



Julia Sowacka

<https://orcid.org/0000-0001-7846-9560>

Uniwersytet Warszawski

## Trajektoria kostki cukru – przestrzeń transformacji w powieści *Etüden im Schnee* Yoko Tawady

Nie trzeba nazywać się Gregor Samsa albo Dafne, żeby móc przemienić się w jakiegoś chrząszcza albo w jakieś drzewo. [...] Ale także wiersz, który czytamy, może nas fizycznie i psychicznie zmienić. Po lekturze nasze myśli i uczucia są przekształcone i często widać to nawet na twarzy. [...] W tekście możemy zmienić płęć, znowu być dzieckiem, nawet być jakimś zwierzęciem albo jakąś rośliną. Nawet jeśli tekst nie oferuje żadnej figury, z którą można się zidentyfikować, skaczemy od jednego do następnego oddalonego słowa albo ze znajomego obrazu w niespodziany. Przy tym zatracamy samych siebie i po lekturze nasze myśli są lekko przeorganizowane. Mężczyzna nie zawsze jest męski, Europejczyk europejski a człowiek dwunożny. [...] Kto żyje z językiem, tego domem jest świat metamorfoz, a która „ojczyzna” może być bezpieczniejsza od literatury?<sup>1</sup>

Y. Tawada: *Vorwort*. In: *Beyond Identities. Die Kunst der Verwandlung*

Niniejszy artykuł dotyczy powieści *Etüden im Schnee* [Etiudy w śniegu] Yoko Tawady, mało znanej w Polsce autorki wierszy, literackich esejów i opowiadań, a także rozprawy *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur* [Zabawka i magia języka w literaturze europejskiej]. Tawada pisze zarówno po japońsku, jak i po niemiecku. Sporo jej tekstów doczekało się przekładów między innymi na języki: angielski,

<sup>1</sup> O ile nie podano inaczej, cytaty tekstów Yoko Tawady przytaczam w swoim przekładzie.

ski, hiszpański, francuski, a jej powieść *Etüden im Schnee* ukazała się w 2019 roku w języku ukraińskim. W setną rocznicę urodzin Paula Celana, jesienią 2020 roku, Y. Tawada wydała nową powieść *Paul Celan und der chinesische Engel* [Paul Celan i chiński anioł].

Na polskim rynku wydawniczym ukazało się bardzo mało przekładów tekstów Tawady<sup>2</sup>. Również w dyskursie naukowym można odnotować znaczący deficyt badań odnoszących się do jej twórczości. W związku z tym celem niniejszego artykułu jest wypełnienie tej luki. Jego dodatkowym atutem będzie możliwość zapoznania polskich czytelniczek i czytelników z wybranymi fragmentami tekstów Y. Tawady w moim przekładzie na język polski.

Odnosząc się bezpośrednio do tytułu niniejszego artykułu, swoją analizę rozpocznę od eksploracji przestrzeni transformacji w powieści, a następnie przejdę do analizy trajektorii kostki cukru w jej drugim rozdziale<sup>3</sup>. Przedstawię również wielowymiarowe uwikłanie *Etüden im Schnee*, nawiązując do innych przestrzeni tekstualnych, na przykład do tekstów Franza Kafki<sup>4</sup>.

*Etüden im Schnee* zostaną poddane poniższej analizie przy zastosowaniu pluralizmu metodologicznego<sup>5</sup>. Użyję metod dyskursów: poststrukturalnego – nawiązując do gry *różnicy*<sup>6</sup> Derridy, figury kłacza Deleuzego i Gauttariego, posługując się rozbudowaną metaforą, posthumanistycznego – destabilizując centralny status ontologiczny człowieka, postkolonialnego – posługując się metaforą mimikry Homiego Bhabhy oraz pojęciem podporządkowanej Innej w nawiązaniu do eseju Spivak i *queer studies*, używając pojęcia *queer*. Wykorzystam także terminologię wypracowaną w toku badań antropologicznych, na przykład pojęcie doświadczenia liminalnego.

<sup>2</sup> Dostępne są tylko dwa przekłady: z języka japońskiego *Fruwająca dusza* i z niemieckiego *Opowiadacz bez duszy. Hikon (Fruwająca dusza)* nie została dotychczas przełożona na język niemiecki. Por. Y. Tawada: *Fruwająca dusza*. Przeł. B. Słomka. Kraków: Karakter 2009; Y. Tawada: *Opowiadacz bez duszy*. Przeł. A. Pańta. <http://labuz.art.pl/archiwlabuz/043labuz.html#W> (data dostępu: 23.02.2020).

<sup>3</sup> Przestrzeń transformacji to wyrażenie metaforyczne. To performatywna przestrzeń tekstualna, której znaczenia ulegają przemianom.

<sup>4</sup> W niniejszym artykule odnoszę się do tekstów Franza Kafki, ponieważ w powieści można znaleźć wiele intertekstualnych nawiązań, np. do *Sprawozdania dla akademii*.

<sup>5</sup> Por. P.K. Feyerabend: *Przeciw metodzie*. Przeł. S. Wiertelwski. Wrocław: Wydawnictwo Siedmioróg 2001, s. 18–42.

<sup>6</sup> „Różnicy” używam w zaproponowanym przez Andrzeja Marca przekładzie. Por. A. Marzec: *Différance Derridy. Czy błąd daje się (wy) tłumaczyć?* <https://www.ejournal.eu/sj/index.php/Przeklad/article/view/3139/3138> (data dostępu: 23.02.2020).

