysiące obrazów” – ANDERSEN, 2006a, s. 333); po trzecie, niespodziewane zmiany czasu akcji („była wiosna, a potem lato, jesień i zima [...]. I w czasie całej tej wędrówki [...] pachniało drzewo dzikiego bzu” – ANDERSEN, 2006a, s. 333); po czwarte, niespodziewany powrót do wątku staruszków („tak minęło wiele lat, a teraz był starym człowiekiem i siedział ze swoją żoną pod kwitnącym drzewem [...]. Dziś są złote gody!” – ANDERSEN, 2006a, s. 333). Ponadto o zastosowaniu techniki onirycznej świadczy naruszenie w opisie praw fizyki, między innymi wywołanie złudzenia ruchu, pędu, lotu (PAPUZIŃSKA, 1990, s. 44) (wzniesienie się chłopca w powietrze, fruwanie nad całą Danią), istnienie ognistego konia, animizacja drzewa oraz przemiana człowieka w pojęcie abstrakcyjne.

Przywołane charakterystyczne chwytły naśladowujące reguły snu w sposób obrazowy pokazują, jak niewiele dziecku potrzeba, by mogło ono wytworzyć swój własny świat, którym nie rządzą sztywne zasady. Można by rzec, że staruszek nadal wspominał wydarzenia rozgrywające się pod drzewem, chłopiec zaś na moment pogrążył się w marzeniach, by na koniec powrócić do rzeczywistości, w której mająca miejsce w jego snach historia staruszków to już tylko sen.

Wspomnienia, sny i marzenia budują także oniryczną wizję miłości – w przypadku Knuda (*Pod wierzbą*) – nieszczęśliwej. Podobnie jak w *Bzowej babuleńce* w baśni *Pod wierzbą* istotne okazuje się drzewo kojarzące się bohaterowi z dzieciństwem oraz odwzajemnionymi uczuciami. Knud w tej opowieści to, jak zauważył sprzedawca pierników, chłopiec z gorzkim migdałem po lewej stronie (epitet „gorzki” implikuje smutek, boleść; „migdał” to miłość; znajduje się po lewej stronie klatki piersiowej – jak serce), natomiast Joanna – dziewczyna z czystego plastra miodu (słowo „czysty” w tym kontekście oznacza ideał, z kolei miód – piękno, dobrobyt, szczęście – KOPALIŃSKI, 2006, s. 224-225). Opowiedziana przez sprzedawcę historia o milczącej miłości kończy się tragicznie, ponieważ żaden z bohaterów nie miał odwagi wyznać swoich uczuć i o nie walczyć, toteż żyli obok siebie aż do momentu, gdy dziewczyna „pękła w talii”.

Knud i Joanna mimo wzajemnej sympatii nie mogli stworzyć szczęśliwego związku, ponieważ bohaterce zależało na karierze.

rze, awansie społecznym, a to ostatnie umożliwił Joannie ślub z mężczyzną pochodzącym z wyższych sfer. Bohater natomiast ciężko pracował jako czeladnik, by w przyszłości otrzymać tytuł mistrza i tym samym sprostać wymaganiom ukochanej. Nadzieje Knuda rozwiła informacja na temat zaręczyn Joanny z „jakimś panem z gwiazdą na piersi”.

We śnie przedstawiającym połączenie Knuda z Joanną, zdaniem Agnieszki Miernik, „ukazuje się romantyczna tęsknota za powrotem do jedności, a jej dopełnieniem są figury domu – ojczyzny – świątyni – natury” (MIERNIK, 2015, s. 102). Potwierdzają ten osąd halucynacje Knuda, w których występują: wierzbowy dziadek (natura), obraz Danii (ojczyzna) oraz Joanna. Poza tym badaczka zauważyła, że miłość czeladnika wyrывa go „ze świata ludzi i wprowadza w wewnętrzne rejony wyobraźni i marzeń, otwiera »wzrok wewnętrzny«. W fantazmatycznej wizji uczucie bohatera jest czyste, dziecięce, szczere, delikatne i kruche jak postaci pierniczków z czasów wspólnych zabaw” (MIERNIK, 2015, s. 102).

Senna historia bohaterów (inaczej niż w rzeczywistości) kończy się szczęśliwie, ponieważ obie pary (pierniki oraz Joannę i Knuda) zrezygnowały z jedynie platonicznej miłości i postanowiły stanąć na ślubnym kobiercu. Metamorfozę przywołanych postaci najlepiej oddaje fragment baśni:

A przed nimi stały dwie dziwne postaci; były znacznie bardziej podobne do ludzi niż w dzieciństwie, one też się zmieniły; to dwa pierniczki, chłopak i panienka; stały odwrócone do nich prawą stroną i ładnie wyglądały.

– Dziękujemy! – powiedziały do Knuda. – Uwolniłeś nasze języki! Nauczyłeś nas, że trzeba śmiało wypowiadać swoje myśli, w przeciwnym razie nic z tego nie będzie. A dzięki temu coś z tego wyszło, jesteście zaręczeni!

I poszli ulicami Køge, trzymając się za ręce, i bardzo godnie wyglądali nawet od tyłu, nic złego nie można było o nich powiedzieć; poszli wprost do kościoła, a Knud i Joanna szli za nimi i też trzymali się za ręce. Kościół stał jak dawniej, z czerwonymi murami, po których piął się bluszcz; jego wielkie drzwi otworzyły się na oścież i zabrzmiały organy, a chłopak i panienka szli środkiem. – Państwo najpierw! – powiedzieli. – Druhna i družba z pierniczków! – I zrobili przejście dla Knuda i Joanny, a oni przyklekli (ANDERSEN, 2006b, s. 88).

W marzeniu sennym zatem dochodzi do spełnienia życzeń – Knud wraca do ukochanej ojczyzny i poślubia Joannę.

Warto zastanowić się, jaką funkcję pełni obraz, w którym ukazane jest zaspokajanie najsłabszych pragnień bohatera. We śnie ukochana

pochyliła głowę nad jego twarzą i z jej oczu spływały zimne jak lód łzy; to lód jej serca topił się przy jego mocnej miłości; łzy spadały na jego płonące policzki, i wtedy się obudził (ANDERSEN, 2006b, s. 88).

W *Królowej Śniegu* znajduje się analogiczna scena: Gerda swoją wielką miłością topi lód w sercu Kaja. Dla zaprzyjaźnionej pary dzieciaków los jednak okazuje się łaskawszy niż dla Knuda i Joanny, gdyż oboje spotykają się w rzeczywistości, a nie w sennym rojeniu.

Skąd taka zmiana poglądów Andersena na temat miłości? *Królowa Śniegu*, w której wątek miłosny kończy się szczęśliwie, została wydana w 1845 roku, a *Pod wierzbą* kilka lat później, w 1853. W ostatniej z wymienionych opowieści pojawia się wątek autobiograficzny, o czym pisze Jackie Wullschläger: „ponura historia o mężczyźnie, który pozostaje więźniem wizji własnego dzieciństwa, wiele mówi o samopoczuciu Andersena w latach pięćdziesiątych. Knud jest pierwszym z kilku niewesołych autoportretów pisarza jako człowieka nieudolnego i biernego – powstałych w latach pięćdziesiątych – których kulminacją był ostatni jego tekst z 1872 roku pt. *Co opowiedziała stara Joanna*. Opowiadanie *Pod wierzbą* zostało napisane kilka miesięcy po tym, jak trzydziestoletnia Jenny, ku zdumieniu wszystkich, którzy ją znali, wyszła za niemieckiego pianistę Ottona. W tym okresie Andersen nie był zaangażowany w żadne sercowe sprawy i czuł, że pod względem uczuciowym zamarza na śmierć, a jako twórca popadł w apatię” (WULLSCHLÄGER, 2005, s. 375). Sen w *Pod wierzbą* zatem rekompensuje autorowi niedostatki rzeczywistości, ponieważ we śnie może on połączyć się z ukochaną. Bez wątplenia tekst zawiera wątek wspomnienia samego Andersena, również Joanna wydaje się ucieleśnieniem Jenny – staje się narzeczoną mężczyzny z gwiazdką, a więc kogoś o podobnym statusie społecznym.

Sny, które przepowiadają (zapowiadają) przyszłe wydarzenia, występują nie tylko w *Piśmie Świętym Starego i Nowego Testamentu*, lecz także w baśniach i opowieściach osoby głęboko religijnej (MILLER, CICHOCKA, 2008, s. 80), a konkretniej – Duńczyka. Kontakt z Bogiem we śnie najwyraźniej ukazał Andersen w opowieści fantastycznej *Lodowa Pani*. W utworze abstrakcyjna postać – kobieta diaboliczna – uwodzi głównego bohatera między innymi pocałunkami w usta czy stopy. Pocałunek w usta budzi skojarzenia z miłością erotyczną, pożądaniem, namiętnością, pocałunek w stopy zaś jest symbolem „śmierci, [...] przekroczenia granic, brania w posiadanie i utwierdzenia się we władaniu” (KOPALIŃSKI, 2006, s. 405).

W opowieści na plan pierwszy wysuwa się wątek miłości romantycznej Rudiego i Babette. Narrator prezentuje kolejno na-

stępujące po sobie fazy rozwoju miłości: od zauroczenia (nieśmiałe gesty, niepewność), przez narzeczeństwo (okres słodkich spojrzeń, kłótni, zazdrości), wspólne plany na przyszłość (ślub), aż do śmierci partnera i pogodzenia się z jego utratą. Sen Babette ściśle wiąże się ze śmiercią, gdyż wypowiedziane w nim życzenie prowadzi do tragicznego wypadku. To we śnie Bóg objawia Babette, że zdradzi ona męża z Anglikiem:

zdawało się jej, że jest żoną Rudiego, i to od wielu lat. Był na polowaniu, a ona w domu, i siedział u niej młody Anglik ze złocistymi bokobrodami; miał takie gorące oczy, a w jego słowach była czarodziejska moc, wyciągnął do niej rękę, a ona musiała za nim pójść. Oddalili się od domu, szli cały czas w dół, a ona czuła jakby na sercu zalegał jej ciężar, był coraz większy, to grzech przeciw Rudiemu, grzech przeciw Bogu; i nagle stała opuszczona, ubrania miała podarte od cierni, włosy szare, spojrzała z bólem w górę i na skraju skały spostrzegła Rudiego. Wyciągnęła ku niemu ramiona, ale nie śmiała wołać ani prosić, to i tak nic by nie pomogło, bo wnet zobaczyła, że to nie był on, tylko jego myśliwski sweter i kapelusz wisały na kiju, który myśliwi stawiają, żeby zwieść kozice. I w bezgranicznym bólu Babette wyjęczała: „O, obym była umarła w dniu mojego ślubu, w najszcześniejszym dniu mojego życia! Panie, Boże mój, byłoby łaską, największym szczęściem! Wtedy zdarzyłoby się najlepsze, co mogło się wydarzyć mnie i Rudiemu! Nikt nie zna swojej przyszłości!” I w bólu, bez Boga, rzuciła się w głęboką skalną rozpadlinę. Pękła struna, rozległ się żalostny ton (ANDERSEN, 2006b, s. 429).

We śnie kobiety ujawnia się kiełkująca w jej podświadomości fascynacja kuzynem, która w przyszłości przerodzi się w coś głębszego – romans. Poznanie tej prawdy wstrząsa bohaterką, tak samo jak zapowiedź wiecznego potępienia. Podarte ubrania, cierni, upadek, żalostny ton, miejsce bez Boga jednoznacznie kojarzą się ze strąceniem do piekła. Stwórca zatem w sposób dosadny tłumaczy Babette znaczenie śmierci Rudiego w Boskim planie zbawienia. Życzenie, by w małżeństwie wiodło im się jak najlepiej, zostaje spełnione – bohater ginie w chwili największego szczęścia. Gdyby nie ta tragedia, w przyszłości Rudi doznałby zawodu z powodu niewierności żony; teraz umiera z radością w sercu:

gdyby teraz wszystko się skończyło – jak szczęśliwie jednak żyłem, jaki cudowny jest ten świat! [...] Pan Bóg jest nieskończenie dobry, Babette! [...]

