



# Retelling:

strategie przestrzenne

*pod redakcją* Dominiki Ciesielskiej, Magdaleny Kozyry i Aleksandry Łozińskiej

*redakcja naukowa* Małgorzata Sugiera





# Retelling: strategie przestrzenne

*pod redakcją* Dominiki Ciesielskiej,  
Magdaleny Kozyry i Aleksandry Łozińskiej

*redakcja naukowa* Małgorzata Sugiera

**WIELE KROPEK**  
Kraków 2019

*Retelling: strategie przestrzenne*, pod red. Dominiki Ciesielskiej, Magdaleny Kozyry i Aleksandry Łozińskiej, red. nauk. Małgorzata Sugiera, WIELE KROPEK, Kraków, wrzesień 2019, [HTTP://BIT.LY/RETELLING-STRATEGIEPRZESTRZENNE](http://bit.ly/retelling-strategieprzestrzenne).

Publikacja dofinansowana ze środków  
Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

RECENZJA NAUKOWA *dr hab. Paweł Tański (UMK)*

REDAKCJA NAUKOWA *prof. dr hab. Małgorzata Sugiera (UJ)*

REDAKCJA MERYTORYCZNA *Dominika Ciesielska,  
Magdalena Kozyra, Aleksandra Łozińska*

REDAKCJA JĘZYKOWA *Agnieszka Urbańczyk, Tomasz P. Bocheński*

PROJEKT OKŁADKI I WNĘTRZA *Klaudia Węgrzyn (grafika),  
Tomasz P. Bocheński (typografia, kompozycja)*

SKŁAD pismami *Skolar i Skolar Sans* Davida Březiny, dystrybuowanymi  
przez Rosetta Type Foundry *Tomasz P. Bocheński / WIELE KROPEK*

ADIUSTACJA ODSYŁACZY INTERNETOWYCH *Katarzyna Bolęba-Bocheńska*

Publikacja powstała w wyniku całorocznej pracy uczestniczek semina-  
rium doktoranckiego pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Sugier.

Pewne prawa zastrzeżone © Copyright by Autorki & WIELE KROPEK, 2019  
Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne udostępniane są w trybie otwartym z zachowaniem praw autorskich w użyciu niekomercyjnym Creative Commons BY-NC-4.0  
[HTTPS://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY-NC/4.0/DEED.PL](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pl)

e-ISBN 978-83-952903-0-5

WIELE KROPEK [WWW.WIELE-KROPEK.PL](http://www.wiele-kropek.pl) [KONTAKT@WIELE-KROPEK.PL](mailto:kontakt@wiele-kropek.pl)

## Spis treści

Magdalena Brodacka, Aleksandra Łozińska: *Dlaczego retelling?*

[HTTP://BIT.LY/RETELL/WSTEP](http://bit.ly/retell/wstep) 7

### PRZESTRZENIE RZECZYWISTE

Katarzyna Grzybowska: *Wskazywanie śladów: retelling nie-miejsca pamięci*

[HTTP://BIT.LY/RETELL/GRZYBOWSKA](http://bit.ly/retell/grzybowska) 21

Karolina Koprowska: *Od Dorf do Hejm.*

*Przepisywanie miejsca urodzenia w poezji Racheli H. Korn*

[HTTP://BIT.LY/RETELL/KOPROWSKA](http://bit.ly/retell/koprowska) 43

Magdalena Brodacka: *O pięknie, które boli, i pisaniu, które leczy.*

*Wpływ choroby psychicznej na proces twórczy oraz terapeutyczny wymiar przestrzeni w prozie (auto)biograficznej Oty Pavla*

[HTTP://BIT.LY/RETELL/BRODACKA](http://bit.ly/retell/brodacka) 61

Marcelina Palińska: *„Podano do stołu, milordzie”,*

*czyli wtórne opowieści o dziewiętnastowiecznej zastawie stołowej w przestrzeniach muzealnych i filmowych*

[HTTP://BIT.LY/RETELL/PALINSKA](http://bit.ly/retell/palinska) 79

Julia Lizurek: *Wytwarzanie tożsamości miejsca:*

*Brzezinka Jerzego Grotowskiego i Teatru ZAR*

[HTTP://BIT.LY/RETELL/LIZUREK](http://bit.ly/retell/lizurek) 105

## PRZESTRZENIE FIKCYJNE

Aleksandra Łozińska: *Spojrzenie kształtujące przestrzeń – opowiadanie Londynu w cyklu Bena Aaronovitcha o Peterze Grancie*

[HTTP://BIT.LY/RETELL/LOZINSKA](http://bit.ly/retell/lozinska) **129**

Klaudia Węgrzyn: *Przestrzenie widm i melancholii. Godziny Michaela Cunninghama i adaptacja filmowa Stephena Daldry'ego jako retelling Pani Dalloway Virginii Woolf*

[HTTP://BIT.LY/RETELL/WEGRZYN](http://bit.ly/retell/wegrzyn) **153**

Magdalena Kozyra: *Ukryty potencjał queerowych przestrzeni w grach wideo*

[HTTP://BIT.LY/RETELL/KOZYRA](http://bit.ly/retell/kozyra) **173**

Dominika Ciesielska: *Ta sama historia w innej rzeczywistości – wykorzystanie Alternate Universes w fan fiction*

[HTTP://BIT.LY/RETELL/CIESIELSKA](http://bit.ly/retell/ciesielska) **193**


Indeks nazwisk i nicków internetowych **217**



*Retelling: strategie przestrzenne,*  
pod red. Dominiki Ciesielskiej, Magdaleny Kozyry  
i Aleksandry Łozińskiej, Kraków 2019, s. 7–18


**MAGDALENA BRODACKA**

Katedra Historii Literatury XX wieku  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

 0000-0001-6102-1284  
magdalenabrodacka@gmail.com

**ALEKSANDRA ŁOZIŃSKA**

Katedra Teorii Literatury  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

 0000-0002-4653-2980  
ajlozinska@gmail.com

## Dlaczego *retelling*?

Ile razy w dzieciństwie słyszeliśmy te same historie, baśnie opowiadane przez rodziców na różne sposoby, legendy i mity, które później przetwarzają literatura, film, teatr, gry komputerowe czy sztuki wizualne? Ile razy z kolei zetknęliśmy się z wydarzeniami, które nie zostały należycie utrwalone, a traumy z przeszłości widmowo zaznaczały swoją obecność w rozmaitych narracjach? Potrzeba rewizji przeszłości, (do)powiedzenia tego, co zapomniane bądź przemilczane, oraz wariacje na temat dobrze nam znanych narracji utrwalonych archetypów czy mitów codzienności towarzyszą ludzkości od zawsze. To część przekazywanych z pokolenia na pokolenie tradycji, wierzeń i wzorców kulturowych, które zmieniają się z duchem czasu, wchodzą w dialog z przeszłością i przyszłością jako nieodłączne elementy naszej kultury i codzienności.

Ściśle wpisany w nie *retelling* stoi również w centrum niniejszego tomu. To słowo klucz pasujące do wielu pozornie nieprzystających do siebie światów przedstawionych przez autorki monografii. Samo słowo *retelling* – ponowne opowiedzenie historii – na dobre zakorzeniło się w pracach polskich badaczy i mówiono o nim, jak podaje Anita Catek, przede wszystkim w odniesieniu do mitów, fantastyki, legend, baśni czy znaczących tekstów kultury, choć nową, wykraczającą poza świat fantastyki jakość do badań nad nim przynosi zainteresowanie literaturą postmodernistyczną, zwłaszcza gestami autotematycznymi czy tekstami

na opak – à rebours – które podważają źródłowość czy też kanoniczność niektórych opowieści, kreując zupełnie nowy ogląd świata. Badaczka polemizuje z Andrzejem Sapkowskim, według którego polska wersja tego terminu, sygnalizującego relację między tekstem źródłowym a jego przetworzeniem, wymaga użycia formy opisowej. Całek podaje szereg polskich odpowiedników tego terminu: *renarracja*, *rewokacja*, *reinterpretacja*, *prefiguracja* czy *reskrypcja* (dla tekstów przepisywanych)<sup>1</sup>.

Tej mnogości propozycji teoretycznych odpowiada różnorodność możliwych wcieleń *retellingu*. Prócz wymienionych już strategii ponownego opowiadania, stale obecnych w kulturze, realizuje się on bowiem bardzo wyraźnie także w narastających współcześnie trendach wielorakiego przetwarzania motywów czerpanych z przeszłości. Obfitość renarracji jest chyba szczególnie dobrze widoczna w kinematografii, w której znaczną część wysokobudżetowych produkcji stanowią kolejne remaki znanych już filmów. Nie przemija moda na retro zarówno w stylu ubierania się oraz wystroju wnętrz, jak i w estetyce mediów cyfrowych, gdzie stanowi element szerszej kultury remiksu (której sama nazwa kieruje w stronę powtarzalności zachodzących w jej obrębie zjawisk)<sup>2</sup>. Wreszcie, nostalgia prowadząca do (prób) ponownego odtwarzania fragmentów minionych epok napędza przemysł konsumpcyjny: od gier wideo<sup>3</sup> po – na gruncie polskim – restauracje starające się imitować te z czasów PRL-u. Szczególne nasilenie tego typu zjawisk opisuje choćby Simon Reynolds w *Retromanii* (skupiając uwagę przede wszystkim na ich przejawach w muzyce popularnej), który zwraca uwagę na coraz krótszy czas pomiędzy pojawianiem się kolejnych wcieleń tych samych kulturowych trendów<sup>4</sup>. Wagę powrotów i powtórzeń podkreśla wreszcie powodzenie widmontologii jako orientacji badawczej<sup>5</sup>, za sprawą Olgi Drendy wprowadzonej także w obieg popularny<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Por. Anita Całek, *Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji*, [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. Mariusz M. Leś, Weronika Łaszkiwicz, Piotr Stasiewicz, Białystok 2017, s. 45–66.