## 1

Już sam tytuł *Etüden im Schnee* lokuje powieść w przestrzeni transformacji. Etiuda to utwór, który służy samodoskonaleniu się jego wykonawcy bądź wykonawcy. Może też być dziełem popisowym, przynajmniej do tego dąży ze względu na niezbędne do osiągnięcia doskonałości wykonawczej powtórzenia, za każdym razem różne od poprzedniego. Powtórzenia przenoszą, deformują, przekładają, sprawiają, że znaki rezonują w swojej magicznej wędrówce do tego jedyne go kunsztownego wyrazu<sup>7</sup>. W wyniku tych powtórzeń pierwszy wyraz ulega różnym transformacjom. Nie sposób do niego powrócić, nie sposób go też odtworzyć tak samo. Dlatego znaczenia etiud są zatarte.

Zanim tytułowe etiudy „utknęły w śniegu”, musiały przebyć bardzo długą drogę, ponieważ w wyrazie *Schnee* (‘śnieg’) zawiera się słowo *See*, które znaczy ‘morze’ albo ‘jezioro’. Przemierzyły więc słone i słodkie wody, by między znakami „s” a „ee” pojawiło się „ch” i „n”.

*Schnee* nie mogłoby istnieć bez *See*. Te symbiotyczne znaki powiązała atmosferyczna cyrkulacja. *See* stanowi konieczny i integralny początek oraz zakończenie wyrazu *Schnee*. Samogłoski „e” są zakończeniem dla obu tych słów. Kiedy się je jednak wymówi, koniec ten staje się niesłyszalny i nieuchwytny, a usta pozostają otwarte. Do tego wątku jeszcze powrócę.

Odnalezienie w tytułowym *Schnee* słowa *See* jest nie tylko asocjacyjne, ponieważ poetyka wody, jako przestrzeni swobodnej cyrkulacji, stanowi często pojawiający się motyw w tekstach Tawady, na przykład w *Wo Europa anfängt*<sup>8</sup>. Można to zauważyć w pierwszym rozdziale *Etüden im Schnee*, w którym babcia niedźwiedzica mówi: „Nie byłoby

<sup>7</sup> W niniejszym artykule często używam słowa „magiczny”. Chciałabym doprecyzować jego znaczenie. Mówiąc o magii (języka), nazywając (językowe) przestrzenie magicznymi, mam na myśli performatywną sprawczość (moc, władzę) tego języka i zawierający się w nim potencjał transformacji znaczeń (ich oddalania i przekładania). W przypadku tego zdania, magiczna wędrówka to wędrówka ustanawiająca, konstytuująca jakiś byt, jakąś (inną) możliwość istnienia, potencjalnie transformującą się w przestrzeni (wędrównej) pomiędzy dominacją świata wewnętrznego (w) i zewnętrznego (poza).

<sup>8</sup> Zastosowanie metody asocjacyjnej, którą także stosuje Yoko Tawada w swoich esejach, np. w *Stimme eines Vogels oder das Problem der Fremdheit* w *Verwandlungen* przy interpretacji fragmentu wiersza Paula Celana to próba ucieczki z szczylnych paradygmatów interpretacyjnych w pluralistyczny język cyrkulacji znaczeń – metafory, która odgrywa znaczącą rolę w procesie poznawczym, wytwarzaniu znaczeń, praktyk, teorii i samym systemie myślenia, jak wykazuje to G. Lakoff i M. Johnson w *Metafory w naszym życiu*. Jedną z najbardziej popularnych teorii literaturoznawczych dotyczy *Śmierci autora* Rolanda Barthes’a, a tekst ten składa się z licznych asocjacji (metaforycznych), podobnie jak polemizująca z nim koncepcja *Arachnologii* Nancy K. Miller. Por. Y. Tawada: *Wo Europa anfängt & Ein Gast*. Tübingen: Verlag Claudia Gehrke 2014, s. 8.

mądrym pozostać na tonącym statku, powinno się skoczyć do otwartego morza i poruszać własnymi członkami”<sup>9</sup>. Dodaje również: „W wodzie czułam się pewnie, bo jest częścią mnie”<sup>10</sup>. Tytułowy śnieg jest marzeniem narratorki przebywającej w Europie. Morze nie jest dla niej barierą między miejscem, w którym się znajduje, a biegunem północnym, lecz szansą, ucieczką albo wyjściem, którego nie mógł odnaleźć dla siebie Czerwony Piotruś w *Sprawozdaniu dla Akademii* Franza Kafki.

Babcia niedźwiedzica, aby dotrzeć do swojej wymarzonej krainy pokrytej śniegiem i lodem, będzie musiała opuścić tonący statek kulturowych konstruktów, politycznych systemów oraz dominujących ideologii i paradygmatów – Europy. Z tego panoptikonu proponuje uciec w przestrzeń morską, w której można poruszać własnymi członkami. Jej treser Iwan zmusza ją do tego, żeby – jak on – poruszała się na dwóch rękopłapach ku uciezce cyrkowej publiczności, aby następnie mogła przeglądać się w podporządkowanej Innej i miała możliwość doświadczenia poskramiającej siły i władzy człowieka nad innymi nieludzkimi istnieniami. Morze stanowi więc hybrydalną **przestrzeń pomiędzy** biegunem północnym – śnieżnym marzeniem o wolności a Europą, z której protagonistka pragnie się wydostać.