- Więcej ziemia nie może mi dać! - wykrzyknął Rudi. [...]
- Niech Bóg da ci to, co najwspanialsze i najlepsze! - wykrzyknęła Babette (ANDERSEN, 2006b, s. 431).

Wyjaśnienie snu nie wymaga pomocy - na pytanie Babette o sens śmierci Rudiego Bóg sam odpowiada:

I Bóg rozjaśnił w jej sercu. Mgnienie myśli, promień łaśki, i przed oczami stanął jej sen ostatniej nocy, przypomniała sobie słowa, które w nim wypowiedziała, życzenie, żeby jej i Rudiemu układało się „najlepiej”.

- Biada mi! Czy to było ziarno grzechu w moim sercu? Czy mój sen był objawieniem przyszłego życia, którego nie musiała zostać przecięta, abym została zbawiona? O ja nieszczęsna! (ANDERSEN, 2006b, s. 433).

Opowieść tę kończą znamienne słowa narratora na temat wiary w Boga:

różany blask jest w każdym sercu, w którym mieszka myśl: „Bóg daje nam to, co najlepsze”. Ale nie zawsze jest nam to objawione tak, jak zostało objawione Babette w jej śnie (ANDERSEN, 2006b, s. 433).

W utworach Andersena ponadto obok funkcji mediumicznej (na co wskazuje kontakt Babette z Bogiem) sen pełni także inną, a mianowicie ujawnia tłumione emocje, jak lęk czy obsesja. Najlepszy przykład to opowieść fantastyczna *Anna Lisbet* o losach wyrodnej matki, która bardziej kochała cudze dziecko z pańskiego domu aniżeli swoje. Zmarły syn Anny Lisbet pojawia się w jej śnie i prosi, by pochowała jego zwłoki, daje jej tym samym szansę na odpokutowanie win. W tym chłopcu ze snu widzi

własne dziecko, które w tym domu głodowało i krzyczało zaniebane, a teraz leżało w morskiej głębinie, Bóg wie gdzie. Śniło jej się, że siedzi tam, gdzie siedziała, i że żona kopacza rowów poszła zrobić kawę; czuła jej zapach; w drzwiach stanął ktoś bardzo piękny, tak samo jak hrabiowskie dziecko, i powiedział:

- Świat się kończy! Trzymaj się mnie, jesteś przecież moją matką. Masz anioła w królestwie niebieskim! Trzymaj się mnie!

I chciał ją chwycić, ale wtedy rozległ się straszny huk, to na pewno świat się rozpadł na części! Anioł wzniósł się, tak mocno trzymając ją za rękaw koszuli, że zdawało jej się, że unióśł ją ponad ziemię, ale coś bardzo ciężkiego uwięsiło się u jej nóg, ciążyło na plecach, jakby się jej uczepiło

sto kobiet, które mówiły: „Jeśli ty masz być zbawiona, to my też! Trzymaj się! Trzymaj się!” I wszystkie się trzymały, był to zbyt wielki ciężar, nagle rozległo się: trach, trach! Urwał się rękaw i Anna Lisbet spadła tak okropnie, że aż się przez to obudziła (ANDERSEN, 2006b, s. 272).

Nawiedzenie Anny przez chłopca budzi w bohaterce poczucie winy, ponieważ wcześniej kobieta nie dbała o swoje dziecko, a później nie opłakiwała jego śmierci. „Wyrzuty sumienia – według Alicji Mazan-Mazurkiewicz – wywołują u Anny udrękę graniczącą z obłądem” (MAZAN-MAZURKIEWICZ, 2019, s. 129). Badaczka zauważyła, że w postępowaniu kobiety „splatają się obłąkanie, przesąd o »duchu wybrzeża«, prześladowającym wędrowców i domagającym się grobu na lądzie, i prawda wewnętrzna” (MAZAN-MAZURKIEWICZ, 2019, s. 129). Wstrząśnięta bohaterka wpada w szaleństwo, o czym świadczy jej zachowanie:

rzuciła się na kolana, i rękoma zaczęła ryc w twardej ziemi, że aż z palców tryskała krew (ANDERSEN, 2006b, s. 276).

Można zatem rzec, że umarłe dziecko we śnie kontaktuje się z matką, by wskazać jej drogę do zbawienia. W opowieści Andersena objawia się Bóg z jednej strony karzący, z drugiej zaś – miłosierny (KRZAK, 2007, s. 382), gdyż ostatecznie Anna Lisbet odkupuje swoje winy i trafia do nieba. Prawdę powiedziawszy – dzięki snowi.

* * *

W utworach Hansa Christiana Andersena poetyka oniryzmu pełni następujące funkcje:

- a) wyjaśnianie ogólnych praw rządzących światem;
- b) przenoszenie bohaterów do świata marzeń;
- c) przywoływanie wspomnień;
- d) budowanie onirycznej wizji miłości;
- e) spełnianie pragnień;
- f) kompensacja niedostatków rzeczywistości;
- g) przepowiadanie przyszłych wydarzeń (ich zapowiedź);
- h) pośrednika (medium) między człowiekiem a Bogiem;
- i) ujawnianie lęków i obsesji.

W baśniach i opowieściach duńskiego pisarza motyw oniryczny służy ukazaniu człowieka wewnętrznego, jego psychiki. Niekiedy też urozmaicają akcję – budują atmosferę tajemniczości, mglistości oraz niedopowiedzeń. Ponadto mogą zapowiadać przyszłe losy bohaterów, dawać sposobność kontaktu z Bogiem, duchami czy zjawami.

Od epoki romantyzmu sen i wszelkie pokrewne mu zjawiska, na przykład halucynacje czy szaleństwo, stały się przedmiotem zainteresowania zarówno badaczy, jak i twórców. Motywy oniryczne w dobie romantyzmu wykorzystywali między innymi Johann Wolfgang von Goethe (*Faust*), Fryderyk Schiller (*Intryga i miłość*), Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (*Opowieści fantastyczne*), Adam Mickiewicz (*Wielka improwizacja z III części Dziadów*), Juliusz Słowacki (*Sen srebrny Salomei*) oraz Aleksander Puszkina (poezja) (MATUSIAK, 2001, s. 12), a w kolejnych epokach choćby Fiodor Dostojewski (*Zbrodnia i kara*) czy Franz Kafka (*Proces*). W utworach, w których mamy do czynienia z konwencją oniryczną, jak zauważył Michał Kuran, „świat może upodobnić się do snu, który jest koszmarem, albo też pozwala poznać sfery niedostępne na jawie, wnikać w przestrzenie potrafiące fascynować, spotkać ludzi i niby zwierzęta w ich własnym środowisku” (KURAN, 2017, s. 25).

Bibliografia


- ANDERSEN Hans Christian, 2006a: *Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850. Przeł. Bogusława SOCHAŃSKA. Poznań: Media Rodzina.
- ANDERSEN Hans Christian, 2006b: *Baśnie i opowieści*. T. 2: 1852–1862. Przeł. Bogusława SOCHAŃSKA. Poznań: Media Rodzina.
- DOŁĘGA Józef Marcei, 2003: *Analiza pojęcia symbolu*. „*Studia Philosophiae Christianae*”, nr 39 (2).
- DUDEK Zenon Waldemar, 2010: *Jungowska psychologia marzeń sennych*. Warszawa: Eneteia.
- FREUD Zygmunt, 1958: *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. Salomea KEMPNERÓWNA, Witold ZANIEWICKI. Warszawa: Książka i Wiedza.
- FREUD Zygmunt, 1987: *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*. [Przeł. Włodzimierz SZEWCZUK]. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- JUNG Carl Gustav, 1993: *O istocie snów*. Wybrał i przetłum. Robert RESZKE. Warszawa: Wydawnictwo KR–Wydawnictwo Sen.
- KOPALIŃSKI Władysław, 2006: *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.
- KRZAK Zygmunt, 2007: *Od matriarchatu do patriarchatu*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- KURAN Michał, 2017: *Sen, marzenie i zaświaty w literaturze – wprowadzenie do monografii*. W: *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*. T. 1: *Literatura*. Red. Michał KURAN. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- LIS Kazimiera, 1998: *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie*. *Studia*. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego.

- ŁUGOWSKA Jolanta, 2007: *Obrazy śmierci w „Baśniach” Hansa Christiana Andersena*. W: *Problemy współczesnej tanatologii: medycyna – antropologia kultury – humanistyka*. Red. Jacek KOLBUSZEWSKI. Wrocław: Wydawnictwo WTN.
- MATUSIAK Agnieszka, 2001: *Motyw snu w prozie starszych symbolistów rosyjskich (Fiodor Sołogub)*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- MAZAN-MAZURKIEWICZ Alicja, 2019: *Andersenowska opowieść o prochu ziemi*. W: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Ziemia*. Red. Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL, Krystyna ZABAWA. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- MIERNIK Agnieszka, 2015: *Domeny wyobraźni: Andersen i Jung*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- MILLER Katarzyna, CICHOCKA Tatiana, 2008: *Bajki rozebrane*. Ilustr. Anna KUNKA-KAWĘLCZYK. Łódź: Wydawnictwo JK.
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA Aleksandra, 1973: *Sny i poetyka*. „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 2 (6).
- PAPUZIŃSKA Joanna, 1990: *Zastosowanie motywów onirycznych w polskiej fantastyce dla dzieci i młodzieży*. „Studia o Sztuce dla Dziecka”, z. 5.
- PIASECKA Maria, 1992: *Mistrzowie snu: Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- RAJMUNDA (siostra), WITKOWSKA Grażyna, 1997: *Terapeutyczna wartość snu*. W: *Tajemnica snu*. Red. Antoni J. NOWAK. Lublin: RW KUL.
- SŁANY Katarzyna, 2016: *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- SOBOL Elżbieta, red., 2005: *Słownik języka polskiego*. Warszawa: PWN.
- SOCHAŃSKA Bogusława, 2006: *Baśnie i opowieści Hansa Christiana Andersena*. W: *Hans Christian ANDERSEN: Baśnie i opowieści*. T. 1: 1830–1850. Przeł. Bogusława SOCHAŃSKA. Poznań: Media Rodzina.
- SZMIGIELSKA Barbara, 2002: *Marzenia senne dzieci*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- WINDT Jennifer Michelle, 2016: *Sny, świadomość i jaźń: perspektywa filozoficzna*. Przeł. Maryla KŁAJN. „Teksty Drugie”, nr 5.
- WÓJTOWICZ Magdalena, BIEGALSKA Katarzyna: *Etnografia Lubelszczyzny – ludowe wierzenia o snach*. [http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/etnografia-lubelszczyzny-ludowe-wierzenia-o-snach/\[17.11.2019\]](http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/etnografia-lubelszczyzny-ludowe-wierzenia-o-snach/[17.11.2019]).
- WULLSCHLÄGER Jackie, 2005: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Przeł. Maryna OCHAB. Fragmenty baśni, listów i dzienników H.Ch. Andersena w przekł. Bogusławy SOCHAŃSKIEJ. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- ZIÓŁKOWSKA-SOBECKA Marta, 2001: *Hans Christian Andersen*. Warszawa: Wydawnictwo WSP TWP.



Bartłomiej Borek

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

 <https://orcid.org/0000-0002-7503-8703>

***Pszczoły* Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana Paralele i dysonanse**

Leopold Staff's and Bolesław Leśmian's *Bees* Parallels and Dissonances

Abstract: The text presents an interpretation of poetical pieces by Bolesław Leśmian and Leopold Staff with the same title: *Pszczoły* ("The Bees"). What constitutes the departure point for the said analyses is a prolific metaphor theme that has been present in interpretative discourse since Antiquity, namely that of the "bee-poet", but also identifying those insects with the Death, the mystery of existence, and with the being, all of which facilitates the reading of these two forgotten poems of Polish modernism in terms of the sacred (*sacrum*) and existence as well as the identity of beings (the latter category is referred to in interpretation via the ship of Theseus paradox).