<sup>2</sup> Por. Rafał Sowiński, *Vaporwave. Kapitalizm zremiksowany*, „Kognitywistyka i Media w Edukacji” 2017, nr 1, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WSTEP1](http://bit.ly/retell-wstep1), s. 37–38.

<sup>3</sup> Por. Maria B. Garda, *Nostalgia in retro game design*, [w:] *Proceedings of the 2013 DiGRA International Conference: DeFragging Game Studies*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WSTEP2](http://bit.ly/retell-wstep2).

<sup>4</sup> Por. Simon Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przetł. Filip Łobodziński, Warszawa 2018, s. 10–14.

<sup>5</sup> Por. np. „Czas Kultury” 2013, nr 2: *Widma*; Jakub Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014; Andrzej Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015; „Teksty Drugie” 2016, nr 2: *Widmontologie*.

<sup>6</sup> Por. Olga Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Kraków 2016.



Nie ulega zatem wątpliwości, że szeroko rozumiany *retelling* stanowi kwestię kluczową dla współczesnej kultury. Fakt ten uwidacznia się także w wielości sposobów jego operacjonalizowania przez autorki tekstów prezentowanych w niniejszym tomie. *Retelling* jest tutaj ujmowany bardzo różnie: głównie jako ponowne opowiadanie, ale też jako rodzaj nawiązywania relacji intertekstualnych, literackie opracowywanie realnych przestrzeni czy biografii, przetwarzanie istniejących narracji – społecznego obrazu konkretnego miejsca, konwencji obowiązującej w medium – i wreszcie jako zjawisko będące nieodłączną konsekwencją funkcjonowania kultury, zachodzące na przykład w chwili, kiedy dawne artefakty zyskują w nowym kontekście odmienne znaczenia albo gdy tożsamość jakiejś przestrzeni zmienia się pod wpływem podejmowanych w niej działań. *Retellingi* mają przy tym różnorodne konsekwencje, zaś ich identyfikacja w zebranych w tym tomie tekstach dowodzi płodności przyjętej perspektywy. Istnieje zatem ciągła potrzeba (prze)pisywania, (do)powiadania, (wy)słuchiwania i rewidowania tych wszystkich głosów, które dochodzą z odmětów przeszłości i mają realny wpływ na zrozumienie naszej codzienności, nowych trendów, mechanizmów społecznych i ludzkiej psychiki – bowiem wszystkie teksty składające się na niniejszą monografię są wycinkami zupełnie różnych rzeczywistości.

Wyróżniającą cechą prezentowanych tu artykułów jest połączenie *retellingu* z kategorią przestrzeni. Wynika ono z przekonania o fundamentalnej wadze tej ostatniej dla tożsamości człowieka. Zarazem jednak, jak pisze Elżbieta Rybicka, „zarówno nasze konceptualizacje przestrzeni, jak i kulturowe praktyki przestrzenne, także te pochodzące ze sfery życia codziennego, są **dynamiczną konfiguracją** podlegającą nieustannym przeobrażeniom”<sup>7</sup> – a więc ich płynność, jak się wydaje, sama w sobie stanowi formę nieprzerwanych *retellingów*. Zastosowanie perspektywy przestrzennej może zaś stać się podstawą ponownego opowiadania na różne sposoby: czy to za sprawą wyeksponowania nowych aspektów danego tekstu albo zjawiska, czy to poprzez zmianę sposobu rozpatrywania warunków powstawania wiedzy za sprawą wskazania na specyficzne umiejscowienie wytwarzających ją podmiotów<sup>8</sup>.

7 Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 48.

8 Por. np. klasyczny tekst Adrienne Rich *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia* (przetł. Weronika Chańska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 31–48).

Usytuowanie może być w tym kontekście istotne zresztą również w przypadku odbiorców opowieści. Elżbieta Konończuk zwraca uwagę na ujawnianie się performatywnego charakteru literatury zwłaszcza w sytuacji, gdy pojawiają się w niej reprezentacje „słabo utekstwowionych” realnych miejsc: odbierane przez mieszkańców tychże obszarów mają one szczególną moc zmiany postrzegania okolicy<sup>9</sup>. Jednocześnie zaś *retellingowi* podlega w takiej sytuacji dominująca narracja, w której wybrzmiewają nowe, dotychczas marginalizowane głosy, a tematyzowane wydarzenia znane są tylko nielicznym<sup>10</sup>. Marginalizowani zaczynają mówić, „uczestniczą[c] w ten sposób w akcie wytwarzania miejsca, które staje się teatrem działań, umożliwiającym odgrywanie lokalności”<sup>11</sup>. Owo odgrywanie bywa różnie nacechowane: może stanowić proces ocalający miejsce<sup>12</sup>, negocjowanie od nowa własnej pozycji na linii centrum–marginesy w duchu postkolonialnym, ale też przywracane niewygodnej pamięci (na przykład o miejscach zbrodni).

Lokalność może być wreszcie ponownie opowiadana przez pryzmat jednostkowej perspektywy i biografii: „Nadać krajobrazowi swój własny wyraz, powtórzyć go w jego wpływie na sferę uczuć: dla artystów od dawien dawna było to wyzwanie”<sup>13</sup>. Rezultaty podejmowania tego tematu są w kulturze nieustannie widoczne (tym bardziej że piszący te słowa Siegfried Lenz ma na myśli krajobraz nie tylko naturalny, ale i cywilizacyjny: takie przepisywanie dotyczy więc zarówno torfowiska, jak i miasta<sup>14</sup>). Miejsca filtrowane są przez konkretne afekty czy wspomnienia, stanowiące ramę ich poznania dla adresatów tak skonstruowanych opowieści – i proces ten może zostać równocześnie sprzężony z ruchem odwrotnym, to znaczy (lepszego) poznawania siebie za pośrednictwem przestrzeni. Nie przeczy to zresztą znacznie szerszym zjawiskom myślenia przestrzennego: od Augustyńskiego modelu pamięci

<sup>9</sup> Por. Elżbieta Konończuk, *Odbiorca usytuowany. Problemy poetyki odbioru po zwrocie przestrzennym*, [w:] *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. Przemysław Czapliński et al., Warszawa 2017, s. 679.

<sup>10</sup> Por. *ibidem*, s. 681.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 686.

<sup>12</sup> „Tam, gdzie zanikają opowieści, następuje utrata przestrzeni” (Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 94).

<sup>13</sup> Siegfried Lenz, *Wpływ krajobrazu (landshaftu) na człowieka*, przeł. Zbigniew Kadłubek, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Kraków 2010, s. 78.

<sup>14</sup> Por. *ibidem*, s. 75–81.

autobiograficznej („opart[ego] na metaforze magazynu lub pałacu”<sup>15</sup>) aż po współczesną karierę mapy, która „stała się obecnie jedną z kluczowych metafor epistemologicznych i ontologicznych w dyskursie filozoficznym, postkolonialnym, historycznym, literaturoznawczym”<sup>16</sup>. W rezultacie biografia rozciąga się nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni<sup>17</sup>, co szczególnie widoczne bywa w przypadku migrantów czy przesiedleńców, ale też mieszkańców miejsc drastycznie zmienionych, jak choćby powojennej Warszawy. Literackie opowiadanie (o) nowej przestrzeni, w której się znaleźli, jak pisze Małgorzata Czermińska, „stawało się” dla wielu z nich „budowaniem zupełnie nowego świata od początku”<sup>18</sup>. Takie tworzenie może bowiem pomagać zakorzenić się w miejscu rzeczywistym.

We wszystkich tych wątkach wyraźnie obecna jest dwustronna relacja między tekstem a realnym miejscem: pierwszy oferuje *retelling* drugiego; drugi może się zmieniać pod wpływem pierwszego. Ta relacja nie ogranicza się oczywiście do tekstów realistycznych: Farah Mendelsohn i Edward James przywołują na przykład sięgającą początku XX wieku tradycję rdzennego *fantasy* (*indigenous fantasy*<sup>19</sup>), w którym elementy nadnaturalne łączą się z reprezentacjami rzeczywistych lokacji<sup>20</sup>. Mówić o związkach przestrzeni i ponownego opowiadania można jednak także w przypadku sytuacji, w których tekstowe miejsca w ogóle nie posiadają realnych referentów. *Retellingom* mogą być przecież poddawane także przestrzenie zupełnie fikcyjne czy metaforyczne – i taką perspektywę również oferuje część tekstów zebranych w niniejszym tomie (co odzwierciedla przyjęty podział monografii).