## 2

Powieść składa się z trzech rozdziałów. Narratorką pierwszego jest magiczna szamańska figura – babcia niedźwiedzica<sup>11</sup>, drugiego – córka Toska i treserka cyrkowa Barbara, a ostatniego – syn Toski Knut. W pierwszym rozdziale babcia niedźwiedzica pisze swoją autobiografię. Opowiada o tresurze i tęsknocie za dalekimi lodowymi krainami, których pozbawił ją człowiek, sprowadzając ją do Europy. Zanim narratorka magicznie odrodzi się w drugim rozdziale powieści, destabilizuje przestrzeń i czas, w którym się znalazła: „Lodowa wyspa była jeszcze tak duża jak moje biurko, ale ostatecznie jej już nie będzie. Ile czasu mi jeszcze zostało?”<sup>12</sup>. W ostatnim tchnieniu tego rozdziału narratorka szamanka przewiduje to, co ostateczne dla lodowej wyspy porównanej

<sup>9</sup> Eadem: *Etüden im Schnee*. Tübingen: Verlag Claudia Gehrke 2018, s. 22.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>11</sup> Pomysł na określenie narratorki szamanką został zaczerpnięty z następującego artykułu K. Najdek: *W sieci słów. Poetologiczny projekt Yoko Tawady*. W: *Między integracją i rozproszeniem. Doświadczenia estetyczne w kontekstach nowoczesności*. Red. I. Lorenc, M. Rychter, M. Salwa. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2018, s. 183.

<sup>12</sup> Y. Tawada: *Etüden im Schnee...*, s. 94.

do biurka, na którym tką swoją autobiografię<sup>13</sup>. Z niego magicznie przenosi się w tekst za pomocą queerowego medium rękopisy<sup>14</sup>. Stanowi ona egalitarną przestrzeń między światem kolonizujących rąk i skolonizowanych łap<sup>15</sup>. W procesie mimikry narratorka transformowała, by uchronić się przed białym ciemieżcą i uciekła z cyrku w swój własny tekst<sup>16</sup>. Podobnie w *Przemianie* Franza Kafki Gregor Samsa przybrał pancerz potwornego robaka i obnażył w ten sposób słabość relacji w swojej rodzinie. Jednocześnie zdestabilizował jej kruche struktury, całkowicie zaburzając funkcjonowanie tej instytucji, której fundamentem była zależność ekonomiczna. Jego strategią ochronną była tytułowa przemiana, ucieleśnienie koszmaru, strachu, cienia i marginesu. Tak jak babcia stał się inną nienormatywną możliwością istnienia, nieuchwytną, nomadyczną podmiotowością, która konstytuuje się poprzez nieustające transformacje między autorytarnymi ideologiami<sup>17</sup>.

Narratorka babcia przenika w tekstualne przestrzenie **po między**, ulegając magicznym transformacjom. W kolejnym rozdziale niczym widmo powróci w opowieści o swojej córce następnie ona będzie pisać kolejną – opowieść o swoim synu Knucie. W związku z tym rozdział pierwszy zatytułowany *Teoria ewolucji babci* zapowiada pewną wędrówkę tej podmiotowości oraz różne transformacje i przemiany. Nie tylko ewolucję, ale również teorię rozumiem tu jako powiązanie z pewną dynamiką. Teoria ulega nieustającym transformacjom i zarazem **różnym** powtórze-

<sup>13</sup> Metafora tkania używam w nawiązaniu do teorii N. K. Miller. Por. Eadem: *Arachnologie: kobieta, tekst, krytyka*. Przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński. W: *Teorie literatury XX wieku*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków: Znak 2006, s. 487–513.

<sup>14</sup> Pojęcia *queer* używam tu w szerszym znaczeniu przekraczania kulturowych dualizmów.

<sup>15</sup> To zdanie oraz poprzednie stanowią parafrazę użytych już przeze mnie sformułowań w przyjętym do publikacji artykule na temat pierwszego rozdziału powieści. Por. J. Sowacka: *Literackie oblicza migracji. Yoko Tawady Etüden im Schnee*. W: *Oblicza orientalizmu*. Red. K. Wierzbicka-Trwoga, M. Fijałkowski. Warszawa: DiG. (Tekst w przygotowaniu).

<sup>16</sup> Pojęcia mimikry używam w odniesieniu do koncepcji Homiego Bhabhy. W kontekście powyższego wywodu oznacza strategię przetrwania, która destabilizuje dominację dwóch światów – ludzkiego i zwierzęcego oraz konstytuuje nienormatywną możliwość stanowienia między nimi. Por. H. Bhabha: *Miejsca kultury*. Przeł. T. Dobrogoszcz. Kraków 2010, s. 79–88.

<sup>17</sup> W tym zdaniu nawiązuję do teorii podmiotu Rosi Braidotti. Użyłam pojęcia nomadycznej podmiotowości w odniesieniu do Gregora Samsy, ponieważ jego podmiotowość nie jest stała i przypisana do jednej przestrzeni. Jest różnicująca i ucieleśniona oraz ma wymiar społeczny, gdyż oddziałuje na jego najbliższe otoczenie (dom, pracę i rodzinę). Por. R. Braidotti: *Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*. Malden: Polity Press 2002, s. 7.

niom, ponieważ wytwarza się za ich pośrednictwem<sup>18</sup>. Bez tych powtórzeń zarówno teoria, jak i etiuda tkwiłyby w bezruchu. Obie nieustannie się doskonala, opóźniają, przekładają, przemieniają, dlatego ich granice są zatarte.