Keywords: Bolesław Leśmian, Leopold Staff, *Pszczoły*, bees, death, being, ship of Theseus

Nieentomologiczne wprowadzenie

Święte, boskie, nietykalne, tajemne (KOPALIŃSKI, 1990, s. 304–342) – to tylko niektóre z określeń przypisywanych od starożytności pszczołom, stworzeniom wyjątkowym w wielu kulturach. Kolor pszczół konotuje światło (słońce)¹, co wiąże owady z przestrzenią *sacrum*² – nie bez powodu pszczoły są określane mianem boskich robaków czy wysłanników nieba (BYSTROŃ, 1980, s. 88–89). Dostyc długo nie wiadano, w jaki sposób pszczoły przychodzą na świat, w wielu z mitycznych narracji przekonywano, że rodzą się na skutek boskiej ingerencji w świat postrzegalny (MUELLER, 2007, s. 240). Według przekazów apokryficznych, owady te były pierwszymi stworzeniami zamieszkującymi rajski ogród Eden (KOWALSKI, 1998, s. 485), w micie o dzieciństwie Zeusa zaś przedstawiono je jako opiekunki-karmicielki, dzięki którym możliwe było przetrwanie przyszłego władcy Olimpu w skalnej grocie (MUELLER, 2007, s. 241). Gdy mowa o sakralnym charakterze tych owadów, warto przypomnieć przekonanie antycznych pisarzy na

1 O motywach solarnych w liryce Młodej Polski pisał Jerzy KWIATKOWSKI (1977, s. 231–352).

2 Skojarzenie światła ze sferą *sacrum* to oczywisty wpływ filozofii Platonskiej, ale również wykładni biblijnej (SKAŁA, 2009/2010).

temat związku pszczół z prawdą – pszczeli miód wpływać miał na prawdomówność spożywającego (OŚWIĘCIMSKI, 1989, s. 175). Od innych istot odróżnia pszczoły rzekoma zdolność do transgresji – przekraczania granic życia i śmierci; ten aspekt wyjątkowo intrygująco jest zilustrowany w liryce Młodej Polski. Owa sugestia duchowej symboliczności owadziego rodu skłoniła uważnych obserwatorów z tamtego okresu literackiego do traktowania pszczół jako nietykalnych, takich, których nie można zabijać (BYSTROŃ, 1980, s. 92–93). Wśród twórców młodopolskich, w których twórczości odnaleźć można motyw pszczół, należy wskazać w szczególności Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana. „Pszczele” rozpoznania tych poetów pomieszczone zostały w utworach o identycznych tytułach: *Pszczoly*.

W poezji wyjątkowo często jakoś danego bytu – „najogólniejszego pojęcia, jakie umysł ludzki może wygenerować” (OSTASZ, 2001, s. 7–8) – świadczy o jego ontycznej możliwości do anamorfozy: im coś lepiej potrafi zmienić kształt, stawać się czymś innym niż pierwotnie jest, podlegać metamorfozie, tym bardziej ów byt funkcjonuje jako ciekawy poznawczo i jakościowo, wskutek czego zdaje się mieć również zdolności metafizyczne. Wynikiem tego rodzaju rozpoznań jest odnalezienie *sacrum* – doświadczenie tego, co nieodkryte, święte, tajemne, ale jednocześnie konieczne do zrozumienia celowości istnienia, wartości i roli człowieka w świecie. Zarówno Leśmian, jak i Staff na swój indywidualny sposób starali się w swoją opowieść o tajemnicy istnienia wpleść pszczoły. Wybór tych owadów wydaje się nieprzypadkowy nie tylko z powodu ich tajemniczej natury, z pewnością podyktowany był także świadomością twórców, że poetę do pszczoły porównywano już od antyku, co być może wynikało z paralelnych zdolności twórcy i pracowitego owada. Swego czasu Monika Szczot w swojej książce o klasycyzmie Staffa przekonywała, że „gdyby spróbować znaleźć wspólny mianownik dla wszystkich poetyckich kreacji Leopolda Staffa, to mogłaby nim być koncepcja pszczoły – »archipoety«, wiążąca się z literacką *mimesis* i definiowana jako zdolność twórczego wykorzystania materiału zgromadzonego przez tradycję” (SZCZOT, 2004, s. 250). Poeta jest zatem jak Platon w otoczeniu pszczół – tworzy dzieło wymowne, rodzące się w akcie epifanicznej aktywności bóstwa.

Pszczele strofy

Na początku niech przemówi Staff:

Złote księżniczki ulów, zabiegliwe pszczoły,
Pokorne służki pracy i mądrości boskiej,
Gościnnie Piasta napój ślące stołom wioski
I świecami pobożnie zdobiące kościoły!

Wiecie z niemej, niebiańskiej natchnienia pogłoski,
Że słodkie, lecz i gorzkie są pomiędzy zioły:
Jako i człowieczemu sercu czas wesoły
Znaczony jest wśród godzin i jest pora troski.

Wszelka słodycz żywota ze słodyczą ziela
Styka się w czarze miodu, o, pasiek dziewice,
W lepkich jak usta szczęścia godzinach wesela.

Gdy gorycz ziół i gorycz żywota się wciela
I skupia w wosk przejrzysty jak cierpienia lice,
W wosk, z którego śmierć lepi nam bladą gromnicę.
(STAFF, 1919, s. 40)

Następnie głosu użyjemy Leśmianowi:

W zakamarku podziemnym, w mieszkalnym pomroku,
Gdzie zmarły, zamiast dachu, ma nicość nad głową,
W pewną noc Wiekuistą, a dla nas – Lipcową
Coś zabrzękło... Śmierć słyszy i przynagla kroku...

A to – pszczoły, zmyliwszy istnienia ścieżynę,
Zboczyły do tych pustek, jak do złego ula!
Rój się iskrzy tak obco, tak brzęcząco hula,
Że strach w mroku tę jurną ujrzeć pozłocinę!...

A zmarli w zachwyceniu, żrenicę rozwiewną
Przesłaniając od blasku skruszałych rąk wiórem,
Tłoczą się cień do cienia i wołają chórem:
– „To – pszczoły! Pamiętacie? To – pszczoły na pewno!”

Przytłumione snem bóle na nowo ich trawiają!
Wdzięczni drobnym owadom za zbudzoną ranę,
Z wszystkich sił swej nicości patrzą w skry zbłąkane,
Co wzdłuż śmierci i w poprzek żywcem się złotawiają...

Znali niegdyś te cudła złotego pomiotu,
A dzisiaj, zaniedbani w swych mgieł niedobrzysku,
Podziwiają skrzydlatą szaradę rozbłysku
I chyżą łamigłówkę brzęczącego lotu!

Ale, drogę powrotną zwęszywszy w odmęcie,
Pszczoły lśnią się gromadą już co chwila rzadszą,
Już – w świat się przedostając, gasną na zakręcie, –
Już ich – nie ma! – A oni wciąż patrzą i patrzą...

(LEŚMIAN, 1936, s. 57–58)

Choć utwory noszą jednobrzmiące tytuły, rzeczywistości w nich opisane zdają się skrajnie różne. Pierwszy liryk otwiera pochwałą „złotych księżniczek ulów”, „pokornych służek pracy i mądrości boskiej” – wyliczenie bezpośrednio nawiązuje do tradycji przedstawiania pszczół, przywołuje status tych świętych owadów. Nie ma żadnej wątpliwości, że bohaterkami, kanwą rozmyślań poety, będą właśnie pszczoły. Nieco inaczej sytuacja przedstawia się w dziele Leśmiana. Otwierający je tetrastych jest znacznie mniej klarowny znaczeniowo. Jeśli w wierszu Staffa pszczoły przedstawione są bezpośrednio, to w utworze Leśmiana ich obecność jest jedynie sugerowana przez sensoryczne zdolności owadów, mianowicie wydawanie dźwięku – bzyczenie.

O pszczołach Leśmian wspomina bezpośrednio dopiero w kolejnej strofie. Nie czyni tak bez powodu. Przed pszczołami wprowadza innego bohatera utworu – Śmierć, byt, który można kojarzyć z pszczołami, bo to one przecież mają umiejętności przekraczania granicy życia i śmierci³. W liryku Leśmiana skojarzenie, że pszczoły to życie, zostaje przewartościowane – pszczoły nie zapowiadają życia, ale Śmierć zapowiada pszczoły – byt, przypomnijmy: święty, boski, nietykalny, tajemny. Także Staffowskie pszczoły, co pokażą kolejne wersy, staną się zapowiedzią obecności śmierci w świecie. W życiu człowieka jest czas zarówno na wesele, jak i na troskę. Pszczoły z ich zdolnością łączenia przeciwieństw⁴ są niczym mediatorki między światami postrzegalnym i nadmysłowym, mogą patronować człowiekowi w jego ambiwalentnym istnieniu.

Porównanie utworów Staffa i Leśmiana

„Literatura, w tym także wielka literatura, nie żyje sama sobą, żyje tym również, co się o niej mówi i pisze” – przekonywał swego czasu Michał GŁOWIŃSKI (1981, s. 5). Rozliczne studia poświęcone autorowi *Pana Błyszczczyńskiego*, jak również niekończące się debaty nad jego twórczością poświadczają trafność tego spostrzeżenia.

Choć o autorze *Łąki* napisano tysiące stron, niewielu badaczy pokusiło się o omówienie ujętego w tytule szkicu liryku. Nawet najznamienitsi monografiści Leśmiana, jak Michał GŁOWIŃSKI (1981), Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL (2009), Żaneta NALEWAJK-TURECKA (2015), czy inni piszący o tym wybitnym poecie doby modernizmu (KARPOWICZ, 1975; NYCZEK, 1976; ROWIŃSKI, 1982; CIEŚLAK, STELMASZCZYK, 2000, 2001; STALA, 2001; MARKOWSKI,

³ Starożytni Grecy umieszczali na grobach wizerunek pszczoły – z wiarą, że owad będzie miał udział w życiu wiecznym zmarłego.

⁴ *Coincidentia oppositorum* (złanie przeciwieństw) to idea, o której napisano już wiele. Warto odesłać czytelnika choćby do artykułu Jarosława Frontczaka, który rozpatrywał ten problem w zestawieniu z kulturowym waloryzowaniem przeciwieństwa góra – dół (FRONTCZAK, 1996, s. 57, 60; por. PRZYBYŚLAWSKI, 2004).

2007; BONIECKI, 2008; SZWED, 2014) nie uznali (prawdopodobnie) przekazu zawartego w *Pszczółach* za wystarczająco atrakcyjny, by przeznaczyć mu odrębne studia. Co prawda, niekiedy o liryku się wspomina, nie czyni się jednak z niego centrum poważniejszych dyskusji. A szkoda, bo tekst to znacznie bogatszy w znaczenia niż zdaje się sugerować jego recepcyjna absencja. Podobnie brak zainteresowania *Pszczółami* Staffa. Nie znalazł się ten utwór w monograficznym ujęciu twórczości autora *Natchnienia*, nie omówiła go Monika SZCZOT (2004), nie ma interpretacji sonetu w studiach historycznoliterackich poświęconych Staffowi i Różewiczowi (WÓJCIK, 1999)⁵. Snuć można domysły, że *Pszczóły* Leśmiana i Staffa nie spodobały się literaturoznawcom, choć niewykluczone, że nie tyle się nie spodobały, ile nie zostały dostrzeżone, pominięto je na rzecz omówienia innych, równie intrygujących (ze względu nie tylko na tematykę, lecz także kunszt poetycki) utworów.