W twórczości zależnej to właśnie „światy, które [fani] kochają”<sup>21</sup>, stanowią punkt wyjściowy dla wielokrotnych powtórzeń i przekształceń (obecnych

15 Elżbieta Rybicka, op. cit., s. 287.

16 Ibidem, s. 142.

17 „Biografia jest przestrzenną kompozycją czasu życia człowieka” (Jacek Kaczmarek, *Topobiografie – wielowymiarowa przestrzeń bycia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 29).

18 Małgorzata Czermińska, *Przemiany tematu kresowego w powieści autobiograficznej – spiżarnie pamięci*, [w:] eadem, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 121.

19 Termin zaczerpnięty od Briana Atterby’ego (*Strategies of Fantasy*, Bloomington, IN 1992, s. 129).

20 Por. Farah Mendelsohn, Edward James, *A Short History of Fantasy*, London 2009.

21 „The worlds that you love” (wintersoldierfell, [*the deeper i get into fandom...*]), [HTTP://BIT.LY/RETELL-WSTEP3](http://bit.ly/retell-wstep3), [za:] Aldona Kobus, *Ekonomia kulturowej szarej strefy*, [w:] eadem, *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Toruń 2018, s. 19, przekład filologiczny mój – A.Ł.).

w fanfikcji, grafice, *cosplayu*, filmach i wielu innych), które obejmują ich składowe: od pojedynczych elementów po całe projekty światotwórcze – także wtedy, gdy chodzi o uniwersa całkowicie fikcyjne. To zresztą zjawisko zgodne z szerokimi trendami kultury popularnej w ogóle. W opowieściach transmedialnych na przykład ten sam świat rozpisany zostaje na wiele różnych mediów, przy czym kluczowe jest nie „opowiadani[e] tej samej historii na różnych platformach, ale przekazywanie [za ich pośrednictwem] różnych informacji na temat tego samego świata przedstawionego”<sup>22</sup>. Zarazem jednak pewne elementy tak tworzonych uniwersów bywają prezentowane wielokrotnie, choć w różnych kontekstach – by spójność kreacji pozostawała czytelna, obok nowości muszą się bowiem pojawiać również elementy stałe. Te ostatnie stają się zaś przedmiotem *retellingów* uprzestrzennionych także w najbardziej dosłownym znaczeniu, czyli parków rozrywki i innych atrakcji tematycznych mających oferować immersyjne doświadczenie obcowania ze znanymi skądinąd miejscami<sup>23</sup>.

Badawcze eksponowanie przestrzeni w kontekście popularności podobnych narracji jest więc czymś, czego wydaje się domagać sam materiał; wątpliwości nie ulega jednak także waga tej pierwszej „jako nośnik[a] elementów znaczących”<sup>24</sup> – kwestia wspólna dla wszystkich światów fikcyjnych<sup>25</sup>. Strategia koncentracji uwagi na przestrzeni może wreszcie stanowić sposób swoistego *retellingu* samego dyskursu naukowego, umożliwiającego uniknięcie intelektualnych ślepych uliczek i dojście do nowych rezultatów badawczych. Jak wskazuje Tomasz Z. Majkowski, przestrzeń w przypadku groznawstwa stanowi jedną z alternatyw pozwalających „wywikłać się” „z kwestii niestabilności materiału narracyjnego, którego dostarcza rozgrywka”<sup>26</sup> (wynikającej z faktu, że fabuły gier cyfrowych nie mają jednego kształtu, ale są wciąż opowiadane na nowo w praktyce kolejnych graczy).

Punktem wyjścia *retellingu* opisywanego w artykule Magdaleny Kozyry jest właśnie przestrzeń gier wideo. Autorka przygląda się temu, jak forma organizacji przestrzeni dominująca w medium – podporządkowana

<sup>22</sup> Katarzyna Kopecka-Piech, *Leksykon konwergencji mediów*, Kraków 2015, s. 40.

<sup>23</sup> Jak np. Warner Bros. Studio Tour London – The Making of Harry Potter czy *Star Wars: Galaxy's Edge*.

<sup>24</sup> Tomasz Z. Majkowski, *Język gropowieści. Studia o różnorodności gier cyfrowych*, Kraków 2019, s. 44.

<sup>25</sup> Por. *ibidem*, s. 52.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 44.

tworzeniu wrażenia wewnętrznej spójności świata przedstawionego, poznawana najczęściej linearnie i stanowiąca miejsce, nie zaś przedmiot działań bohaterów – może być przepisywana za pośrednictwem strategii, którą nazywa (odwołując się, między innymi, do teorii Jacka Halberstama) queerowaniem przestrzeni. Ta ostatnia w wybranych przez badaczkę grach (*Batman: Arkham Asylum*, *Oxenfree* i *Life is Strange*) nie tylko miewa heterotopijny charakter (akcja *Batmana* rozgrywa się, na przykład, w tytułowym więzieniu-szpitalu psychiatrycznym), ale też często bywa wykorzystywana do odsłaniania mechanizmów growości: eksponowane są tu celowo wprowadzane przez twórców usterki, w przestrzeń rozgrywki włączony zostaje ekran startowy – i tym podobne. Przede wszystkim zaś specyficzne mechanizmy narracyjne sprawiają, że bohaterowie niejako zapętłają się w odwiedzanych miejscach, silnie powiązanych z czasowością i opowiadanych w ten sposób po wielokroć – kolejne iteracje stają się zaś nośnikami przekonań dotyczących sprawczości bohaterów oraz graczy, a także statusu cyfrowych światów jako takich.

Ciągłe powroty do tych samych przestrzeni, choć zupełnie inaczej rozumiane, to także ważny wątek w tekście Dominiki Ciesielskiej. Podejmuje ona temat szczególnej odmiany fanowskiej twórczości literackiej (samej w sobie stanowiącej formę *retellingu* tekstów źródłowych, na których się opiera), a mianowicie *Alternate Universes* (AU), których tworzenie polega na przenoszeniu elementów danej historii (bohaterów, relacji między nimi, pewnych punktów fabularnych) do rzeczywistości innej niż przedstawiona w tekście kanonicznym. Autorka, wybierając szczególnie reprezentatywne przykłady AU i ilustrując wywód fanfikcjami do anime *Yuri!!! On Ice* analizuje, jak takie przesunięcia wpływają na przedstawioną historię i które jej elementy pozostają bez zmiany. Istotna jest przy tym nie tylko przestrzeń definiowana jako zespół elementów miejsca akcji, ale także jej specyficzne funkcjonowanie w twórczości fanowskiej: przestrzeń poszczególnych AU wiąże się bowiem bezpośrednio z konkretnymi możliwościami fabularnymi i oferowanymi przez nie sposobami interpretacji relacji bohaterów.

Kolejny aspekt kultury popularnej analizuje Aleksandra Łozińska, która koncentruje uwagę na sposobie, w jaki Ben Aaronovitch w cyklu o Peterze Grancie przepisuje przestrzeń realnego, współczesnego Londynu na przestrzeń jawnie literacką. Cykl ten należy do nurtu *urban fantasy*, reprezentacje istniejących miejsc (bądź kreacje mające je przypominać) łączą się w nim zatem z elementami nadnaturalnymi, takimi jak istnienie

magii czy fantastycznych istot. Definiująca dla obrazu metropolii okazuje się tu jednak przede wszystkim charakterystyczna perspektywa bohatera, wykraczająca poza te dwa czynniki. Peter Grant to bowiem londyński detektyw, należący do mniejszości etnicznej, związany z klasą pracującą, a także amatorsko zainteresowany architekturą. Te jego cechy, w połączeniu ze znajomością nadnaturalnego wymiaru Londynu sprawiają, że oglądane jego oczami miasto nabiera wielowymiarowości, która pozwala Aaronovitchowi mówić o kwestiach klasowych, wielokulturowości metropolii czy społecznych funkcjach architektury.

Przestrzeń realnych miast, między innymi także Londynu, stanowi ponadto element *retellingu* w teoretycznym ujęciu Klaudii Węgrzyn. Podejmuje ona temat postaci Klarysy Dalloway: jej pierwowzoru w powieści Virginii Woolf, ponownego jej opowiedzenia w *Godzinach* Michaela Cunninghama oraz kolejnego powtórzenia w filmowej ekranizacji drugiej powieści w reżyserii Stephena Daldry'ego. (Prze)pisywanie i (roz)pisywanie bohaterki połączone jest tu także z postacią samej Woolf, ujawniającą się w wątkach autobiograficznych w jej twórczości, kreowaną przez twórców kolejnych *Godzin*, a także z jej wizerunkiem utrwalonym w kulturze. Biografie kobiet – fikcyjnych i prawdziwej, o cechach przywodzących na myśl postaci takie jak Ofelia czy Hekate – wciąż się zazębiają, zaś łącznikiem między nimi jest przestrzeń: przepełniona melancholią i mapująca wspomnienia, które czas terażniejszy nadpisują widmowym.