## 3

Akcja drugiego rozdziału zatytułowanego *Der Todeskuss* [Pocałunek śmierci] rozgrywa się w i wokół cyrku w NRD od końca lat 50., przez upadek żelaznej kurtyny, aż po sam początek XXI wieku. Początkowo udziela się głos narratorki, cyrkowej treserki Barbary, która w magicznych snach kontaktuje się z niedźwiedzicą Toską, by móc napisać jej biografię. W rzeczywistości Barbara pisze swoją autobiografię. Niedźwiedzica Toska pod koniec rozdziału doszeptuje jednak swoją własną opowieść zapisaną uprzednio przez mamę – niedźwiedzicę babcie. Na końcu rozdziału pisze (w czasie przeszłym) historię swojego syna Knuta, który przemówi w ostatnim rozdziale powieści.

Zanim Toska trafi do cyrku, otrzymuje propozycję zagrania w przedstawieniu na podstawie poematu satyrycznego *Atta Troll* Heinricha Heinego. Toska nie przyjmuje roli Mummy. I bynajmniej, powodem nie jest to, że musiałaby się przefarbować na czarno i tańczyć ze swoim partnerem. Powód dotyczy pragnienia wolności. Podczas pokazu tańca Atty Trolla i jego żony Mummy tytułowy bohater zrywa się z łańcuchów i ucieka do ich wspólnych dzieci. Narrator w kolejnych częściach poematu przeżywa rozmaite perypetie, często surrealistyczne i ostatecznie zabija Attę Trolla<sup>19</sup>. Losy Mummy potoczą się zupełnie inaczej niż jej małżonka. Zakocha się w białym niedźwiedziu i będzie żyła z nim w ogrodzie zoologicznym w Paryżu.

<sup>18</sup> Zdanie to stanowi wniosek z lektury *Powstanie i rozwój faktu naukowego* Ludwika Flecka. Fleck w tekście o tym, jak powstało pojęcie kiły, pokazuje, że fakt naukowy wytwarza się w procesie historycznym. Por. L. Fleck: *Psychosocjologia poznania naukowego*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2006, s. 29–163. W tym zdaniu zapisałam słowo „różnym” tekstem półgrubym. Chciałam podkreślić w ten sposób jego znaczenie w nawiązaniu do gry *różnicy*. „Różnym” nie w sensie „rozmaitym” powtórzeniem, tylko dokładnie różnym od siebie. Żadne powtórzenie nie będzie takie samo. Dekonstrukcja dowodzi, że w teorii nie ma jedności. Por. J. Derrida: *Różnia (différance)*. Przeł. J. Skoczylas. W: *Drogi współczesnej filozofii*. Red. M. Siemek. Warszawa: Czytelnik 1978, s. 374–411.

<sup>19</sup> Używając przymiotnika „surrealistyczne” w odniesieniu do przygód narratorki, mam na myśli to, że są groteskowe, absurdalne oraz nierealistyczne, np. fragmenty od XIII do XVII rozdziału. Por. H. Heine: *Atta Troll*. Przeł. M. Konopnicka. Warszawa: Teodor Paprocki i S-ka 1887.

Toska nie chce odegrać tej roli, ponieważ nie podoba jej się drwiący ton, sugerujący, że Mumma nie dążyła do wolności, bo ostatecznie znalazła się w ogrodzie zoologicznym w kapitalistycznym Paryżu i jako niedźwiedzica brunatna zakochała się w białym niedźwiedziu. Toska wybiera pracę w cyrku, w którym będzie mogła snuć marzenia o wolności i dalekich krainach. W cyrku dostrzega wolność, której nie mogła odnaleźć dla siebie w roli Mummy. Od tego wyboru zaczyna się wspólna opowieść treserki Barbary i niedźwiedzicy Toski.

Herstoria Mummy wyrażana ironicznym językiem poematu jest częścią herstorii Toski, ponieważ determinuje jej wybór – rezygnację zagrania roli Mummy w spektaklu. Tytuł powieści również zdaje się intertekstualnie nawiązywać do poezji romantycznej i przywołuje wiersze Wilhelma Müllera z cyklu *Winterreise*, dotyczącego wędrowki, samotności i tęsknoty za utraconym uczuciem. Bohater i bohaterki powieści w osamotnionej wędrowce nostalgicznie podążają za swoimi marzeniami – dalekimi lodowymi krainami. Ponadto Franz Schubert skomponował muzykę do wierszy Müllera, a słowo „etiudy”, zawarte w tytule omawianej powieści, nawiązuje do utworu muzycznego. Można pokusić się o stwierdzenie, że pod przykryciem tytułowego śniegu powieści skrywają się jej intertekstualne łączące spłoty.

W figurę Barbary została wpleciona postać z cyrkowej przeszłości<sup>20</sup>. Jest nią treserka enerdowskiego cyrku – Ursula Böttcher, znana ze swojej popisowej sztuczki „pocałunek śmierci”<sup>21</sup>. Tak też zatytułowany jest rozdział powieści. Ponadto łaciński wyraz *ursa* oznacza niedźwiedzicę, a trzy początkowe litery tego wyrazu są częścią imienia wspomnianej treserki. Analogicznie imię narratorki Barbary można także skorelować z niemieckim *Bär* znaczącym w języku polskim ‘niedźwiedź’<sup>22</sup>. Widać więc korelację między jedną a drugą postacią – zapisaną w imionach treserek niedźwiedzica. Można też odwrócić kolejność. Może w samej niedźwiedzicy bądź w samym niedźwiedziu zapisała się obietnica treserki Ursuli albo Barbary? W nadanych odgórnie imionach oraz nazwach, takich jak: *ursa* i Ursula oraz *Bär* i Barbara, można dostrzec symbiotycz-

<sup>20</sup> Yoko Tawada w wywiadzie mówi o tym, że postać Toski została zainspirowana realną postacią, dlatego poddaje analizie związek jej treserki z figurą fikcjonalną. Por. L. Channel: *Yoko Tawada Interview: Writing Without Borders*. <https://www.youtube.com/watch?v=nEXEqCcl1LA> (data dostępu: 30.11.2020).