Akcja *Pszczół* Leśmiana rozgrywa się, jak w wielu wierszach tego poety, w przestrzeni niemożliwej do szczegółowej kategoryzacji. Wiadomo jedynie, że jest tą przestrzenią grobowiec, a zatem to przestrzeń zamknięta, ograniczona. Paradoksalnie jednak ograniczoność owej lokacji rozszerzają (lub burzą) pojęcia typu: **nicość**, **wieczność** czy **pustka**. Użycie przyimka komunikacyjnego „zamiast” („Gdzie zmarły, zamiast dachu, ma nicość nad głową”), wskazującego na zastępnik, nadaje funkcjonalnie kontrastowego znaczenia przedmiotowi zastępującemu. W tej sytuacji „dach” zastąpiony zostaje przez „nicość”, która rzecz jasna jest skrajnie różna od materialnego dachu, niemniej pełni tę samą funkcję, jest „nad” człowiekiem i odgranicza go od tego, co ponad nicością. Można więc wnioskować, że dla Leśmiana nicość nie jest końcem rzeczywistości postrzegalnej przez zmysły ludzkie, poza nią również coś jest, tak jak ponad dachem jest niebo.

Strofa otwierająca sonet Staffa ma charakter apostroficzny, nie służy wyłącznie ujawnieniu postaci utworu. Pochwalny ton pierwszej z części opisowych sugeruje gloryfikację, swego rodzaju cześć dla owadów. Persona liryczna zachwyca się dobrami, które mogą być zaferowane człowiekowi przez boskie wysłanniczki: nie dość, że pszczoły karmią głodnych (produkują miód), to jeszcze oświecają mroki w świątyniach (pszczeli wosk służy, także dziś, do produkcji świec), gdzie spragnieni kontaktu z bóstwem przybywają doświadczyć *sacrum*. Wniosek z tego, że pszczoły w wyobraźni ludu pełnią rolę pośredniczek między człowiekiem a Bogiem.

Uwielbienie dla pszczół jednak cichnie wraz z tokiem wiersza. W kolejnych strofach następuje zmiana sposobu mówienia o pszczółach. Nie są one już centralnym punktem dzieła, pełnią

⁵ Omówienia *Pszczół* nie ma także w erudycyjnej pracy zbiorowej *Poezje Leopolda Staffa* (CZABANOWSKA-WRÓBEL, STALA, PRÓCHNIAK, red., 2006).

raczej funkcję pretekstu do mówienia o ludzkiej egzystencji. Niemniej nie zostają w żaden sposób uprzedmiotowione, reifikacja nie ma tu miejsca, gdyż każdorazowe napomknięcie o owadach jest zwieńczone wyliczeniem ich zasług i bytowej tajemniczości.

Leśmianowskie córki nieba, boskie posłanki, księżniczki ulów egzystowały do tej pory na ziemi, tak samo jak pszczoły Staffa. Ich domem jednak był nieboskłon – latały i głośiły⁶ zapewne obecność idealnego kreatora. Te doskonałe byty postąpiły wszakże w sposób nieroztropny. Gdy wkroczyły do podziemnego świata, będącego niczym „zły” ul, obudziły zmarłych. Obecność pszczelej gromady przerwała grobową drętwotę i skłoniła odeszłych z tego świata do ponownego przemówienia, co znaczące – przemówienia chórem! Gromady zmarłych w oszołomieniu zaczęły wspominać to, co przywodziło im na myśl chwile sprzed śmierci. Radość z kontaktu zmarłych z żywym bytem okazała się niezbyt długa. Opuszczające grób pszczoły pozostawiły zmarłych w przerażeniu, milczeniu i poczuciu bycia niezrozumianymi. Potęgująca z każdą chwilą cisza wzmagająca uczucie bezbrzeżnego żalu, tęsknoty zmarłych za światem.

Do tej pory w badaniach nad literacką spuścizną Leśmiana wyeksterioryzowano, obecne także w *Pszczołach*, motywy nicości i niebytu. Zwrócono ponadto uwagę na waloryzowaną negatywnie przestrzeń i jej wpływ na sytuację liryczną. Analizie wielokrotnie poddawano dychotomiczny sposób kreowania akcji dzieł poety, na które składa się i wola życia (woluntaryzm)⁷, i strach przed ponowną egzystencją (można to zaobserwować w utworach: *W czas zmartwychwstania*, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, *W zakątku cmentarza*), nadzieja przy jednoczesnym jej braku. Niejednokrotnie wspomniano też o ontologii świata przedstawionego, rozmyślano nad zmiennością bytów w zetknięciu z – jak to zwykle się szumnie określać – „drugą stroną”. Niestety tego rozpoznania nie poczyniono w odniesieniu do *Pszczoł*.

Wszzechobecna w całej twórczości Leśmiana Śmierć – pełniąca w *Pszczołach* funkcję rewelatorki filozofii – pozwala na przywołanie intrygującego po dziś dzień antycznego paradoksu statku Tezeusza⁸. Oparte na tym paradoksie rozważania wokół proble-

6 Prosty lud przekonany był o zdolnościach pszczoł do kontaktu z człowiekiem, nawet kontaktu słownego.

7 Wiersz zdaje się również aktualizować Bergsonowską ideologię czynu (tu: jako istnienia, trwania) – pisała o tym PODRAZA-KWIATKOWSKA (1985, s. 314–339).

8 Ważność rozważań nad ideą paradoksu statku Tezeusza podnoszono wielokrotnie. Choć współcześnie czyni się to nader rzadko, przed laty ogień tej dyskusji gorzał znacznie mocniej, świadczą o tym choćby opublikowane w jednym z czasopism artykuły na ten temat (TĘDZIAGOLSKA, 1995; ENGEL, NEF, 1996; GARBACZ, 2002; ODROWĄŻ-SYPNIEWSKA, 2002; GRYGIANIEC, 2005; ŻABSKI, 2008). Co ciekawe, ostatni tekst (ŻABSKI, 2008) jest próbą zebrania wniosków z wcześniejszych rozważań publikowanych na łamach „Filozofii Nauki”.

mu tożsamości bytu ukazują takie możliwości wykorzystania filozoficznych dociekań, by zadowoleni byli zwolennicy przeciwnych poglądów w sporze o to, czy jeśli dany byt przyjmie nowe elementy, to stanie się bytem nowym czy jednak pozostanie tym samym. Gdy Leśmian mówi o dwóch bytach – zmarłych i pszczołach – czyni je ontycznie nierównoważnymi, rozgranicza je. Z jednej strony mamy do czynienia z wyższymi bytami (ludźmi), z drugiej zaś z bytami skromniejszymi jakościowo i poznawczo (owadami). Istotna w rozważaniach o utworze Leśmiana może być też idea monad (autorstwa Gottfrieda Wilhelma Leibniza), wedle której każda monada ma możliwość indywidualnego, zależnego od jej zdolności percepcyjnych odbierania bodźców ze świata zewnętrznego. W tym przypadku możliwości poznawcze pszczoł, w rzeczywistości ograniczone, jakby uśpione, poeta zmienia w ten sposób, że pszczoły wydają się mieć większe zdolności percepcyjne niż człowiek. Byt ludzki po śmierci traci swoje pierwotne właściwości, jak pamięć czy zdolność rejestrowania i ponownego eksplikowania wrażeń zmysłowych. Zmarły w niedostępnej żywym przestrzeni śmierci podlega ontycznej zmianie. Inaczej jest w przypadku pszczoł: istoty te, „zmyliwszy istnienia ścieżynę”, nie doświadczają bytowej deformacji. Mimo że są w miejscu zwanym domem zmarłych, fizyczność pszczoł nie zmienia się. Dwa byty, istniejąc w tej samej przestrzeni, nie ulegają temu samemu prawu – wyłącznie jedna ze struktur podlega postrzegalnemu oddziaływaniu tegoż miejsca. Człowiek, w przeciwieństwie do pszczoł, w świecie zmarłych nie jest już tym, kim był za życia.

Jak paradoks statku Tezeusza ma się do sytuacji lirycznej dzieła Leśmiana? Tak jak dla jednych myślicieli statek Tezeusza po odnowieniu (dodaniu nowych desek) był już innym statkiem, tak ludzie w liryku, gdy skończyli ziemskie życie, ulegli zmianie, którą wywarła na nich nowa przestrzeń. Byli jednak zwolennicy poglądu, że po odnowieniu statek Tezeusza nadal pozostaje tym samym statkiem. Idealnym analogonem tego poglądu będzie w wierszu owadzie egzemplum. Trzeba zauważyć, że ów „zakamarek podziemny” nie wpływa na materialną zmianę pszczoł. Nie należy zapominać, że choć pszczoły w wyniku kontaktu z miejscem śmierci nie uległy fizycznej zmianie, to jakaś zmiana jednak zaszła. Choć zewnętrznie się nie zmieniły, ich wnętrze naznaczone zostało szaleństwem. Nie bez powodu zdaje się poeta używać w stosunku do pszczoł silnie waloryzowanego emocjonalnie rzeczownika „odmęt”. Pszczoły, po zetknięciu się ze światem zmarłych, natychmiast odlatują, wręcz z niego uciekają. Czyżby pszczoła monada zyskała świadomość istnienia wyższych struktur i uciekła przed śmiercią?

Podobnie dzieje się w utworze Staffa. Podmiot liryczny zwraca się do ludzkości, by przypomnieć o naturze człowieka, jako przykład wykorzystuje życie pszczołej gromady. Człowiek to istota,

której życie wyznaczają dwa wydarzenia: narodziny i śmierć. O tej prawdzie jako pierwszym należy powiedzieć tym, którzy zaczynają żyć bezrefleksyjnie. Życie, w którym nie pamięta się o śmierci, w tradycji ludowej uchodziło za grzech – dawniej nieświadomość siebie była postrzegana jako zasadnicze zaniedbanie względem przodków i potomnych. Pszczoła – jako boski owad – okazuje się idealnym narzędziem do przypomnienia o śmiertelności człowieka. W końcu to pszczoła jest ową Boską córą mogącą wyjaśnić tajemnice istnienia.

Jak miałyby wyglądać takie przypomnienie człowiekowi o czekającej go śmierci? Wydaje się, że zasadniczą regułą przypomnienia ma być wieloetapowość – stopniowe odkrywanie pamięci. Zwracający się do ludzi podmiot liryczny – przypominający swego rodzaju proroka – przestrzega społeczeństwo, iż pszczoły, choć pozwalają na kontakt ze sferą świętości, nie czynią tego, by człowiekowi dać wyłącznie przyjemność. Ich aktywność ma o wiele głębsze znaczenie. Pszczeli wosk, z którego ludzie kształtują świece, ma przypomnieć o śmierci przynaglającej kroki każdego poranka. Przywołanie w utworze „bladych gromnic” okazuje się zabiegiem zlania przeciwieństw – z jednej strony świece konotują (przez swój blask) prawdę, przestrzeń *sacrum*, z drugiej zaś skupiają uwagę człowieka na nieuniknionym końcu ludzkiej wędrówki po ziemi.

Pszczoły wykreowane przez Leśmiana wydostały się z ramion śmierci, którą zapowiedziały ludzkości pszczoły Staffa. Potrafią zatem mówić o śmierci, obcować z nią i ją pokonać. Świadomość tego mają także zmarli w liryku Leśmiana, przyglądający się świetlistym istotom. Po odejściu „łśniącej gromady” wzrok zmarłych utkwiał w miejscu, przez które drobiny stworzenia wydostały się na powierzchnię do świata żywych. Możliwe, że spojrzenie ludzi, traktowane do tej pory w badaniach jako melancholijne wspomnienie utraty, jest w rzeczywistości pozyskaniem przez zapatrzonych wiedzy, jakoby możliwe było przekroczenie tej swoistej linii demarkacyjnej między światami – dokonanie „wyłomu” w bycie. Uśpiona czujność zmarłych nie jest wyłącznie biernością, pełni raczej funkcję dowodu na ich gotowość do aktu transgresji, wydostania się z objęć śmierci i powrotu do świata, z którego zmarłym nakazane było odejść⁹.