Adaptacje filmowe – obok przestrzeni muzealnej – opisuje Marcelina Palińska, choć traktuje je głównie jako przestrzenie swoistego *retellingu* kultury materialnej, zajmując się przede wszystkim dziewiętnastowieczną brytyjską zastawą stołową, która bezpowrotnie zniknęła z przestrzeni dzisiejszej kuchni i jadalni. Ale nie jest to jedynie tekst o zmieniającej się modzie, klasowości i kreowaniu nowych, często absurdalnych potrzeb, ale również o zaniku dotychczasowej funkcji przedmiotów, które – niegdyś użyteczne – dziś stają się eksponatami muzealnymi i scenografią dla filmów kostiumowych. Palińska zwraca uwagę na brak zmysłu dotyku, konstytutywnego dla tożsamości przedmiotów przeznaczonych do spożywania posiłków, by stopniowo udowodnić – odwołując się do nurtu kulturowej biografii rzeczy – że pozbawienie użyteczności rozmaitych sztuczków, których nazwy dziś znają jedynie eksperci, nie oznacza wcale ich rzeczywistego zniknięcia, gdyż pod wpływem adaptacji filmowych i statycznych wystaw muzealnych jedynie zyskały nowe funkcje. To właśnie zmiana kontekstu przestrzennego staje się tu gwarantką ponownego



życia artefaktów z przeszłości i zarazem możliwości opowiedzenia o nich. Przedmioty zatem są w tym przypadku agensami *retellingu*. Pytanie o odległą przeszłość, badanie kontekstu kulturowego towarzyszącego posiłkom dziewiętnastowiecznej brytyjskiej arystokracji czy burżuazji, z czasem może stawać się coraz trudniejsze, bowiem kolejne formy *retellingu* oddalają się od źródłowej wiedzy, stopniowo ją zniekształcając.

O oddaleniu i zniekształceniu, którym ulega przeszłość podczas przepisywania minionych wydarzeń, traktuje również tekst Magdaleny Brodackiej. W jego centrum stoi twórczość beletrystyczna czeskiego pisarza Oty Pavla, odczytywana w kontekście biograficznym oraz historyczno-politycznym. Tym razem cofamy się do pierwszej połowy XX wieku – wydarzeń związanych z drugą wojną światową w Czechosłowacji, zagładą czeskich Żydów, a następnie z epoką powojennego stalinizmu, Praską Wiosną oraz z zabójcą dla kultury (i nie tylko) epoką normalizacji. To właśnie wielka Historia, a raczej „małe” życie chłopca – świadka wydarzeń, którym był sam Pavel, ulegają literackiemu przepracowaniu na kartach jego opowiadań. To zarazem świadectwo uporczywego przywoływania i godzenia się z traumami przeszłości, które trwale naznaczyły pisarza. Choroba psychiczna, na którą cierpiał Pavel (a także próba zmierzenia się z nią podczas aktu pisania) to kolejna odsłona *retellingu*, który ujawnia dotychczasowe przemilczenia i niezrozumienia okryte strachem. Przestrzeń środkowych Czech, a konkretnie wsie leżące niedaleko Pragi nad Berounką, były nie tylko tłem tragicznych wydarzeń z dzieciństwa autora, ale i ostoją w dorosłym życiu. Brodacka analizuje terapeutyczny wymiar przyrody i sposoby jej opisywania przez Pavla, pokazując jednocześnie, jak decydująco wpływała ona na tożsamość pisarza, wyzwalaając w nim zarazem imperatyw tworzenia i przetrwania.

Podobnie o roli domu-wsi pisze Karolina Koprowska, podejmując temat kobiecego *retellingu* w poezji piszącej w języku jidysz Racheli Korn. Miejsce urodzenia jest tu kluczowym kontekstem pozwalającym zrozumieć jej twórczość. Wieś pojawia się tutaj zarówno jako mit założycielski jej poezji, jak i swoista wspólnota Żydów i Polaków, która od lat trzydziestych XX wieku ulegała stopniowej degradacji. Koprowska rysuje ucieczkę poetki przed Zagładą, zaznaczając jednocześnie, że oddalenie od domu oraz niemożność powrotu do rodzinnej wsi wywołały w niej potrzebę przepisania przedwojennej twórczości. Miejsce urodzenia staje się tym samym przestrzenią niesamowitą – swojską i obcą, domem i ziemią skrwawioną zarazem. Koprowska analizuje wpływ cezury-wojny na twórczość Korn.

Pokazuje, co poetyka wykreśliła z przepisanych wierszy, które tony wzmocniła i jaką funkcję miał tu do spełnienia język jidysz. Elementarną składową powojennych wierszy Korn jest bowiem ich fragmentaryczność, wywołana niewiedzą o losach rodziny oraz oddaleniem od domu, którego opis stawał się coraz bardziej abstrakcyjny i niezgodny z rzeczywistą topografią, ożywał natomiast w jej poetyckiej imaginacji.

Problem niedopowiedzeń, przemilczeń, fragmentów i szczątków, których nie da się scalić w jedną narrację, porusza również tekst Katarzyny Grzybowskiej. Na podstawie przeprowadzonych badań terenowych, wywiadów oraz wspomnień świadków i poświadczeń (re)konstruuje ona masowe egzekucje – głównie Żydów – do których dochodziło na terenie Lasu Krępieckiego od 1940 roku. Grzybowska przywołuje liczne kategorie przestrzenne: krajobraz przemocy, *trauma sites* – miejsca traumy, *traumascapes* – miejsca przekształcone przez cierpienie i naznaczone stratą czy nie-miejsca pamięci, pozbawione wystarczającego upamiętnienia. Artykuł ten wpisuje się w studia nad nekrotopografią przestrzeni, uwydatniając jednocześnie paradoks (nie)świadomego życia na grobach zmarłych. Niewiedzę – świadomą bądź nie – wzbogaca w tym tekście afektywny naddatek. Perspektywa minionego czasu, milczenie świadków, złe upamiętnienie miejsc mordów zaburzają możliwość (do)powiedzenia historii. *Retelling* okazuje się więc w tym kontekście koniecznością dojścia do prawdy o zbrodniach z przeszłości, by na stałe wpisać je w obowiązującą narrację historyczną. Po wielu latach to właśnie przestrzeń Lasu Krępieckiego, pełna indeksów popełnionych mordów, może pomóc tę narrację zbudować.

Kwestię opowieści o konkretnym miejscu podejmuje też Julia Lizurek, opisując proces tworzenia (się) wielowarstwowej tożsamości leśnej bazy Instytutu im. Jerzego Grotowskiego w Brzezince. Analizuje ona zarówno narracje o tym miejscu – notki encyklopedyczne autorstwa pracowników rezydującego tam teatru, dokumenty z czasów powstawania bazy – jak i jego historię. Pierwotnie zajmujący tę przestrzeń opuszczony młyn został przetworzony w siedzibę instytucji zarządzanej przez samego Jerzego Grotowskiego, ona zaś z kolei przekształciła się – i nadal przekształca – w efekcie działań teatralnych i parateatralnych jego następców. Kolejne poziomy *retellingu* miejsca stanowią zaś wrażenia odbiorców tych działań wyrażane w recenzjach spektakli, ale też osobiste doświadczenie autorki. Poszczególne narracje nawarstwiają się i nawzajem warunkują – dawna opowieść wpływa na dzisiejszy odbiór, on zaś rekontekstualizuje tę opowieść.

Autorki niniejszego tomu ukazały więc cały wachlarz sposobów ujmowania związków między przestrzenią a sposobem ponownego opowiedzenia – o niej, ale też przez jej pryzmat. Pozostaje mieć jedynie nadzieję, że swoimi głosami przyczyniły się do wzbogacenia polifonii badań nad *retellingiem*, tak istotnych wobec (współczesnej) różnorodności przyjmowanych przez nią form.

## Bibliografia

- Atterby Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington 1992.
- Catek Anita, *Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji*, [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. Mariusz M. Leś, Weronika Łaskiewicz, Piotr Stasiewicz, Białystok 2017, s. 45–66.
- de Certeau Michel, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- „Czas Kultury” 2013, nr 2: *Widma*.
- Czerwińska Małgorzata, *Przemiany tematu kresowego w powieści autobiograficznej – spiżarnie pamięci*, [w:] eadem, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 117–135.
- Drenda Olga, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Kraków 2016.
- Garda Maria B., *Nostalgia in retro game design*, [w:] *Proceedings of the 2013 DiGRA International Conference: DeFragging Game Studies...*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WSTEP2](http://bit.ly/retell-wstep2).
- Kaczmarek Jacek, *Topobiografie – wielowymiarowa przestrzeń bycia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 25–39.
- Kobus Aldona, *Ekonomia kulturowej szarej strefy*, [w:] eadem, *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Toruń 2018, s. 9–22.
- Konończuk Elżbieta, *Odbiorca usytuowany. Problemy poetyki odbioru po zwrocie przestrzennym*, [w:] *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. Przemysław Czaplinski et al., Warszawa 2017, s. 678–694.
- Kopecka-Piech Katarzyna, *Leksykon konwergencji mediów*, Kraków 2015.
- Lenz Siegfried, *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*, przeł. Zbigniew Kadłubek, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Kraków 2010, s. 71–86.
- Majkowski Tomasz Z., *Język gropowieści. Studia o różnorodności gier cyfrowych*, Kraków 2019.
- Marzec Andrzej, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.
- Mendelsohn Farah, James Edward, *A Short History of Fantasy*, London 2009.
- Momro Jakub, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014.
- Reynolds Simon, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. Filip Łobodziński, Warszawa 2018.
- Rich Adrienne, *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia*, przeł. Weronika Chańska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 31–48.
- Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Sowiński Rafał, *Vaporwave. Kapitalizm zremiksowany*, „Kognitywistyka i Media w Edukacji” 2017, nr 1, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WSTEP1](http://bit.ly/retell-wstep1).
- „Teksty Drugie” 2016, nr 2: *Widmontologie*.

## Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie zjawiska *retellingu* w perspektywie łączącej go z kategorią przestrzeni. Szczegółowej analizie poddane zostało samo pojęcie *retellingu*, jego polskie odpowiedniki oraz konteksty, w których występuje najczęściej. Zaprezentowane zostały obszary, w których *retelling* jest pojęciem operacyjnym, zwłaszcza gdy powiązany jest on z konkretną przestrzenią, która ewokuje jego istnienie, a jednocześnie sama pod jego wpływem zmienia swój status. Na ścisły związek między strategią ponownego opowiedzenia (przepisania, reinterpretacji, remaków czy dojścia go głosu traum) a przestrzenią (rzeczywistą, tekstową) – kategorią fundamentalną dla tożsamości człowieka – wskazują autorki, których artykuły stoją u podstaw niniejszego tekstu.

**Słowa kluczowe:** *retelling*, przestrzeń, tożsamość, strategie narracyjne

## Summary

### Why Retelling?

The aim of the article is to present the phenomenon of retelling from the perspective linking it to the space category. The concept of retelling itself, its Polish equivalents and the contexts in which it occurs most often are analyzed in detail. The areas where retelling is an operational concept are presented, especially when it is related to a specific space that evokes its existence and at the same time changes status under its influence. A close link between the strategy of recounting (rewriting, reinterpreting, remakes or the voice of trauma) and a specific (real, textual) space – a category fundamental for human identity – is indicated by the authors whose articles form the basis of this text.

**Key words:** retelling, space, identity, narrative strategies

Przestrzenie  
rzeczywiste





*Retelling: strategie przestrzenne,*  
pod red. Dominiki Ciesielskiej, Magdaleny Kozyry  
i Aleksandry Łozińskiej, Kraków 2019, s. 21–42

**KATARZYNA GRZYBOWSKA**

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego



0000-0002-5289-4734

katarzynamaja.grzybowska@gmail.com

## Wskazywanie śladów: *retelling* nie-miejsca pamięci<sup>1</sup>

*Ukazywanie śladu nie jest ani prostą prezentacją,  
ani reprezentacją, ani obrazem. Przejmuje ciało,  
uzgadnia gesty z mową, opowiada i wpisuje  
się w krajobraz<sup>2</sup>.*

JACQUES DERRIDA

W tekście o wykorzystywanych przez świadków podczas opowiadania trudnej przeszłości strategiach przestrzennych<sup>3</sup> Tim Cole poddaje analizie narracje agambenowskich *superstes: świadków – ocalałych, którzy świadczą o przemocy wyrządzonej im samym i ich bliskim*<sup>4</sup>. Badacz zwraca przy tym uwagę na pewien szczególny element analizowanych wspomnień – na sposoby sytuowania narratora (ocalałego z Zagłady) oraz innych wspominanych postaci w miejscu przywoływanych zdarzeń. Analizowane

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach projektu badawczego *Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa i ich wpływ na pamięć zbiorową, tożsamość kulturową postawy etyczne i relacje międzykulturowe we współczesnej Polsce* finansowanego ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (nr 121/NPRH4/H2a/83/2016).

<sup>2</sup> Antoine de Baecque, Thierry Jousse, Jacques Derrida. *Le Cinéma et ses fantômes*, „Cahiers du cinéma” 2001, n° 50, s. 81, [za:] Aleksandra Szczepan, „Przestrzeń zaraz pokażę”. *Krajobrazy Zagłady, performance pamięci*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1: *Etnografia przedtekstowa*, s. 301.

<sup>3</sup> Por. Tim Cole, *(Re)Placing the Past. Spatial Strategies of Retelling Difficult Stories*, „The Oral History Review” 2015, Vol. 42, Iss. 1, s. 30–49.

<sup>4</sup> Por. Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. Stawomir Królak, Warszawa 2008.

przez Cole'a opowieści nie tylko przedstawiają wydarzenia z pozycji dystansu czasowego, lecz także są wygłaszane w miejscu innym niż to, w którym doszło do przemocy – mamy zatem do czynienia z opowieścią o zbrodni, formułowaną w innej, bezpiecznej przestrzeni. Cole zwraca uwagę nie tylko na logiczne i temporalne, ale również przestrzenne uporządkowanie relacjonowanych wydarzeń: miejsca okazują się znaczące zarówno geograficznie, jak też ze względu na topologiczne rozmieszczenie aktantów. Zgodnie z obserwacjami Cole'a, *superstes* wykształcają strategie opowiadania o paradygmatycznych wydarzeniach, których doświadczyli, sytuując narratora w opisywanym krajobrazie względem samych siebie oraz innych. Strategie te często wykorzystują podczas opowiadania o doświadczeniach szczególnie bolesnych: przemocy czy separacji z rodziną. Miejsce, jakie przypisują sobie *superstes* w opowieści o Zagładzie, oraz ewentualne przemilczenia determinują znaczenie opowieści.

Niniejszy tekst, czerpiąc z refleksji Tima Cole'a, starającego się uwrażliwić na przestrzenny aspekt określanej przezeń mianem *retellingu* narracji świadków, stawia sobie za cel badanie dokumentów pominiętych w wyżej opisanej analizie: opowieści *testis*<sup>5</sup> – świadków, którzy nie byli sprawcami ani ofiarami wydarzenia, lecz jego *świadkami* w znaczeniu zaproponowanego przez Raula Hilberga terminu *bystander*<sup>6</sup>, coraz częściej tłumaczonego na polski jako *postronny*<sup>7</sup>. Mowa tu o osobach, które mieszkają i mieszkają w bezpośrednim sąsiedztwie miejsca zbrodni. Do *retellingu*, czyli opowiadania doświadczeń własnych oraz przekazów wspólnotowych, dochodzi zatem – podobnie jak w przypadku relacji badanych przez Cole'a – z perspektywy dystansu czasowego. Do analizy wybieram jednak narracje prowadzone w przestrzeni, w której doszło do mordów, w miejscu nieupamiętnionym, nie-miejscu pamięci. Opowieści snute w tego typu lokalizacji nie czerpią bezpośrednio z odgórnie narzuconych narracji muzealnych, te bowiem nie zostały ustanowione dla omawianych miejsc.

<sup>5</sup> Por. ibidem.

<sup>6</sup> Por. Raul Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. Jerzy Giebułtowski, Warszawa 2007.

<sup>7</sup> Por. *Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, red. Karina Jarzyńska et al., Kraków 2017; Roma Sendyka, *Poświadek, przeciw-postronny i (niczyja) trauma*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2017, nr 18, [HTTP://BIT.LY/RETELL-GRZYBOWSKA1](http://bit.ly/retell-grzybowska1); Karolina Koprowska, *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*, Kraków 2018; Roma Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3: *Ustanawianie świadka*, s. 117–130.

W pierwszej części artykułu przedstawiam zaproponowane przez Romę Sendykę pojęcie *nie-miejsca pamięci*, następnie krótko opisuję historię lasu, którego dotyczą analizowane w tekście opowieści, oraz wprowadzam pojęcia *trauma site* i *traumascap*e, które wykorzystuję, aby lepiej opisać oddziaływanie miejsc pamięci na postronnego. Tak zarysowane ramy teoretyczne pozwalają na przejście do studium przypadku trzech wybranych opowieści – performatywnych aktów rekonstrukcji pamięci z 1945, 1992 i 2018 roku. Opowieści dotyczące tych samych wydarzeń miały różnych odbiorców i autorów, należących do dwóch różnych pokoleń: świadków (postronnych) i poświadków (popostronnych). Historia, której dotyczą, była zatem powtarzana i przekształcana, zapewne również uzgadniana z wiedzą wspólnotową. Ponadto każda z relacji służyła innemu celowi. We wszystkich pojawia się jednak podobne sąsiedztwo opowieści osoby fizycznie obecnej w danym miejscu i krajobrazie postpamięci<sup>8</sup>. Artykuł poddaje analizie narracje osób zamieszkałych w sąsiedztwie *nie-miejsca pamięci*, próbując udzielić odpowiedzi na pytanie, jak świadkowie i poświadkowie odnoszą się do niego, topograficznie zakotwicząc wątki swoich opowieści – dotyczących tych samych wydarzeń historycznych, a zatem stanowiących kolejne realizacje *retellingu*. Odpowiedź ta może przyczynić się do zrozumienia sposobu oddziaływania *nie-miejsc pamięci* na lokalne społeczności.