<sup>21</sup> Por. R. Rosen: *Dompteurin Ursula Böttcher und ihre Eisbären*, „*Nacht der Prominenten*”, 1982 (*Staatstheater der DDR*). <https://www.youtube.com/watch?v=OoBXHgkqGjA&t=248s> (data dostępu: 30.11.2020).

<sup>22</sup> Tę analogię również dostrzega Lina Werry w swoim artykule, ale nie poddaje jej szerszej analizie. Por. L. Werry: *Der Mensch im Spiegel von „Beerenaugen”*. *Yoko Tawadas Roman Etüden im Schnee* (2014). <https://journals.openedition.org/germanica/3891> (data dostępu: 30.11.2020).

ną relację znaków znaczących transgatunkowe i obiecane współistnienie. Podobna symbioza została przeze mnie zauważona między *Schnee* i *See*. Obie te relacje – między treserką Barbarą a niedźwiedzicą, Ursulą a *ursa* oraz wód lądowych i śniegu – są zależnościowe. Z tym, że pierwsza i druga jest kolonialną, a trzecia natomiast warunkującą życie na Ziemi.

Kolonialne podboje nazywane eufemistycznie przez kolonizatorów: rozwojem, postępem, misją, zdają się mieć jednak charakter jedynie regresywny. Ten obiecany rozwój i postęp można porównać do tego, o którym mówi Czerwony Piotruś w *Sprawozdaniu dla Akademii* F. Kafki. Powtarzanie rozkazów oraz zachowań człowieka nie będzie ani w wypadku Toski, ani w wypadku Czerwonego Piotrusia prowadziło do rozwoju w sensie pozytywnym. Może właśnie dlatego tytułowe etiudy utknęły w śniegu? Być może gdzieś nieopodal bieguna północnego, poza autorytaryzmem, nacjonalizmem, socjalizmem i demokracją? Może tam odnalazły przestrzeń do samodoskonalenia się? Właśnie ku lodowym, odległym przestrzeniom babcia, Toska i Knut kierują swój tekst. Teoria ewolucji babci wcale nie jest teorią rozwoju w sensie pozytywnym. W wyniku politycznych zmian systemu władzy w Europie trzem niedźwiedzim pokoleniom zmieniły się jedynie klatki. Cyrkowy bat używany w systemie socjalistycznym został zmieniony w oślepiające światło fleszy aparatów fotograficznych fanek i fanów odwiedzających Knuta w berlińskim zoo w systemie demokratycznym. U człowieka doskonalili się jedynie narzędzia władzy (symbole, metafory, broń) zawsze determinujących wszelki rozwój, niezniszczalnych na drodze ewolucji popędów śmierci.

W imieniu Barbary zawiera się kolejny splot znaków budzący asocjację. Mianowicie jest to niemiecki wyraz rodzaju żeńskiego, oznaczający barbarzyństwo: *Barbarei*. Imię treserki narzuca skojarzenie przemocy i gwałtu, którego się Barbara jednak nie dopuszcza. Może też znaczyć coś zupełnie przeciwnego. Przypomni na przykład o Germanach, Persach, Celtach, Hunach oraz Berberach, barbarzyńskich zniewolonych ciałach grecko-rzymskiego imperializmu. Przywoła modlitwy wznoszone do Donara, Wodana i Ziu przez ciała ukryte w lasach z dala od amfiteatrów i świątyń. Wobec tego, co znaczy *Barbarei* symbiotycznie współistniejące w imieniu narratorki?

Religijni fundamentaliści piszą listy z pogroźkami po przedstawieniu sztuki pocałunku śmierci między niedźwiedzicą Toską a treserką Barbarą. W jednym z nich można przeczytać: „Seksualne fantazje o niedźwiedzicach należą do germańskiego barbarzyństwa”<sup>23</sup>. W kolejnym liście:

<sup>23</sup> Por. Y. Tawada: *Etüden im Schnee...*, s. 199.



„Dekadencka, komunistyczna kultura rani godność człowieka”<sup>24</sup>. Toska następnie komentuje te listy: „Barbara i ja grałyśmy tylko kostką cukru i językami. Widocznie zgadza się założenie, że pornografia u homo sapiens egzystuje tylko w głowach dorosłych”<sup>25</sup>.

W Barbarze nie zapisuje się barbarzyństwo, które przypominałoby imperialistyczną przemoc fizyczną czy gwałt wymierzony w barbarzyńskie, niezrozumiałe, pozaimperialne ciała zamieszkujące lasy. I jednocześnie barbarzyństwo wcale nie musi pozostawiać za sobą widocznych śladów pożogi. To może być równie dobrze gra symboli i jej strategię. Przemoc symboliczna, która w czasie przemienia się w zagładę. Dorosłe osobniki *homo sapiens*, których umiejętności poznawcze zostały niejako podbite przez pornografię, nie dostrzegą innych znaczeń i tej symbolicznej gry, ponieważ nieuchronnie znalazły się pod panowaniem żądz władzy modelującej normy seksualności. Barbara jest więc zniewolonym, barbarzyńskim ciałem władzy (od momentu otrzymania imienia) i transformującego się od starożytności węzła kultury i polityki. Jest przecież aktorką jednej ze sztuk socjalistycznego cyrku na drodze ewolucji pełnej przemocy kulturowej.