⁹ Ważne rozpoznanie dotyczące Pszczół poczyniła Agata Skała, która sklasyfikowała stany umarłych w twórczości Leśmiana. Przypomniała, że starożytni Rzymianie byli przekonani o istnieniu duszy w obecności swego rozkładającego się ciała. Dokładnie taki sam obraz martwoty przedstawia Leśmian. Ta uwaga pozwala doszukiwać się w dziele autora *Sadu rozstajnego* wątków o proveniencji antycznej (SKAŁA, 2012, s. 261).

Zamiast podsumowania

Pszczoły to niezwykle owady. I Staff, i Leśmian zauważyli tę ich wyjątkowość. Wykreowali odmienne obrazy stworzeń oparte na zbliżonych założeniach. Pszczoły spotykają się z człowiekiem w tym, co nieuchronne. Towarzyszą mu w momencie rozstania się z ziemskim światem, przygotowują do zetknięcia z nieznaną, mroczną i zimną przestrzenią śmierci. Choć owady kojarzone są powszechnie z roślinnością, stają się częścią świata ufundowanego na micie antywegetacji¹⁰; pełniąc rolę mediatora między dwiema zasadami – życia i śmierci, zacierają granice poznania.

Pszczoły w sonecie Staffa nie są bezpośrednimi bohaterkami dzieła, zdają się funkcjonować na zasadzie przywołania, to one jednak zostają bezpośrednio wyeksponowane już w pierwszych słowach liryku. W wierszu Leśmiana informacje o pszczołach odsłaniane są stopniowo. Dodatkowo są one uczestniczkami świata przedstawionego, wpływają na sytuację przedstawioną i jej właściwych bohaterów – umarłych. W utworach obydwu poetów pszczoły są w centrum uwagi, tylko u Leśmiana jednak biorą udział w zdarzeniach – budzą zmarłych. Jeśli Staffowskie pszczoły pośredniczą między człowiekiem a Bogiem, Leśmianowskie zaś budzą zmarłych do życia, to skojarzenie z ofiarą Jezusa, jego umiejętnością wskrzeszania nie wydaje się nadinterpretacją. Pszczoła to owad mogący zarówno przypominać, zapowiadać śmierć, jak i od niej ocalać. Kojarzone z cierpieniem żądlenie okazuje się dla zmarłych wybawieniem.

Mimo że motywy solarne nie są tu przywołane wprost, okazuje się, że wspomniane we wstępie powiązanie pszczoły ze słońcem (światłem w ogóle) wybrzmiewa wcale nie tak skromnie. Pszczoły Staffa mają złoty kolor, natomiast Leśmianowska gromada nazywana jest „złotą pozłociną”, której widok w chwili odlotu może patrzącemu przywołać na myśl zachodzące słońce. Pojawienie się pszczoł przypomina zatem odchodzenie nocy, budzenie się świata do życia, ich odejście zaś – powolne umieranie.

Oczywiście nie można pominąć tego, że nastroje wierszy Staffa i Leśmiana są odmienne. Pszczeli sonet utrzymany został w barwach jasnych, to przestrzeń żywej natury, choć o niej bohater – nauczyciel ludu – nie wspomina w ogóle. Niemniej wrażenie przestrzenności i nieograniczoności miejsca, w którym podmiot się znajduje, potęguje piękno tej sytuacji. Leśmian przenosi czytelnika do krainy śmierci, grób okazuje się „złym ułem”, w którego korytarzach przypadkiem zagubiły się pszczoły. Światło ich odwłoków jest jedynym elementem oświetlającym to przerażające miejsce. W przeciwieństwie do Staffowskich pszczoł owady Leśmiana jawnie przekraczają granicę, pozwalając na doświad-

¹⁰ Więcej o micie antywegetacji i przestrzeniach śmierci w *Młodej Polsce* pisalem w innym miejscu (BOREK, 2018).

czenie transgresji również człowiekowi. W *Pszczółach* Staffa brak kontaktu bezpośredniego człowieka z pszczołami, podkreślona została raczej ich funkcja mediatorska. Pszczół Staffa nie ma w dziele, czytelnik jednak wyobraża sobie ich wygląd, ich obecność w świecie opisywanym przez podmiot liryczny. Leśmianowski pszczoły ranią zmarłych – swym widokiem wzniecają tęsknotę, której nie da się zaspokoić. Dokonują tego aktu w szale, zagubieniu, aktywność pszczół jest efektem pomyłki. Zbudzenie zmarłych dokonało się w sposób niezaplanowany, gdyż po chwili obecności w grobie pszczoły zostawiły ludzi w tragicznej sytuacji niewiedzy.

Choć o podobieństwach twórczości Staffa i Leśmiana i różnicach między tymi twórczościami pisano już wielokrotnie¹¹, materiał analityczny wciąż pozwala na nowe odczytania, mogące wskazywać na zbliżone, ale też często skrajnie odmienne, postrzeganie świata przez autorów jednych z najpiękniejszych dzieł polskiego modernizmu. Wspólny temat to tylko punkt wyjścia, pokazuje, że możliwości jego ujęcia są nieograniczone. To, co w kulturze zapowiada życie, obfitość czy szczęście, może jednocześnie generować śmierć, rachityczność i żałobę. Obrona przez poetów materia liryczna (pszczoły) okazuje się idealnym medium do zobrazowania uprzywilejowanej w polskim modernizmie zasady *coincidentia oppositorum*.

Bibliografia

- BONIECKI Edward, 2008: *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- BOREK Bartłomiej, 2018: „Która przyjdzie” Wincentego Korab-Brzozowskiego i „O przyjdź!” Stanisława Korab-Brzozowskiego. *Paralela światów śmierci w bliźniaczych wierszach braci Brzozowskich*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski”, nr 16.
- BOREK Bartłomiej, 2019: *Paralela zwierciadlanych pejzaży narcystycznych w wybranych utworach Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana*. „Heteroglossia”, nr 9.
- BYSTROŃ Jan Stanisław, 1980: *Pszczoly w pojęciach i zwyczajach ludu*. W: IDEM: *Tematy, które mi odradzano*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- CIEŚLAK Tomasz, STELMASZCZYK Barbara, red., 2000: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Kraków: Universitas.

11 Wspomnieć należy przede wszystkim erudycyjną pracę Anny CZABANOWSKIEJ-WRÓBEL (2009). O podobieństwach wodnych pejzaży i reinterpretacji motywu Narcyza w twórczości poetów pisałem w artykule, który ukazał się na łamach czasopisma „Heteroglossia” (BOREK, 2019).


- CIEŚLAK Tomasz, STELMASZCZYK Barbara, red., 2001: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Kraków: Universitas.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL Anna, 2009: *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*. Kraków: Universitas.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL Anna, STAŁA Marian, PRÓCHNIAK Paweł, red., 2006: *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- ENGEL Pascal, NEF Frédéric, 1996: O tożsamości, nieostrości i istotach przedmiotów. „*Filozofia Nauki*”, nr 4.
- FRONTCZAK Jarosław, 1996: *Poszukiwanie paradygmatu*. „*Sztuka i Filozofia*”, nr 11.
- GARBACZ Paweł, 2002: *Relatywna identyczność i nieodróżnialność*. „*Filozofia Nauki*”, nr 10.
- GŁOWIŃSKI Michał, 1981: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GRYGIANIEC Mariusz, 2005: *Genidentyczność a metafizyka persystencji: endurantyzm, perdurantyzm i eksdurantyzm*. „*Filozofia Nauki*”, nr 2.
- KARPOWICZ Tymoteusz, 1975: *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław: Ossolineum.
- KOPALIŃSKI Władysław, 1990: *Pszczoła*. W: IDEM: *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- KOWALSKI Piotr, 1998: *Leksykon – znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KWIATKOWSKI Jerzy, 1977: *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*. W: *Młodopolski świat wyobraźni*. Red. Maria PODRAZA-KWIATKOWSKA. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- LEŚMIAN Bolesław, 1936: *Pszczoły*. W: IDEM: *Napój cienisty*. Warszawa: nakładem Jakuba Mortkowicza.
- MARKOWSKI Michał Paweł, 2007: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków: Universitas.
- MUELLER Mariusz, 2007: *Owadzi świat w poezji ks. Twardowskiego: rzeczywistość znaku – rzeczywistość mitu*. W: *Wokół twórczości ks. Jana Twardowskiego*. Red. Andrzej SULIKOWSKI. Szczecin: Print Group Daniel Krzanowski.
- NALEWAJK Żaneta, 2015: *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe*. Kraków: Universitas.
- NYCZEK Tadeusz, 1976: *Bolesław Leśmian*. Wrocław: Ossolineum.
- ODROWĄŻ-SYPNIEWSKA Joanna, 2002: *Zmiana, trwanie i nieostrość*. „*Filozofia Nauki*”, nr 10.
- OSTASZ Lech, 2001: *Dane dostarczane przez naukę i ontologiczna teoria dziedzin bytu*. „*Humanistyka i Przyrodoznawstwo*”, nr 7.
- OŚWIĘCIMSKI Stefan, 1989: *Zeus daje tylko znak, Apollo wieszczy osobiciście. Starożytne wróżbiarstwo greckie*. Wrocław: Ossolineum.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA Maria, 1985: *Gdzie umieścić Leśmiana?* W: EADEM: *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- PRZYBYŚLAWSKI Artur, 2004: *Coincidentia oppositorum*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- ROWIŃSKI Cezary, 1982: *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- SKAŁA Agata, 2009/2010: *W poszukiwaniu prawdy o człowieku. „Diokles” Henryka Sienkiewicza. „Estetyka i Krytyka”, nr 2/1.*
- SKAŁA Agata, 2012: *Demonologia słowiańska w twórczości Bolesława Leśmiana*. W: *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*. Red. Bogusław GRODZKI, Dariusz TRZEŚNIEWSKI. Radom: Wydawnictwo Politechniki Radomskiej.
- STAFF Leopold, 1919: *Pszczoły*. W: IDEM: *Ścieżki polne*. Warszawa: nakładem Jakuba Mortkowicza.
- STAŁA Marian, 2001: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- SZCZOT Monika, 2004: *Klasycyzm Leopolda Staffa*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- SZWED Piotr, 2014: *Oddalenie. Poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- TĘDZIAGOLSKA Joanna, 1995: *Identyczność. (Przyczynek do słownika filozoficznego)*. „Filozofia Nauki”, nr 1–2.
- WÓJCIK Włodzimierz, 1999: *Staff i Różewicz. Studia historycznoliterackie*. Katowice: Kwartalnik Literacki „Fa-Art”.
- ŻABSKI Eugeniusz, 2008: *Notka o paradoksie statku Tezeusza oraz identyczności genetycznej*. „Filozofia Nauki”, nr 16.



Jerzy Smulski

UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU

 <https://orcid.org/0000-0002-1650-6976>

Wokół Władzy (i nie tylko)

Kilka listów Tadeusza Konwickiego (z komentarzem)

Around *Władza*, Among Others

A Few Letters from Tadeusz Konwicki (with a Commentary)

Abstract: The article contains a discussion of the author's correspondence with Tadeusz Konwicki pertaining to socialist realism in literature, particularly to the latter's novel *Władza*. Thus far unpublished Tadeusz Konwicki's letters are quoted here in their entirety.