### Nie-miejsce pamięci w Lesie Krępieckim

W sąsiedztwie powszechnie znanych miejsc pamięci, których pozycja została wzmocniona przez odgórnie sformułowany dyskurs – do jakich z pewnością należy Miejsce Pamięci Auschwitz-Birkenau, czy Państwowe Muzeum na Majdanku – na terenie Europy Środkowo-Wschodniej, na obszarze nazwanym przez Timothy’ego Snydera mianem *skrwawionych ziem*<sup>9</sup>, znajdują się tysiące miejsc, w których podczas drugiej wojny światowej doszło do masowych mordów. Mam tu na myśli tereny gett, mniejszych obozów (zwłaszcza obozów pracy przymusowej czy podobozów), lokalne miejsca rozstrzelań, których ofiary tracone były i zakopywane w najbliższej

<sup>8</sup> O krajobrazach postpamięci i źródłach ich poetyki w filmie *Shoah* Claude’a Lanzmanna – por. Aleksandra Szczepan, *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1: *Afektywne manifesty*, s. 103–126.

<sup>9</sup> Por. Timothy Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków 2018.

okolicy, liczne grzebaliska<sup>10</sup> zlokalizowane na trasie marszów śmierci czy przybozia – okolice obozów hitlerowskich: przydrożne lasy i stawy, miejsca mordów lub wysypywania prochów. Choć miejsca te nie doczekały się upamiętnienia lub też zostały upamiętnione jedynie częściowo (niekiedy błędnie, w sposób niepozwalający na identyfikację masowych mogił), przy braku odgórnie narzuconej narracji upamiętniającej funkcjonuje w odniesieniu do nich pamięć lokalna: świadkowie mordów<sup>11</sup> przekazują informacje kolejnym pokoleniom; niekiedy snują opowieści podczas rodzinnych spacerów, jednak nierzadko dzieje się to nie wprost, lecz poprzez przemilczenia, zakazy, gesty.

Las, którego dotyczą badane opowieści, stanowił miejsce masowych mordów. Dochodziło do nich już przed powstaniem obozu koncentracyjnego na Majdanku. Robert Kuwałek<sup>12</sup> pisał, że 3 maja 1940 roku do Lasu Krępieckiego przywieziono około stu więźniów z zamku królewskiego w Lublinie<sup>13</sup>. Doszło wtedy do pierwszej potwierdzonej egzekucji. Na podstawie ekshumacji przeprowadzonej w 1945 roku wiadomo również, że w lesie zagrzebano Żydów z getta na Majdanie Tatarskim, zaś w latach 1942–1943 miano tu zamordować zakonników. Las Krępiecki stanowi jednak przede wszystkim miejsce egzekucji grup więźniów obozu na Majdanku, do których zaczęło dochodzić na wiosnę 1942 roku. W lesie – głównie od kwietnia do sierpnia 1943 roku – grzebano też przywiezione furgonetkami zwłoki zmarłych w obozie. Większość z nich stanowiła ludność żydowska, ale wiadomo również o nieżydowskich Polakach i jeńcach sowieckich. Nie sposób dokładnie określić przynależności etnicznej oraz liczby ofiar zamordowanych i zagrzebanych w lesie. Początkowo

<sup>10</sup> Mianem *grzebalisk* nazywam tu miejsca zagrzebania zwłok, które nie zostały pochowane w zgodzie z żadnym rytuałem religijnym lub świeckim i nie zostały obdarzone szacunkiem, jaki kulturowo przynależy ciałom chowanym w grobie – zostały raczej *zagrzebane* niż *pogrzebane* w ziemi w celu ukrycia śladów dokonanego mordu. Por. *Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, op. cit.

<sup>11</sup> O tym, że w takich miejscach zazwyczaj obecni byli świadkowie – por. np. Martin Pollack, *Skażone krajobrazy*, przeł. Karolina Niedenthal, Wołowiec 2014; Patrick Desbois, *The Holocaust by Bullets. A Priest's Journey to Uncover the Truth behind the Murder of 1.5 Million Jews*, New York 2009.

<sup>12</sup> Robert Kuwałek, wieloletni pracownik Państwowego Muzeum na Majdanku, przewodnik i specjalista zajmujący się historią drugiej wojny światowej na Lubelszczyźnie, był też autorem pierwszego artykułu w całości poświęconego zbrodni w Lesie Krępieckim.

<sup>13</sup> Por. Robert Kuwałek, *Zbrodnie w Lesie Krępieckim w świetle zeznań świadków*, „Zeszyty Majdanka” 2001, t. 22, s. 277–306. Jeśli nie podano inaczej, przytaczane fakty historyczne podaję za tym artykułem.

grzebano je w ziemi, w powstałych przy wydobyciu wapienia jamach nazywanych lokalnie kamieniołomami<sup>14</sup>, jednak w 1943 roku zaczęto palić zwłoki na stosach zbudowanych z podwozi samochodów<sup>15</sup>. Wykopywano również część zakopanych wcześniej szczątków. Nie odkopano jednak wszystkich grzebalisk, a szczątki ludzkie długo stanowiły widoczny element poszycia lasu.

### Trauma site i traumascap

Za Romą Sendyką *nie-miejscami pamięci*<sup>16</sup> nazywam miejsca bezpośrednio związane z masowymi mordami, które nie zostały upamiętnione lub – jak w analizowanym przypadku – zostały upamiętnione jedynie częściowo, zaś lokalne praktyki społeczne wskazują, że upamiętnienie to nie jest przez miejscową ludność uznawane za adekwatne czy wystarczające do przekształcenia grzebaliska w miejsce pamięci<sup>17</sup>. Roma Sendyka definiuje nie-miejsca pamięci jako miejsca bezpośrednio związane z historycznymi kataklizmami (masowe bądź indywidualne groby, miejsca tortur, straceń, kaźni) oraz z ludobójstwem (opuszczone, zdewastowane świątynie, place, budynki). Takie nie-miejsca łączy wyczuwalna niewystarczalność ewentualnego upamiętnienia, duży potencjał afektywny oraz fakt, że ich potencjalne upamiętnienie wydaje się niewygodne dla lokalnej społeczności, zdaje się zagrażać jej symbolicznie, godzić w jej ukształtowaną i pielęgnowaną tożsamość. Definiując *nie-miejsca pamięci*, Sendyka odnosi się do propozycji Claude'a Lanzmanna, który terminu *les non-lieux de la mémoire* użył dla określenia nieoznaczonych miejsc po obozach

<sup>14</sup> Por. m.in. ibidem; Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku (APMM), PMM XXII-306, film *Las Krępiecki*.

<sup>15</sup> Por. Robert Kuwałek, op. cit.; *Zeznania szefa krematorium Ericha Muhsfeldta na temat byłego obozu koncentracyjnego w Lublinie (Majdanek)*, oprac. Anna Mijewska-Wiśniewska, „Zeszyty Majdanka” 1999, t. 20, s. 27–30.

<sup>16</sup> Por. Roma Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci (non-lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2: *Pozaludzkie/arcyludzkie*, s. 323–344. Nie-miejsca pamięci i ich oddziaływanie na lokalną wspólnotę badane są w ramach realizowanego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego grantu *Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa i ich wpływ na pamięć zbiorową, tożsamość kulturową, postawy etyczne i relacje międzykulturowe we współczesnej Polsce* (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki), w którym biorę udział jako stażystka.

<sup>17</sup> Por. Roma Sendyka, *Pryzma...; Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, op. cit. Przygotowana przez zespół Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego publikacja, towarzysząca projektowi badawczemu *Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa...*, zawiera definicje podstawowych pojęć wypracowywanych i używanych podczas prowadzonych badań.

koncentracyjnych, które nie w pełni funkcjonują w porządku teraźniejszości, gdyż sposób ich postrzegania nieodmiennie sytuuje je w tragicznej przeszłości. Zdefiniowane przez Sendykę nie-miejsce pamięci stanowi zaprzeczenie *miejsc pamięci* (*les lieux de mémoire*) Pierre'a Nory i nie łączy się z późniejszym względem propozycji Lanzmanna terminem Marca Augé *nie-miejsce*<sup>18</sup>. Według Sendyki sąsiedztwo grzebalisk (niebędących cmentarzami) zawierających ludzkie szczątki i prochy wywiera wpływ na tożsamość lokalnej społeczności i prowadzi do wykształcenia przez nią oddolnych sposobów wypierania lub przepracowywania trudnej pamięci.

Termin *trauma site* ('teren, miejsce traumy') Patrizii Violi<sup>19</sup> określać ma specyficzny typ miejsca, w którym w przeszłości doszło do zdarzenia wywołującego traumę. O tym, że rozegrało się ono dokładnie w danej lokalizacji, świadczą zachowane w krajobrazie znaki o charakterze indeksów. Dobry przykład takich znaków stanowią zagłębienia terenu, jakich wiele znajduje się w Lesie Krępieckim. Violi stwierdza, że istnienie takich indeksów zdarzeń traumatycznych wywołuje unikalne efekty znaczeniowe, zaś ich badanie wymusza zmianę podejścia do kwestii reprezentacji. *Trauma sites* same w sobie to bowiem materialni świadkowie przemocy i zbrodni. Z tego też względu często bywają przez lokalną ludność oraz decydentów zachowane w niezmienionej formie, bez ludzkiej ingerencji. Violi twierdzi, że *trauma sites* stanowią unikalne tereny obserwacji, pozwalające lepiej rozumieć konstytuowanie się i funkcjonowanie społeczeństw terenów pokonfliktowych. Analizowane w artykule, odwołujące się do widocznych w terenie indeksalnych dowodów zbrodni narracje postronnych i poświadczków można w kontekście tej teorii postrzegać jako symptomy sposobu funkcjonowania społeczeństwa zamieszkującego teren, na którym rozgrywał się Holokaust.