#### 4

Analizowany tutaj rozdział powieści zaczyna i kończy się opisem tytułowego pocałunku śmierci. Oba te teksty znacząco się od siebie różnią.

#### Barbara

Mój kręgosłup rośnie w górę, klatka piersiowa na boki, odślaniam podbródek, stoję przed żywą ścianą lodu, nie boję się jej. To nie jest walka. Lodowa ściana składa się w rzeczywistości z ciepłego śnieżnego futra. Patrzę na nią, spotykam tu czarne perłowe oczy i wilgotny nos. Kładę szybko kostkę cukru na moim języku i wyciągam go do niej. Niedźwiedzica schyla się w moją stronę. Pochyla najpierw biodra, następnie szyję, balansując na tylnych nogach. Sapie, woń śniegu ulatnia się potężnie z jej pyska. Potem jej język zręcznie i szybko wykrada mi kostkę cukru z najintymniejszej przestrzeni ust. Jedne usta dotknęły drugich, czy nie?

[...] Nie ma nawet sekundy, w której jestem nieuważna, poza tą jedną, w której Toska i ja całujemy się. Wtedy cała moja uwaga sku-

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem.

pia się na naszych ustach [...]. Moja lewa ręka, która trzyma pejcz, drży krótko przy pocałunku. Publika wierzy, że pejcz zapewniłby mi władzę nad drapieżnikami. W rzeczywistości ten skórzany wąż jest porównywalny z łagodną batutą jakiegoś dyrygenta<sup>26</sup>.

## Toska

Stoję na dwóch nogach, plecy trochę zaokrąglone, ramiona wiszą luźno. Stoi przede mną mała uprzejma ludzka kobieta, pachnie słodko jak miód. Bardzo wolno skłaniam swoją twarz do jej niebieskich oczu, kładzie kostkę cukru na swoim krótkim języku i wyciąga do mnie usta. Widzę mieniący się cukier w jej jamie. Jego barwa przypomina mi śnieg, ogarnia mnie tęsknota za dalekimi krainami, za biegunem północnym. Potem wsuwam sprawnie, ale ostrożnie swój język między krwistoczerwone ludzkie usta, żeby wyciągnąć sobie świecąca kostkę cukru<sup>27</sup>.

Jama (*Höhle*) Barbary jest magicznym korytarzem przejścia i przemiany. Znaczący też jaskinię niedźwiedzia. Przejście Toski z socjalistyczno-cyrkowego świata do świata marzeń zaczyna się więc w momencie, w którym Toska w jamie Barbary dostrzega swój dom. Pocałunek śmierci jest zatem doświadczeniem liminalnym. Stanowi moment przejścia Toski z jednego świata do drugiego. Jednak nie tylko w niej dokonuje się ta przemiana. Publika również w tej chwili „wstrzymuje oddech, zapomina klaskać, pozostaje na moment zmrożona”<sup>28</sup>. Zmienia się zatem jej stan. Oddychające, poruszające się i ciepłe ciała przemieniają się w zmrożone, zastałe fizycznie i intelektualnie, ponieważ doświadczyły pocałunku śmierci – sztuki, która magicznie je przemieniła. Barbara również uległa przemianie, ponieważ na tę jedną sekundę w momencie pocałunku staje się nieuważna i nie zwraca uwagi na inne niedźwiedzie.

Moment, w którym kostka cukru przechodzi z jednych ust do drugich, kreśli trajektorię, po której kroczy nie tylko Barbara i Toska, lecz także sam tekst rozdziału *Der Todeskuss* [Pocałunek śmierci], ponieważ jest on scalony swego rodzaju klamrą kompozycyjną. Na samym początku Barbara opisuje sztukę pocałunku śmierci, natomiast na końcu Toska. Kostka cukru od pierwszego fragmentu rozdziału, od ust Barbary wędruje do ostatniego, do ust niedźwiedzicy. Kiedy niedźwiedzica ją otrzymuje, mówi już nie w klatce dialogu udzielonego głosem narratorki Barbary (swojej reprezentacji), lecz sama staje się narratorką (reprezentacją). Dopiero w domu – lodowej krainie, jaskini niedźwiedziej,

<sup>26</sup> Ibidem, s. 97–98.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 205–206.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 97.

śniegu, biegunie północnym albo w jego iluzji – sztuce cyrkowej lub w swoim szaleństwie podporządkowana inna **przemawia**<sup>29</sup>. Niewykluczone, że we wszystkich tych przestrzeniach i stanach jednocześnie.