Keywords: Tadeusz Konwicki, socialist realism in Poland

Z pisarstwem Konwickiego zetknąłem się po raz pierwszy jesienią 1972 roku; byłem wówczas uczniem drugiej klasy liceum. Ów kontakt nie miał jednak charakteru „zinstytucjonalizowanego”, *Sennik współczesny* nie figurował bowiem wówczas w spisie szkolnych lektur¹. Skąd ta dokładna lokalizacja w czasie? Otóż moja „przygoda” z twórczością autora *Małej apokalipsy* zaczęła się od lektury książki Anny Milskiej *Pisarze polscy*, której czwarte wydanie trafiło do księgarni latem 1972 roku. W tym opracowaniu, przeznaczonym do szkolnych bibliotek, pomieszczony został kilkunastopięciowy szkic dotyczący pisarstwa Konwickiego. Cały szkic uważam – nawet z dzisiejszej perspektywy – za zręcznie napisany, wówczas zaś zafrapował mnie zwłaszcza fragment poświęcony *Sennikowi współczesnemu*. Z czterech akapitów dotyczących tej powieści przytoczę tylko jeden:

Do skazanej za zagładę doliny Soły (ma zostać zatopiona z powodu budowy tamy i spiętrzenia wód rzeki) sprowadza go [bohatera – J.S.] konflikt sumienia, kategoryczny imperatyw wierności samemu sobie i lojalności wobec dawnych towarzyszy walki, odpowiedzialności osobistej i indywidualnej uczciwości w starciu z wyższą, ponadindywidualną racją. Tutaj, w tym zapadłym kraju, tropi ślady przeszłości i śni zły sen o Polsce pośród gromady jakichś byłych obszarników, byłych działaczy partyjnych, byłych

¹ *Sennik...* trafił do spisu licealnych lektur dopiero w roku 1983. Wcześniej (w latach 1951–1952) w owym spisie znajdowała się niewielka socrealistyczna powieść Konwickiego *Przy budowie* (zob. FRANAŚZEK, 2006, s. 111).

nauczycieli, szukających lekarstwa na swe zastarzałe kompleksy i zawody życiowe w wódce lub w mistycznych urojeniach. Ten Conradowski z ducha problem moralny stanowi główną osnowę powieści, w której wspomnienia mają moc niszczącą, senne zjawy i przywidzenia mieszają się co chwila z rzeczywistością, wydarzenia dawno minione powracają, czasem mijają w pędzie, a wszystko zatopione jest w jakiejś burej męczącej mgle (MILSKA, 1972, s. 359–360)².

Sięgnąłem zatem po *Sennik...*, który mnie zafascynował, acz na pewno nie wszystko zrozumiałem z jego fabuły czy z aluzyjnie sygnalizowanych kontekstów historycznych. Czytałem potem utwór Konwickiego wielokrotnie (również na użytek dydaktyki uniwersyteckiej); do dziś pozostaje dla mnie jedną z najważniejszych powieści polskich.

Później – jako student polonistyki – zacząłem czytać prozę Konwickiego na bieżąco, a zarazem nadrabiać zaległości (myślę o lekturze takich powieści Konwickiego z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jak *Dziura w niebie* czy *Wniebowstąpienie*).

W latach osiemdziesiątych dojrzałem do badawczego zajęcia się pisarstwem autora *Sennika współczesnego*. Okazją była zorganizowana przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w listopadzie 1991 roku konferencja *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*. W wygłoszonym na niej referacie zająłem się Konwickiego cyklem autobiograficznym: *Kalendarz i klepsydra*, *Wschody i zachody księżyca*, *Nowy Świat i okolice*³.

W tytule pisanego na konferencję artykułu użyłem rzeczownika „ulepiec” (SMULSKI, 2015), którym – w funkcji określenia meta-tekstowego – posłużył się sam autor cyklu w jednym z jego ogniw. Słowo to zastosowane zostało przez Konwickiego jako nazwa gatunkowa, odnoszona do utworów tworzących cykl (między innymi we *Wschodach i zachodach księżyca* pisze Konwicki o swym utworze jako o „ulepcu całorocznym” – KONWICKI, 1982, s. 60). Nie ulegało dla mnie wątpliwości, że mieści się ów rzeczownik w polu semantycznym tworzonym przez takie wyrazy, jak „zlep”, „ulep”, „zlepek”, ale także spokrewniony jest z leksemem „ulep” („ulepek”), czyli napój zanadto osłodzony. Postanowiłem wszakże zwrócić się

2 Omówienie to nie jest streszczeniem, *Sennik...* bowiem – jak skonstatował Janusz SŁAWIŃSKI (1967, s. 205 i nast.) – jest powieścią „niestreszczalną” (podobnie jak wiele dzieł prozy nowoczesnej). Za symptomatyczny uważam fakt, że o omówienie *Sennika...* nie pokusili się Marek Bernacki i Mirosław Dąbrowski w książce *Leksykon powieści polskich XX wieku* (BERNACKI, DĄBROWSKI, [2002]), choć znalazło się w niej miejsce dla *Bohini*, którą oceniam jako drugorzędną w dorobku Konwickiego.

3 Później – w latach dziewięćdziesiątych – ukazały się dwa kolejne ogniwa tego cyklu: *Zorze wieczorne* i *Pamflet na siebie*.

w tej sprawie do autora – znalazłem jego adres prywatny (w informatorze *Kto jest kim w Polsce*) i napisałem list; wkrótce otrzymałem odpowiedź, którą tu przytaczam. Dodam, że list autora *Sennika współczesnego* napisany był piórem; zapewne tym otrzymanym od Kurta Webera (Konwicky wspomina o tym piórze w *Kalendarzu i klepsydze* – KONWICKI, 1976, s. 336):

Warszawa, 23.XI.91

Szanowny Panie,
słowo „ulepiec” siedzi we mnie od zawsze. Nie wiem, czy jest kresowe, czy ogólnopolskie. Pasowało mi, bo określa pewien trud lepienia różnych kawałków jakiegoś materiału. Ale w podświadomości mogłem mieć asocjacje z czymś słodkim, w autoironicznym stosunku do swojej minoderii, czy też kokieterii wobec czytelnika. Zatem obie interpretacje mają uzasadnienie, chociaż ta pierwsza jest chyba najracjonalniejsza. Interesujące, że w Warszawie „ulepiec” u nikogo nie wzbudził wątpliwości.

Dziękuję za list i pozdrawiam serdecznie.

Tadeusz Konwicky⁴

Gdy zatem w 1993 roku ukazał się o autobiograficznym tryptyku artykuł, przesłałem Konwickyemu jego nadbitkę, co pisarz skwitował sympatyczną karteczką:

22.XI.93

Szanowny i Drogi Panie,
dziękuję za tak interesujący i przenikliwy esej, który czytałem ze zjeżonym ze strachu włosem. No ale dobrze się skończyło.

Wobec tego jeszcze raz dziękuję Panu, pozdrawiam serdecznie i życzę sukcesów.

Tadeusz Konwicky

PS Na odwrocie Werki pod Wilnem.

Podobną kurtuazyjną karteczkę otrzymałem w lipcu 1996, gdy przesłałem Konwickyemu nadbitkę mego artykułu o *Pamiętniku uczennicy* (SMULSKI, 1996) (przypomnę, że chodzi o anonimowy tekst opublikowany w „Nowej Kulturze” w 1953 roku, który nie-skwitowanym wstępem opatrzył autor *Przy budowie*):

⁴ Przytoczone tutaj listy Tadeusza Konwického znajdują się w prywatnym archiwum autora artykułu. W cytatach zachowano oryginalną ortografię i interpunkcję.

W-wa, 1.VII.96

Szanowny Panie,
bardzo dziękuję za wysłanie mi tej odbitki rzeczywiście przypominającej niesłychane czasy (co za brednie pisali wtedy koledzy, a raczej pisaliśmy).

Dziękuję za życzenia [urodzinowe – J.S.] i pozdrawiam serdecznie.

Tadeusz Konwicki

Dwa najważniejsze listy pochodzą również z 1996 roku i dotyczą sztandarowej socrealistycznej powieści Konwickiego, tj. *Władzy*. Z prośbą o informacje dotyczące genezy tej powieści i wariantów jej tekstu zwróciłem się do pisarza na początku owego roku w związku z przygotowywanym przeze mnie artykułem (którego pierwodruk miał miejsce pod koniec 1997 roku) (SMULSKI, 2002). W pierwszym z listów Konwicki ujawnia swój stosunek do socrealistycznego epizodu w swojej biografii artystycznej:

W-wa, 26.I.1996

Szanowny Panie,
jeśli Pan mnie czytuje, to wie Pan, że swego socrealistycznego okresu nie wypieram się, ale też w nim nie grzebię. Jest to część mojej biografii, którą odłożyłem ad acta. Kropka.

We *Władzy* były różne zmiany redakcyjne, bo sposobili ją do druku kolektyw: redaktorzy, cenzorzy, lektorzy itp. Takie były czasy i takie psychozy. A ja, niestety, ulegałem sugestiom otoczenia.

Od tamtego czasu minęło przeszło czterdzieści lat. Wielu rzeczy nie pamiętam, dobrych i złych, ale przede wszystkim nie mam ochoty wgłębiać się w niuanse moich ówczesnych pierwocin literackich. Pan ma prawo, ale ja nie muszę. Zatem nie obiecując Panu współpracy przesyłam ukłony i życzenia dobrego 1996-ego [sic!] roku.

Tadeusz Konwicki

Po tygodniu otrzymałem wszakże list kolejny, znacznie dłuższy. Jest on wart przytoczenia w całości, stanowi bowiem najobszerniejszy (i najciekawszy) autokomentarz do *Władzy* (a to przecież jedna z najważniejszych polskich powieści socrealistycznych):

2.II.1996

Szanowny Panie,
połechtany Pana cynicznymi pochlebstwami postanowiłem jednak coś Panu powiedzieć:

1. *Władza*, jak i wszystkie moje książki – z tego okresu – są psychodramami, próbami przekonania siebie do nowej rzeczywistości, której program, hasła i obietnice odpowiadały mi, ale praktyka budziła sprzeciw i rozpacz.
2. *Władza* jest wynikiem ówczesnej tęsknoty (po chaotycznej, rozkawałkowanej literaturze tematu wojennego) do epiki.
3. Marzyło mi się napisanie książki o strukturze i dramaturgii władzy: w obrębie psychologii, emocji, działań społecznych i politycznych.
4. *W[ładza]* dzieli się na dwie części: „partyjną” i „inteligentką”. Wszystkie swoje siły włożyłem w tę „inteligentką” i jest ona szczerą, prawdziwą i oddaje w jakiś sposób „drogę przez mękę” sporej części młodej inteligencji mego pokolenia. Jak Pan wie, wyszedłem z partyzantki antyradzieckiej i nie znalazłem się w sytuacji kanapowego panicza, który w wyborach kierował się dobrym smakiem. Ja i mnie podobni ryzykowali głową za swoje wybory. W *Kalendarzu* i *klepsydry* zdecydowałem się wziąć [sic!] grzech socrealizmu na siebie. Wszyscy koniunkturaliści – a okazało się ich sporo – poznali. Zostałem sam na placu. Przynajmniej w tym jestem numer jeden.

Część „partyjna” nie mobilizowała we mnie ostatecznych [dostatecznych? – J.S.] sił i nie byłem na jej tle szczególnie ambitny. Realizowałem w niej ten wątek władzy nad bliźnim, nad społecznością, nad krajem, ale jako element symetrii do części, którą nazywam „inteligentką”. O ile do tej części było niewiele zastrzeżeń, to do partyjnej – setki. Myślę, że „czynniki” uznały moją książeczkę za jakiś ewenement i dlatego mocno się do niej przyłożyły. Dziesiątki rabinów partyjnych nad nią się kiwały i ja – nieszczęsny – dawałem się powodować, bo moja prawda i ambicja były w tej części poświęconej wychodzeniu z lasu do życia. Ta liturgia partyjna była mi mało znana i zgadzałem się, żeby w jakichś dla mnie niejasnych szczegółach tajemniczej pragmatyki ideologiczno-partyjnej grzebali akuszerzy książki. Wielu z nich zapomniałem, a tych co pamiętam – nie wymienię, bo jeśli się zgodziłem na poprawki, to ja sam za nie odpowiadam. Myślę, że i różnice w wydaniach wynikały z różnic sytuacji politycznych i wymęczono na mnie jakieś skreślenia albo niewielkie dopisania. Zatem jest to moja dziwna książka: w pewnej części dożylnie prawdziwa, w drugiej naiwnie fałszywa, choć – prawdę mówiąc i w zaufaniu – w tej drugiej na fatalnym szkielecie też jest trochę prawdziwego mięsa. Pochodzę raczej z dołów

społecznych – piszę „raczej”, no na Wileńszczyźnie było to skomplikowane – dlatego i w tej warstwie błąka się jakaś prawda, która może się w przyszłości wydać wyrazistsza (kiedy złagodnieje szal demagogii myślowej [?] i emocjonalnej).