Kolejny, interesujący mnie termin – *traumascapes* – zaproponowała pochodząca z Rosji badaczka, Maria Tumarkin<sup>20</sup>. „Są one szczególnie kategorią miejsc przekształconych fizycznie i mentalnie przez cierpienie,

<sup>18</sup> Augé Marc, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, przeł. Adam Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4: *Miejsca realne i wyobrażone*, s. 127–140.

<sup>19</sup> Por. Patrizia Violi, *Trauma Site Museums and Politics of Memory. Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum*, „Theory Culture & Society” 2012, Vol. 29, Iss. 1, s. 36–75, [HTTP://BIT.LY/RETELL-GRZYBOWSKA2](http://bit.ly/retell-grzybowska2).

<sup>20</sup> Por. Maria Tumarkin, *Traumascapes. The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melbourne 2005.



częścią blizny, która rozciąga się [*stretches*] na cały świat”<sup>21</sup>. Stale obecna jest w nich potworna przeszłość, która z uwagi na swój traumatyczny charakter nie może zostać uznana za zamknięty rozdział. *Traumascapes* to nie tylko miejsca z tragiczną przeszłością, ale też przestrzenie, w których odwiedzający doświadczają tych potwornych wydarzeń wciąż na nowo: miejsca pełne elementów wyzwalających emocje, katalizujące i kształtujące zbiorowy sposób pamiętania o przeszłości. Tumarkin używa słowa *trauma*, by wskazać na ciągłą, afektywnie angażującą, zbiorową odpowiedź na stratę i cierpienie, jaką według badaczki wyzwała sam kontakt z danym miejscem. Wykorzystanie w moim tekście tego terminu pozwoli zatem skierować uwagę na emocjonalny wymiar postrzegania nie-miejsca pamięci w Lesie Krępieckim.

### 1945 – wizja lokalna Komisji Badania Zbrodni Niemieckich, relacja postronnego

W przypadku Lasu Krępieckiego ścisła tajemnica łączona zazwyczaj z miejscami mordu nie została zachowana<sup>22</sup>. Jedną z osób, z którymi przeprowadziłam wywiad, będącą podczas okupacji kilkuletnią dziewczynką, po odjeździe Niemców pobiegła za wujami do lasu, by na polanie zobaczyć niemożliwy do zapomnienia widok świeżo poruszonej ziemi, z której wystawały ręce i nogi ofiar<sup>23</sup>. Mieszkańcy, w tym młodzież szkolna, zbierali porozrzucane mienie żydowskie, którego ofiary pozbywały się po drodze, uświadomiwszy sobie cel podróży i bliskość śmierci<sup>24</sup>. Jak wynika z wywiadów, grzebaliska zlokalizowane w Lesie Krępieckim zasyrywano wyjątkowo niestarannie. Nieprawdą jest zatem, że zbrodniarze tuszowali ślady mordu. Sprawcy pozostawili całą społeczność świadków, sąsiadów miejsca, ludzi dobrze zorientowanych w nekrotopografii tamtej przestrzeni<sup>25</sup>.

21 Ibidem.

22 Por. Martin Pollack, op. cit.

23 Wywiad z mieszkanką Kazimierzówki przeprowadzony przez autorkę 29 grudnia 2017 roku (niepublikowany, nagranie w zbiorach autorki).

24 Por. pamiętnik przekazany przez Krystynę Modrzewską Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej, przechowywany w Żydowskim Instytucie Historycznym pod sygn. 302/88, opublikowany w „Biuletynie ŻIH” w formie poddanej znaczącej interwencji redaktorskiej – por. Krystyna Modrzewska, *Pamiętnik*, „Biuletyn ŻIH” 1959, nr 31, s. 57–80; nr 32, s. 65–78; nr 33, s. 105–124. Por. także Jacek Leociak, *Młyny boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie*, Wołowiec 2018.

25 Por. wywiad z mieszkańcem Krępcy przeprowadzony przez autorkę 4 lutego 2018 roku (niepublikowany, nagranie w zbiorach autorki).

Z dzisiejszej perspektywy trudno rozpoznać większość lokalizacji masowych grobów, możliwych do wskazania i oznaczenia jeszcze w drugiej połowie lat czterdziestych. Gdy 17 maja 1946 roku doszło do wizji lokalnej przeprowadzonej przez Okręgową Komisję Badania Zbrodni Niemieckich w Lublinie, w wyprawie brała udział należąca do lokalnej społeczności pięćdziesięcioletnia Zofia Zajączkowska, pełniąca funkcję świadka i przewodnika. Celem wizji było stwierdzenie istnienia śladów i dowodów popełnionych kilka lat wcześniej zbrodni. Członkowie komisji sporządzili protokół dokumentujący istnienie indeksowych znaków mordów. Zajączkowska prowadziła zespół prokuratorski w miejsca szczególnego nagromadzenia ludzkich szczątków, wskazując związek ich obecności z działaniami okupantów w danej lokalizacji:

Tu na prawo od szosy, w odległości około 200 m. od niej [od wsi Krępiec – przyp. K.G.] znajduje się las o gęstym, liściastym poszyciu rozciągający się w kierunku północno-zachodnim i zajmujący przestrzeń prostokątną ok. 50 ha (500 × 100m). W północno-wschodnim krańcu tego lasu położona jest zagroda wieśniacza od której prowadzi w głąb lasu w kierunku południowo-zachodnim wąska ścieżka, po lewej stronie której w odległości około 250 m od zagrody znajduje się mała, sztucznie zrobiona polanka mająca formę prostokąta o wymiarach ok 23 × 10 m., otoczona zewsząd drzewami, porośnięta z rzadka trawą, wśród której widnieją kawałeczki gruzu, a gdzieś tam nieznaczne ilości popiołu, drobne kawałeczki kości i parę drobnych strzępków odzieży. W miejscu tym, jak stwierdziła Zofia Zajączkowska, Niemcy początkowo zabijali Żydów, później zaś palili układając na szynach żelaznych trupy ludzkie przywożone skądś od strony Lublina samochodami [sic!]<sup>26</sup>.

Porównanie powyższego fragmentu z aktualnym wyglądem terenu pozwala z dużym prawdopodobieństwem określić lokalizację opisywanych miejsc. Członkowie komisji starali się bowiem precyzyjnie opisać odległości oraz wygląd przestrzeni. Z kontekstu wnioskujemy, że Zajączkowska prowadziła ich w miejsca znane okolicznej ludności. Co interesujące, jej słowa nie są przytaczane w protokole w mowie niezależnej. Protokolant charakteryzuje krótko i rzeczowo wydarzenia opisywane przez świadkinę jako zeznania śledcze – już zatem na poziomie dokumentowania wizji lokalnej zeznania niepiśmiennej Zajączkowskiej zostały przetłumaczone na język prawniczy. Znikła tym samym specyfika jej słownictwa

<sup>26</sup> APMM, XVIII-1514, Akta w sprawie Zbrodni popełnionych w obozie na Majdanku, Protokół przesłuchania świadka, k.237–238. W przypadku cytowanych archiwaliów zachowano oryginalne pisownię, interpunkcję i podkreślenia.

i nie można stwierdzić ani stopnia emocjonalnego zaangażowania, ani znajomości szczegółów. Dla członków komisji liczyło się to, że świadkini „stwierdza”, do jakiej zbrodni doszło w danym miejscu. Jej zeznania mają rangę dowodów winy niemieckich sprawców, nie muszą natomiast służyć drobiazgowej charakterystyce zdarzeń. Komisja zbadała las, koncentrując uwagę na wskazanych przez nią miejscach i opisała w protokole te, w których w poszyciu leśnym pozostały kości i fragmenty ubrań:

O jakieś 70 kroków dalej przy tejże ścieżce jest druga taka polanka o wymiarach ok. 15 × 6m. również usłana kawałkami gruzu wśród których leżą jeszcze kości ludzkie jak części czaszki, kilka piszczeli i kilka kości drobniejszych oraz kawałek damskiej rękawiczki skórkowej i kawałki munduru wojskowego sowieckiego. [...] Na tej polance również, jak stwierdziła Zofia Zajączkowska, palono masowo zwłoki ludzkie<sup>27</sup>.