Wracając do wspomnianego już wcześniej wątku dotyczącego otwartych ust po wypowiedzeniu słowa *Schnee*, oba opisy łączą otwarte usta, a pomiędzy nimi jak lód rozpuszczająca się kostka cukru. Opis Barbary został utkany na osnowie erotyki i spokrewnionej z nią perwersji. Ma to związek ze stwierdzeniem Toski, że pornografia egzystuje tylko w głowach dorosłych osobników *homo sapiens*. Dlatego jeden i drugi opis tak znacząco się od siebie różnią. Barbara porównuje swój pejcz do batuty. Źródłostów wyrazu batuta jest włoski, słowo pochodzi od włoskiego *bat-tuta*, co znaczy ‘takt, uderzenie, cięta riposta’. Porównanie pejcza do fallicznego artefaktu władzy służącego wyrażaniu tempa, metrum i dynamiki jest perwersyjne, ponieważ w traktowaniu pejczem podporządkowanej innej narratorka dostrzega harmonijną przyjemność, która w rezultacie otwiera usta niedźwiedzicy i doprowadza do wymiany kostki cukru między nimi – ekstatycznego momentu przemiany i przejścia.

Toska w cytowanym fragmencie po wypowiedzeniu słowa *Schnee* otwiera usta i następnie wyciąga język w stronę ust Barbary. W ten sposób przenosi się w swój wymarzony świat dalekiego, pokrytego lodem i śniegiem bieguna północnego. Jest to podróż niezwykle magiczna a komunikacyjne medium – śnieżnobiałe kryształki słodczy zamknięte w swojej własnej sześciennej klatce – zdaje się nie tylko pragnieniem, słodką nagrodą, lecz także artefaktem przemocy symbolicznej, cudem kapitalistycznych rewolucji – coraz bardziej wymyślnych, zaskakujących i transparentnych klatek.

## 5

Teksty Yoko Tawady to ogromne pole do pracy badawczej, która może być podejmowana z różnych perspektyw, a także same dostar-

<sup>29</sup> W tym zdaniu nawiązuję do słynnego eseju Gayatri Spivak *Czy podporządkowani inni mogą przemówić*. Może pojawić się zarzut dotyczący tego, czy niedźwiedzica rzeczywiście przemawia, czy może przemówić, czy mówi głosem antropocentrycznej projekcji. Niniejsza analiza stara się być bliska tekstu, próbować spojrzeć na niego z jego własnej strony, czerpiąc z jego metod – poszerzania spektrum możliwości języka i testowania jego granic. W tym sensie analiza ta stara się jedynie oddalić od centrum klasycznej refleksji dotyczącej człowieka. Por. G. Ch. Spivak: *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* Przeł. E. Majewska. „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24/25, s. 196–239. Por. S. Sontag: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Przeł. M. Pasicka, A. Skurcińska, D. Żukowski. Kraków: Karakter 2018.

czają narzędzi metodologicznych. W dużej mierze dotyczą przemiany, podróży i wędrówki. Ich narracje destabilizują szczerinowe konstrukty kulturowe i wprowadzają pojęcia w magiczną przestrzeń cyrkulacji znaczeń między tam i tu. Jak można było zobaczyć to w zaproponowanej przeze mnie analizie, narracje te stwarzają wielowymiarowe przestrzenie, których eksploracja, nawiązując do poprzedzającego ten wywód cytatu i zarazem odnosząc się bezpośrednio do myśli Homiego Bhabhy, „pozwała na przemianę w innych naszego ja”<sup>30</sup>.

## Literatura

- Bhabha, Homi: *Miejsca kultury*. Przeł. T. Dobrogoszcz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010.
- Braidotti, Rosi: *Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*. Malden: Polity Press 2002.
- Derrida, Jacques: *Różnia (différance)*. Przeł. J. Skoczylas. W: *Drogi współczesnej filozofii*. Red. M. Siemek. Warszawa: Czytelnik 1978, s. 374–411.
- Feyerabend, Paul K.: *Przeciw metodzie*. Przeł. S. Wiertelwski. Wrocław: Wydawnictwo Siedmioróg 2001.
- Fleck, Ludwik: *Psychosocjologia poznania naukowego*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2006.
- Heine, Henryk: *Atta Troll*. Przeł. M. Konopnicka. Warszawa: Teodor Paprocki i S-ka 1887.
- Miller, Nancy K.: *Arachnologie: kobieta, tekst, krytyka*. Przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński. W: *Teorie literatury XX wieku*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków: Znak 2006, s. 487–513.
- Najdek, Kamilla: *W sieci słów. Poetologiczny projekt Yoko Tawady*. W: *Między integracją i rozproszeniem. Doświadczenia estetyczne w kontekstach nowoczesności*. Red. I. Lorenc, M. Rychter, M. Salwa. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2018, s. 167–191.
- Sontag, Susan: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Przeł. M. Pasicka, A. Skurcińska, D. Żukowski. Kraków: Karakter 2018.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* Przeł. E. Majewska „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24/25, s. 196–239.
- Tawada, Yoko: *Etüden im Schnee*. Tübingen: Verlag Claudia Gehrke 2018.
- Tawada, Yoko: *Fruwająca dusza*. Przeł. B. Słomka. Kraków: Karakter 2009.
- Tawada, Yoko: *Vorwort*. In: *Beyond Identities. Die Kunst der Verwandlung*. Hrsg. Y. Tawada, G. Blumberger, M. Dopieralski. Tübingen: Verlag Claudia Gehrke 2018, s. 7–9.
- Tawada, Yoko: *Wo Europa anfängt & Ein Gast*. Tübingen: Verlag Claudia Gehrke 2014.

<sup>30</sup> H. Bhabha: *Miejsca kultury...*, s. LV.