5. Moim „świadomym” osiągnięciem był portret tego fanatyka (Gałęckiego?). A fanatyzm jawił się wtedy jako zjawisko powszechne. Chcę się też pochwalić zakończeniem tołstojowskim, jak w prawdziwej epice – to znaczy zawieszeniem, urwaniem historii jakby w pół słowa.
6. Ale do końca były kłopoty. Ciągłe ta książka miała jakieś tajemnicze błędy z punktu widzenia ortodoksji. Zrozpaczone wydawnictwo dało informację: koniec tomu pierwszego. Że w następnym wszystko zostanie wyprostowane. Ale ja miałem dość, zresztą wyczerpałem to, co w owej chwili miałem do powiedzenia.

Drogi Panie, napisałem jak na spowiedzi, choć wiem, że każdy zawsze mimo woli chce się wydać lepszym. Staram się jednak być obiektywnym i mam do niej, do Władzy taki stosunek, jak dr. [sic!] J.M. Rymkiewicz do połowy swoich rodaków (w wywiadzie powiedział: jebał ją pies).

7. Może Pan to wszystko między bajki włożyć. Sam nie wiem, co po piszę ten list (chyba najdłuższy w moim życiu). Coś tam widać z pańskiej epistoły we mnie poruszyło. Ale w sumie jestem zawstydzony moim nieoczekiwanym gadulstwem.

Wobec tego wyciągam chude ręce i błogosławię Pana na pańskiej ciężkiej drodze polonistycznego komparatysty czy komparatystycznego polonisty.

Pozdrawiam.

Tadeusz Konwicki

Historycznoliterackie walory tej korespondencji (a zwłaszcza dwóch ostatnich listów) są ogromne, uznałem ją zatem za wartą upublicznienia.

Bibliografia

- BERNACKI Marek, DĄBROWSKI Mirosław, [2002]: *Leksykon powieści polskich XX wieku*. Bielsko-Biała: Debit.
- FRANASZEK Anna, 2006: *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946–1999*. Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- KONWICKI Tadeusz, 1976: *Kalendarz i klepsydra*. Warszawa: Czytelnik.
- KONWICKI Tadeusz, 1982: *Wschody i zachody księżycy*. London: Index of Censorship.

- MILSKA Anna, 1972: *Pisarze polscy. Wybór sylwetek*. Warszawa: Instytut Wydawniczy CRZZ.
- SŁAWIŃSKI Janusz, 1967: „Sennik współczesny”. W: Teresa KOSTKIEWICZOWA, Aleksandra OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Janusz SŁAWIŃSKI: *Czytamy utwory współczesne. Analizy*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
- SMULSKI Jerzy, 1996: *Epizod z dziejów przedpaździernikowej „odwilży”*. W: *Literaturoznawstwo. Materiały konferencji naukowej, 14-16 marca 1995 r.* Red. Janusz KRYSZAK. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- SMULSKI Jerzy, 2002: *Trzy redakcje „Władzy” Tadeusza Konwickiego. Przyczynek do dziejów realizmu socjalistycznego w Polsce*. W: IDEM: *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- SMULSKI Jerzy, 2015: „Ulepiec”. *Kilka uwag o formie gatunkowej tryptyku Tadeusza Konwickiego „Kalendarz i klepsydra”, „Wschody i zachody księżycy”, „Nowy Świat i okolice”*. W: IDEM: *Rozmaitości socrealistyczne (i nie tylko)*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.



Roman Sabo

 <https://orcid.org/0000-0002-3330-8445>

Amerykańska percepcja twórczości Tadeusza Konwickiego

On American Perception of Konwicki's Novels

Abstract: Due to dedicated efforts of the eminent American novelist Philip Roth, several novels from behind the Iron Curtain were published in the USA in the series "Writers from the Other Europe". Starting in 1974, during the following 15 years, the novels of Andrzejewski, Borowski, Gombrowicz, Schulz and Konwicki were published by Penguin. This article concentrates on the American reception of Konwicki's novels.

Keywords: American perception, Philip Roth, John Updike, the series "Writers from the Other Europe"

Szkic niniejszy ma zwrócić uwagę na fakt zaistnienia twórczości Tadeusza Konwickiego w świadomości Amerykanów¹. Jeżeli stanie się zachętą do podjęcia szczegółowych studiów nad przyczynami tego zainteresowania, spełni swoją rolę. Pytanie o to, dlaczego mając do czynienia z ogromem rodzimej twórczości, środowisko literackie Ameryki Północnej zainteresowało się powieściami polskiego pisarza, zostanie w szkicu tym zaledwie zasugerowane. Ktoś bardziej kompetentny powinien podjąć próbę wyjaśnienia, czy o zainteresowaniu Konwickim zdecydowała egzotyka podjętych przez niego tematów, czy może forma i literacki styl. Jeżeli styl, to do jakiego stopnia oddany adekwatnie w amerykańskiej angielszczyźnie przez takich tłumaczy jak Richard Lourie? Jeżeli forma, to na ile rozpoznawalna, a na ile egzotyczna dla północnoamerykańskiego czytelnika? Gdyby ciekawość amerykańskiej publiczności literackiej budziły tematy podejmowane przez polskiego pisarza, to zastanawia jej zainteresowanie okazane amerykosceptykowi, za jakiego Konwicki sam się uznał w *Kalendarzu i klepsydrze*:

1 Skupię się tutaj na wypowiedziach rdzennych Amerykanów, pomijając opinie polsko-amerykańskich slawistów, piszących o Konwickim z racji wykonywanego zawodu i w celach popularyzacyjnych. Wypowiedzi tych ostatnich mają często charakter tymczasowy, jak krótka wzmianka Miłosza o twórczości Konwickiego w *The History of Polish Literature*, pominięta w pierwszych polskich wydaniach podręcznika Miłosza.

Dlaczego bałem się tej Ameryki? [...] Dlaczego ten Wspaniały Zachód budzi we mnie zabobonny lęk i odrazę, jakie niecił w dziewiętnastowiecznych inteligentach rosyjskich, i w słowianofilach, i w narodnikach, i nawet, prawdę mówiąc, w zapadnikach. Dlaczego muszę powtarzać ich wszystkie neurozy, animozje i kompleksy? Dlaczego to powiedzonko „zgniły zachód”, wymyślone za czasów mikołajowskich, tłukło mi się po głowie przez cały ciąg tej nerwowej podróży? Co mnie upodabniało do tych siostr i braci nieszczęśliwego Fiodora Dostojewskiego, którzy z rozpaczy popadli w nienawiść do Zachodu? (KONWICKI, 1989, s. 125)

Zdaniem Joanny Rostropowicz-Clark, literaturoznawczyni zaangażowanej w sprawę popularyzacji polskiej literatury w USA i nieszczędzącej superlatyw pod adresem autora *Sennika współczesnego*: „Tadeusz Konwicky osiągnął [...] bardzo wysoki status, jeśli nie na rynku, to w amerykańskich kręgach uważnych czytelników dobrej literatury. Jego pierwsza wydana w Ameryce książka *Sennik współczesny* (*The Dreambook for our Time*, 1976), ze wstępem Leszka Kołakowskiego – w redagowanej przez Philipa Rotha serii »Pisarze z innej Europy« – miała doskonałe recenzje. Pisano o »pamięci okaleczonej przez zbrodnie«. John Updike napisał o jakże cennej dla niego lekcji literackiej ironii, Czesław Miłosz w swojej *The History of Polish Literature*, że *Sennik...* jest jedną z najbardziej wstrząsających (*terrifying*) powieści w polskiej literaturze powojennej. Wkrótce w tej samej serii i w świetnym tłumaczeniu ucznia Miłosa Richarda Louriego (będzie tłumaczem kolejnych pięciu książek Konwického na angielski) wyjdzie *Kompleks polski*, powitany entuzjastycznym chórem recenzentów² wszystkich naczelnych czasopism. Wielki, już nieomal kultowy sukces odniosła *Mała apokalipsa* uznana za genialny, prześmiewczy i tragiczny symbol losu pisarza za kruszejącą, ale wciąż morderczą żelazną kurtyną. Po publikacji *Bohin Manor* (*Bohiń*) w najbardziej prestiżowym amerykańskim wydawnictwie Farrar, Straus and Giroux (stały wydawca Konwického) Eva Hoffman w recenzji w »The New York Review of Books« napisała, że »książki Konwického nie tylko są o Polsce – są Polską«. Philip Roth przyznał mi kiedyś, że »pożyczył« od Konwického pomysł narratora o własnym nazwisku autora (*Kompleks polski*, *Mała apokalipsa*). Czytał, bardzo uważnie, wszystkie jego książki” (ROSTROPOWICZ-CLARK, 2015).

Gdyby nie Philip Roth, Konwicky, jak wielu innych pisarzy zza żelaznej kurtyny, prawdopodobnie nie zaistniałby na rynku amerykańskim. A wszystko to było możliwe dzięki bliskim kontaktom

² Ktoś bardziej kompetentny niż ja powinien wsłuchać się uważniej w ton tego „entuzjastycznego chóru recenzentów”.

Rotha z czechosłowackimi pisarzami, tłumaczami i intelektualistami, które Amerykanin pogłębiał podczas corocznych wizyt w Pradze między 1972 i 1977 rokiem, a które przerwane zostały ingerencją czechosłowackiej bezpieki i odmową wystawienia Rothowi wizy. Pisarz przejął się losem twórców z komunistycznego bloku do tego stopnia, że w rok po pierwszych kontaktach z autorami w Pradze przedstawił amerykańskiemu Penguinowi propozycję serii wydawniczej pod ogólnym tytułem *Writers from the Other Europe* [Pisarze z Innej Europy] (ROTH, 2017, s. 165). Po przyjęciu przez wydawnictwo propozycji Roth został naczelnym redaktorem serii, odpowiedzialnym za wybór publikowanych tytułów, autorów wstępów do nich i tłumaczy. Zwrócił się na przykład z propozycją tłumaczeń do Czesława Miłosza. Ostatecznie tłumaczenia książek Konwickiego podjął się uczeń Miłosza – Richard Lourie. Między rokiem 1974 i 1989, dzięki aktywności Rotha, ukazały się polskie powieści Jerzego Andrzejewskiego, Tadeusza Borowskiego, Tadeusza Konwickiego, Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza; węgierskie – Györgyego Konráda i Gézy Csátha; jugosłowiańska Danila Kiša oraz czeskie Bohumila Hrabala, Milana Kundery i Ludvíka Vaculíka. Warto dodać, że Konwicki będzie jedynym pisarzem spośród uwzględnionych w serii Penguin, którego książka – *Mała apokalipsa* – ukaże się w serii *Contemporary World Literature* [Biblioteka Współczesnej Literatury Światowej] wydawnictwa *Vintage Books*, złożonej z dziesięciu światowych powieści. W serii *Biblioteka Współczesnej Literatury Światowej* spośród pisarzy z Europy Wschodniej znajdzie się jeszcze Jiří Gruša z powieścią *Kwestionariusz, czyli modlitwa za pewne miasto i przyjaciela*.