## Źródła internetowe

- Channel, Louisiana: *Yoko Tawada Interview: Writing Without Borders*. <https://www.youtube.com/watch?v=nEXEqCcl1LA> (data dostępu: 30.11.2020).
- Marzec, Andrzej: *Différance Derridy. Czy błąd daje się (wy)tłumaczyć?* <https://www.ejournals.eu/sj/index.php/Przeklad/article/view/3139/3138> (data dostępu: 23.02.2020).
- Rosen, Rosa: *Dompteurin Ursula Böttcher und ihre Eisbären, „Nacht der Prominenten”, 1982 (Staatszirkus der DDR)*. <https://www.youtube.com/watch?v=OoBXHgkqGjA&t=248s> (data dostępu: 30.11.2020).
- Tawada, Yoko: *Opowiadacz bez duszy*. Przeł. Andrzej Pańta. <http://labuz.art.pl/archiwlabuz/043labuz.html#W> (data dostępu: 23.02.2020).
- Werry, Lina: *Der Mensch im Spiegel von „Beerenaugen”. Yoko Tawadas Roman Etüden im Schnee (2014)*. <https://journals.openedition.org/germanica/3891> (data dostępu: 30.11.2020).

### **Trajektorja kostki cukru - przestrzeń transformacji w powieści *Etüden im Schnee* Yoko Tawady**

**Streszczenie:** Niniejszy artykuł stanowi filologiczną analizę zjawisk liminalnych i transformacji w drugim rozdziale powieści Yoko Tawady *Etüden im Schnee* [Etiudy w śniegu]. Celem zaprezentowanego w tekście badania jest prześledzenie wielowymiarowego uwikłania *Etüden im Schnee* w intertekstualnej przestrzeni „pomiędzy”, w której konstytuują się nienormatywne możliwości istnienia pomiędzy dominacją świata wewnętrznego i zewnętrznego, jak również ludzkiego i zwierzęcego. W procesie eksploracji tej przestrzeni zostały zastosowane poststrukturalne i postkolonialne metody badawcze.

**Słowa kluczowe:** Yoko Tawada, *Etüden im Schnee*, transformacje, przekład

### **Trajektorie eines Würfelzuckers - Transformationsraum in Yoko Tawadas *Etüden im Schnee***

**Zusammenfassung:** Der Artikel stellt eine philologische Analyse von Transformationen und liminalen Phänomenen dar, die sich im zweiten Kapitel von Yoko Tawadas Roman *Etüden im Schnee* bemerkbar machen. Beleuchtet wird die mehrdimensionale Verstrickung des Romans in einem intertextuellen Raum „dazwischen“, in dem sich nicht-normative Möglichkeiten des Daseins jenseits der Dominanz von inneren und äußeren oder menschlichen und tierischen Welten konstituieren. In die Analyse werden poststrukturale und postkoloniale Forschungsmethoden einbezogen.

**Schlagwörter:** Yoko Tawada, *Etüden im Schnee*, Transformationen, Übersetzung

**The Trajectory of a Sugar Cube: Spaces of Transformation  
in the Novel *Etüden im Schnee* (*Études in the Snow*)  
by Yoko Tawada**

**Abstract:** This article presents a philological analysis of the transformations and liminal phenomena found in the second chapter of Yoko Tawada's *Etüden im Schnee* [*Études in the Snow*]. The purpose of this analysis is to examine the multidimensional implications of *Etüden im Schnee* in an intertextual *in-between* space, which makes possible the constitution of non-normative possibilities of existence between the inner and the outer, and the human and the animal, worlds. The analysis is based on poststructural and postcolonial research methods.

**Keywords:** Yoko Tawada, *Etüden im Schnee*, transformations, translation

---

**Julia Sowacka** – absolwentka germanistyki na Uniwersytecie Warszawskim. Autorka pracy magisterskiej *Wo sich Grenzen verwischen. Literarische Stimme zur Andersartigkeit: Yoko Tawadas „Etüden im Schnee“*. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Przygotowywana przez nią rozprawa doktorska dotyczy tekstów Yoko Tawady w perspektywie badań nad różnicami. Eksploruje literackie przestrzenie „pomiędzy”, a do jej zainteresowań naukowych należą literatura niemieckojęzyczna XX i XXI wieku, poststrukturalizm, posthumanizm, postkolonializm i *queer studies*.

**Julia Sowacka** – Absolventin der Germanistik an der Warschauer Universität. Autorin der Magisterarbeit *Wo sich Grenzen verwischen. Literarische Stimme zur Andersartigkeit: Yoko Tawadas „Etüden im Schnee“*. Doktorandin an der Doktorandenschule Geisteswissenschaften an der Warschauer Universität. In ihrer Dissertation untersucht sie Yoko Tawadas Texte im Lichte der Differenz-Forschung. Ihre Forschungen gelten literarischen Zwischenräumen. Zu ihren Interessen gehören: deutschsprachige Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Poststrukturalismus, Posthumanismus, Postkolonialismus, Queer Studien.

**Julia Sowacka** holds an MA in German at the University of Warsaw. Her master's thesis was entitled *Wo sich Grenzen verwischen. Literarische Stimme zur Andersartigkeit: Yoko Tawadas „Etüden im Schnee“* (*Études in the Snow*). She is currently a Ph.D. candidate at the Doctoral School of Humanities at the University of Warsaw. Her doctoral dissertation project is devoted to Yoko Tawada's texts, which she examines from the perspective of studies on differences. Her research explores literary *in-between* spaces, specifically in 20<sup>th</sup>- and 21<sup>st</sup>-century German literature. She is interested in the research perspectives offered by poststructuralism, posthuman studies, postcolonial studies, and queer studies.

---