Konkretne wypowiedzi samego Rotha na temat Konwickiego są fragmentaryczne i sporadyczne. Roth zwraca w nich uwagę przede wszystkim na chwyt literacki Konwickiego (tak jak Gombrowicza w *Pornografii*) – nadanie głównemu bohaterowi nazwiska samego pisarza, „co wzmacniało iluzję, że powieść jest prawdziwa i nie może być traktowana jako »fikcja«” (ROTH, 2017, s. 147, tłum. – R.S.). Wagę osiągnięć polskiego pisarza dla Amerykanina można wysnuć z kontekstów. Roth, stawiając pytanie o zawikłane związki prześladowanych przez władzę pisarzy z prześladowającą ich władzą w długiej rozmowie z Ivanem Klímą, spisanej wkrótce po zwycięstwie aksamitnej rewolucji, nawiązuje do „polskiego doświadczenia”: „Tadeusz Borowski stwierdził, że o Holokauście można pisać jedynie z pozycji winnego, nieprzeciwstawiającego się współuczestnika [...]. W okresie panowania sowieckiego komunizmu niektórzy z najbardziej oryginalnych pisarzy wschodnioeuropejskich przyjęli identyczną postawę – Tadeusz Konwicki, Danilo Kiš oraz Kundera – wymienię tylko trzech panów K., którzy wypęzli spod kafkowskiego karalucha, aby donieść, że nie ma niewinnych aniołów, że zło gnieździ się zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz” (ROTH, 2017, s. 147–148, tłum. – R.S.).

Twórczość Konwického dla Philipa Rotha, niezwykle płodnego i kontrowersyjnego pisarza, a jednocześnie wnikliwego i pracowitego krytyka i popularyzatora literatury, była zapisem doświadczenia niezasłużonej winy, niesprawiedliwej kary i próby sprostania istic kafkowskiemu uwięzieniu w makabrycznej i nieprzewyciężonej rzeczywistości. Jakże ciekawie wpisywała się w prowadzone przez całe twórcze życie Rotha dywagacje nad specyfiką żydowskiego losu.

John Updike, w roli niezmordowanego krytyka, poświęcił Konwickiemu wiele miejsca w swoich omówieniach prozy z za żelaznej kurtyny. W eseju *The Evil Empire. How the Other Half Lives* [*Imperium zła. Jak żyje druga połowa*] omawia książki Moskwa – Pietuszki Wieniedikta Jerofiejewa, *Żart* Milana Kundery i *Kompleks polski* Tadeusza Konwického (UPDIKE, 1991b). W recenzji *As Others See Us* [*Jak oni nas widzą*] zestawia szwedzką powieść Larsa Gustafssona *The Tennis Players* [*Tenisści*], japońską *Masks* [*Maski*] Fumiko Enchi i Konwického *Małą apokalipsę* (UPDIKE, 1991a).

Updike żałuje, że powieści z za żelaznej kurtyny nie można, z kilkoma wyjątkami, czytać dla czystej przyjemności, stwierdza przy tym, że uznaje trzy przedstawione teksty za więzienne krzyki – skowyt (Jerofiejew), skomplikowany jęk (Kundera), ożywiony wrzask (Konwicki) (UPDIKE, 1991b, s. 511–519). Updike streszcza treść ożywionego wrzasku, zwraca uwagę na trudną do prześledzenia fragmentaryczność powieści Konwického, po czym podkreśla, że pisarz najpełniej prezentuje swoje pisarskie umiejętności w dwóch dłuższych, artystycznie satysfakcjonujących fantazjach historycznych. Główną lekcją wyciągniętą z wsłuchania się w krzyki więźniów z za okalającego ich muru jest przekonanie, że władza strażników oparta jest na kłamstwie.

Przekład *Małej apokalipsy* ukazał się drukiem w 1984 we wspomnianej już serii *Contemporary World Literature*. We wstępie do swego tłumaczenia Richard Lourie zwraca uwagę, że powieść Konwického, której świat przedstawiony zawiera w sobie coś z obrazów niemieckiego ekspresjonisty George’a Grosza, nieco więcej z orwellowskiego surrealizmu, ponadto szczyptę dantejskiego piekła, zmienia swą wymowę w zależności od wydarzeń politycznych. Przed 13 grudnia 1981 roku można było zarzucić autorowi nadmierne czarnowidztwo, stan wojenny jednak wyjaskrawił profetyczny sens tekstu. W podsumowaniu swojej przedmowy Lourie zapewnia czytelnika, że kolejne etapy polskiej historii wpłyną ponownie na sposób interpretacji znaczeń i przesłań *Małej apokalipsy* (LOURIE, 1984, s. V–VII).

Recenzja Updike’a z *Małej apokalipsy* jest właściwie przykładem udanego stylistycznie streszczenia akcji omawianej powieści, z podkreśleniem narracji w tonie absurdu i inteligentnej pojęciowej ekwilibrystyki. W nawiązaniu do tekstu Louriego krytyk

zwraca uwagę, że przedstawiciele powieściowej opozycji są znużeni istniejącą sytuacją, właściwie ospali, przez co na państwowej posadzie zachowują się jak lunatycy. Warszawska sceneria pod piórem recenzenta zmienia się w opis infernalnego, zapomnianego miasta, gdzie już nawet diabeł nie ma ochoty mówić „dobranoc”. Główny zarzut postawiony Konwickiemu dotyczy tonu zakończenia powieści, zniechęcającego obcokrajowca do przejścia się losem bohaterów. Jednym zdaniem, *Mała apokalipsa* zostaje przez Updike’a odczytana jako powieść autora znużonego absurdalną koniecznością podjęcia na nowo tego samego co zawsze tematu – beznadziejności polskiej sytuacji (UPDIKE, 1991b, s. 601–608).

Czas pokaże, czy powieści Konwickiego zagoszczą na stałe w kanonie lektur Amerykanów zainteresowanych osiągnięciami literackimi zagranicznych pisarzy, czy też trafią do lamusa pełnego dzieł ilustrujących procesy historyczne zachodzące w dalekich i zazwyczaj mało zrozumiałych stronach świata, łatwiejsze do przyswojenia w powieściach niż pracach historyków. Scenariusz zapomnienia polskiego pisarza byłby niesprawiedliwym wyrokiem losu dla popularyzatorskiego trudu entuzjastycznie oddanego sprawie literatury z innej Europy Philipa Rotha.

Bibliografia

- KONWICKI Tadeusz, 1970: *A Dreambook for Our Time*. Transl. by David WELSH. Cambridge: The MIT Press.
- KONWICKI Tadeusz, 1982: *The Polish Complex*. Trans. Richard LOURIE. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- KONWICKI Tadeusz, 1983: *A Minor Apocalypse*. Transl. from the Polish by Richard LOURIE. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- KONWICKI Tadeusz, 1989: *Kalendarz i klepsydra*. Warszawa: Czytelnik.
- LOURIE Richard, 1984: *Translator's Introduction*. In: Tadeusz KONWICKI: *A Minor Apocalypse*. Transl. from the Polish by Richard LOURIE. New York: Vintage Books.
- ROSTROPOWICZ-CLARK Joanna, 2015: *Tadeusz Konwicki w Ameryce*. Wyborcza.pl. 8.01.2015. [Online:] http://wyborcza.pl/1,75410,17228046,Tadeusz_Konwicki_w_Ameryce.html [8.01.2015].
- ROTH Philip, 2017: *Why Write? Collected Nonfiction 1960–2013*. New York: The Library of America.
- UPDIKE John, 1991a: *As Others See Us*. In: IDEM: *Odd Jobs. Essays and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf.
- UPDIKE John, 1991b: *The Evil Empire. How the Other Half Lives*. In: IDEM: *Odd Jobs. Essays and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf.

Na okładce John Maxwell Coetzee
(fot. Julia Agnieszka Szymala)

Opracowanie językowe
Magdalena Pache

Korekta techniczna
Adriana Szaforz

Projekt okładki i projekt typograficzny
Tomasz Gut

Przygotowanie okładki do druku
Beata Klyta

Łamanie
Alicja Załęcka

ISSN 2353-0928

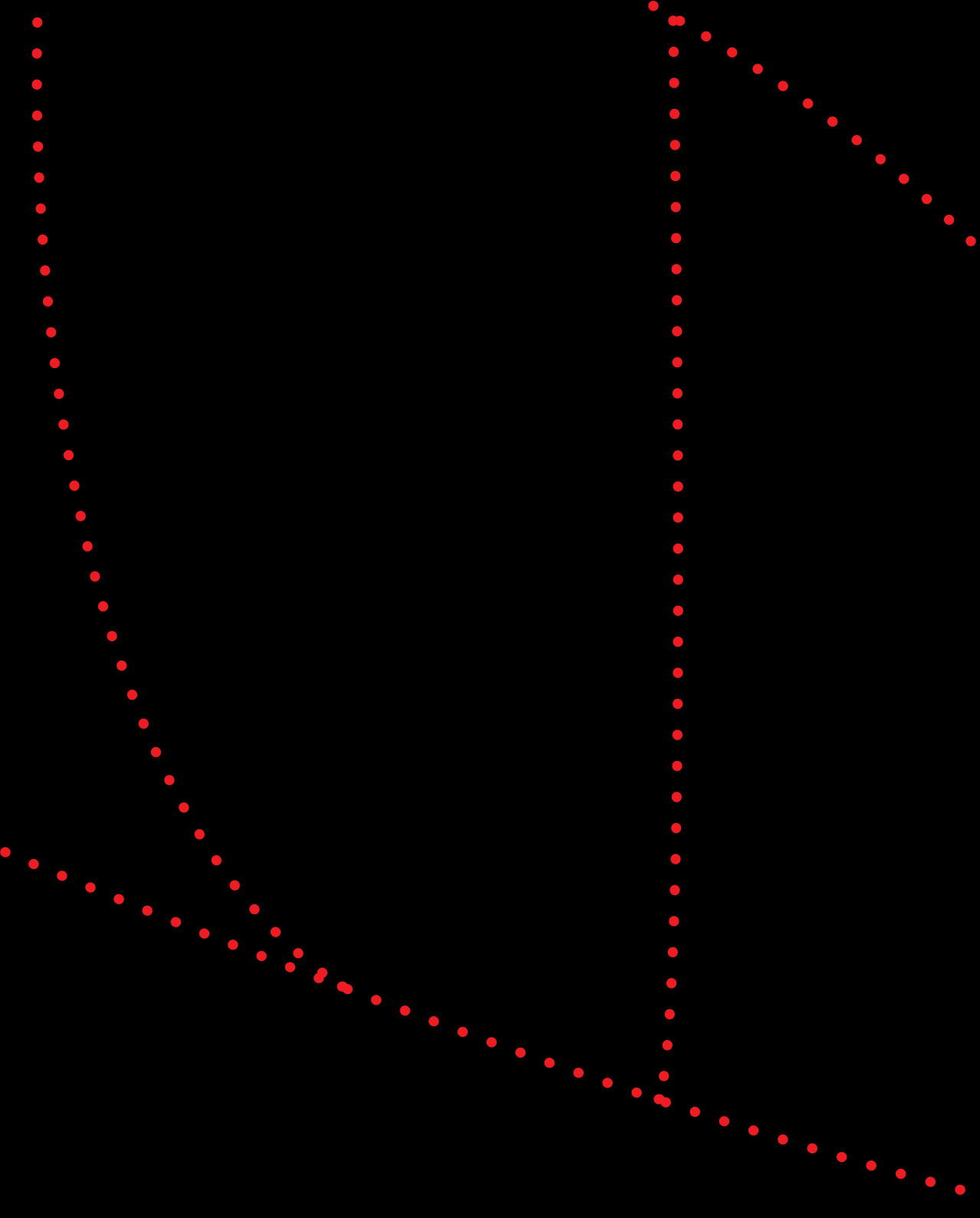
Czasopismo wcześniej ukazywało się również w formie drukowanej
(ISSN 2084-0772)

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
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 13,25. Liczba arkuszy wydawniczych: 15,00.
Do składu użyto kroju pisma Skolar (autorstwa Davida Březiny)
oraz kroju Switzer EFN z oferty firmy Fonty.pl.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-0928



Więcej o książce