Do protokołu załączono zdjęcie z przeprowadzonej wizji lokalnej<sup>28</sup>, zrobione najprawdopodobniej w miejscu drugiego z opisywanych miejsc. Zostało wykadrowane w taki sposób, by obok fragmentów ludzkiego szkieletu widoczne były też stopy członka komisji. Znalezioną na miejscu czaszkę ludzką uczestnicy wizji terenowej zabrali ze sobą jako dowód zbrodni – została dołączona do protokołu. Skoro czaszka zabrana przez prokuratorów znajduje się również na zdjęciu, to załączona do akt fotografia mogła stanowić materialny dowód tego, że rzeczywiście znajdowała się ona w opisywanym miejscu zbrodni. Sfotografowanie nóg prokuratora w bezpośredniej bliskości szczątków wskazuje na niego jako osobę mogącą to poświadczyć – stał się on tym samym *poświadkiem*<sup>29</sup> zbrodni, o której opowiedziała bezpośrednia świadkini. Jako prokurator jest zaś pod tym względem osobą niezwykle wiarygodną, ponieważ uosabia majestat prawa. Do protokołu z wizji lokalnej dołączono również zdjęcie grupowe<sup>30</sup> wykonane zapewne w miejscu jednego z grzebalisk, co można wywnioskować na podstawie dominującego w sfotografowanym krajobrazie wysokiego na minimum trzy metry brzoźowego krzyża. Na zdjęciu obok

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> APMM, XVIII-1514, Akta w sprawie Zbrodni popełnionych w obozie na Majdanku, 19 szt. zdjęć z Lasu Krępieckiego, k. 240.

<sup>29</sup> Termin stosowany w myśl definicja zaproponowanej przez Romę Sendykę. Por. Roma Sendyka, *Poświadek, przeciw-postronny...*

<sup>30</sup> APMM, XVII-6.46.6.1, Członkowie OKBZNP w Lesie Krępieckim.

członków komisji znajduje się prawdopodobnie Zofia Zajązkowska<sup>31</sup>.

Komisja dokładała starań, by w protokole w sposób drobiazgowy scharakteryzować odległości, wyznaczyć punkty orientacyjne (stanowiły je głównie przedwojenne zabudowania mieszkalne), opisać sieć dróg oraz – na podstawie stwierdzeń Zajązkowskiej – scharakteryzować logistykę mordów. To ostatnie zadanie obejmowało choćby zaznaczenie, którymi ścieżkami przewożono zwłoki z poszczególnych dołów do spalenia na konkretnych polanach spaleniskowych.

Warstwa dowodowa protokołu wzmocniona została dołączeniem doń nie tylko czaszki ludzkiej i czternastu zdjęć wykonanych w opisywanych miejscach, ale także zapisem przesłuchania Zajązkowskiej<sup>32</sup>, które odbyło się w siedzibie komisji dzień po wizji terenowej. Nie miało ono na celu uzupełnienia zgromadzonych danych, a przynajmniej w jego wyniku nie zaprotokołowano nowych informacji. Chodziło raczej o potwierdzenie zeznań przez niepiśmienną Zajązkowską.

### 1992 – film *Las Krępiecki* zrealizowany przez Państwowe Muzeum na Majdanku

W tekście poświęconym gestom stosowanym przez postronnych podczas wywiadów zarejestrowanych w formie wideo Aleksandra Szczepan podkreśla znaczenie *Shoah* Lanzmanna dla poetyki tego typu nagrań historii mówionej<sup>33</sup>. Jak wskazuje, dzieło Lanzmanna było zarówno pochodną, jak i źródłem nastania ery świadka<sup>34</sup> związanej ze wzrostem znaczenia relacji indywidualnych oraz pamięci jako źródła wiedzy o przeszłości – *Shoah* wpisywało się w ogólne zjawisko, ale też, ze względu na siłę swojego oddziaływania, znacząco je wzmacniało. Większa stała się zatem rola doświadczenia oraz emocji indywidualnych w budowaniu świadomości o wydarzeniach tragicznych, zaś performatywne zachowania świadków okazały się nieść wiedzę niemożliwą do przekazania przez historyków. Szczepan wskazuje na to, że „świadczący obserwator Zagłady, mieszkający od lat w miejscu Wydarzenia, niczym element otaczającego krajobrazu, łączący

<sup>31</sup> Por. wywiad z Krzysztofem Tarkowskim przeprowadzony przez autorkę w Lublinie 28 grudnia 2017 roku (niepublikowany, nagranie w zbiorach autorki).

<sup>32</sup> APMM, XVIII-1514, Akta w sprawie Zbrodni popełnionych w obozie na Majdanku, Protokół przesłuchania świadka, k. 239.

<sup>33</sup> Por. Aleksandra Szczepan, „Przestrzeń zaraz pokażę”...

<sup>34</sup> *The Era of the Witness* to tytuł książki Annette Wieviorki (trans. Jared Stark, New York 2006).

swoim ciałem i pamięcią dwa punkty: teraz i wtedy w niezmiennym tu”<sup>35</sup>.

Z podobnych założeń wyszli zapewne, być może zainspirowani *Shoah*, pomysłodawcy filmu *Las Krępiecki*<sup>36</sup>, który zrealizowało Państwowe Muzeum na Majdanku w 1992 roku, zapraszając świadków do udziału w przygotowywanym dokumencie. W nakręconym w lesie, w miejscu opisywanych zdarzeń filmie występują cztery osoby – pracownica muzeum Zofia Murawska oraz świadkowie: Daniela Bielak, Edward Krępa i Józef Piwnicki, mieszkający w Krępcu postronni. Film rozpoczyna krótka sekwencja malowniczych i spokojnych kadrów, prezentujących piękno, ale również typowość leśnego krajobrazu – realizatorzy nie uchwycili bowiem żadnych elementów wizualnie wyróżniających *Las Krępiecki* na tle innych polskich lasów. Już od pierwszej sceny filmu odbiorca odnosi silne wrażenie dużej ingerencji twórców w proces przygotowania świadków do występu przed kamerą – w wyreżyserowanej scenie cała trójka równym krokiem podchodzi do pomnika, gdzie przystaje na chwilę w zamyśleniu, by następnie spotkać prowadzącą wywiad. Sekwencji towarzyszy wstęp historyczny wypowiedziany przez Murawską. Następnie świadkowie kolejno relacjonują historię miejsca, nie pomijając przy tym dat ani podstawowych szczegółów historycznych. Uwagę zwraca szybkość udzielanych odpowiedzi, brak chwil refleksji, niepewności czy przypomnienia sobie niektórych elementów, uporządkowanie chronologiczno-tematyczne wspomnień, a także brak spontaniczności w sposobie ich relacjonowania, jak gdyby odpowiedzi były wcześniej przygotowane. Co więcej, prowadząca nie tylko zadaje umówione pytania, ale również podpowiada świadkom pominięte wątki, usłyszane prawdopodobnie we wcześniejszych, niezarejestrowanych w filmie rozmowach:

ZOFIA MURAWSKA: Poza tym pamięta pani, że były tu doły.

DANIELA BIELAK: Tutaj były doły, były... były wykopywane i był kamień na budowę sobie ludzie kopali...<sup>37</sup>.

W trakcie udzielania odpowiedzi świadkom zdarzają się nerwowe ruchy głową, spojrzenia rzucone prowadzącej w celu upewnienia się, że relacja została złożona poprawnie i przez nią zaakceptowana. Odbiorca odnosi silne wrażenie, że świadkowie zostali uprzednio przygotowani do rozmowy. Mielibyśmy zatem do czynienia nie tylko z kolejną opowieścią

<sup>35</sup> Ibidem, s. 300.

<sup>36</sup> Por. APMM, PMM XXII-306, film *Las Krępiecki*.

<sup>37</sup> Ibidem.

o zbrodniach w Lesie Krępieckim, ale także – w ramach opowieści jednego świadka – z *retellingiem* historii opowiedzianej Murawskiej już wcześniej, a być może również przez nią skorygowanej.

Dwoje spośród świadków niemal nie mówi o własnej roli czy lokalizacji względem opisywanych wydarzeń, pomijając przy tym również warstwę emocjonalną. W filmie widać wyraźnie, że – pomimo nastania ery świadka – to historyk pełni tu rolę specjalisty, depozytariusza poprawnych odczytań historycznych, zaś postronnym pozostawia się jedynie rolę zaświadczających o prawdziwości wypowiedzianych słów – zaświadczających ciałem, obecnym w momencie świadczenia dokładnie w miejscu zdarzeń. Indywidualne doświadczenie świadków nie jest przy tym najważniejsze: mówią oni raczej w imieniu wspólnoty – kumulując jej wiedzę – niż własnym. Relacja prowadzona jest głównie w trzeciej osobie. Jedynie we fragmentach zdających sprawę z emocji ofiar ton świadków ulega niekiedy ledwie zauważalnemu podniesieniu, tempo wypowiedzi wydaje się szybsze. Jeden z wyjątków stanowi osobiste wspomnienie Bielak:

Także widziałam jeszcze, jedna Żydówka uciekała i takiego szoku dostała. Bo gdyby normalnie leciała, to może by ją nie zauważyli. A ona dopiero wstawiała, już siadała i Niemiec strzelił i zabił ją, i poszedł do sąsiada, włożyli na furmankę, i zawieźli do lasu, i zakopali przy drodze – takiej głównej<sup>38</sup>.

Relacje świadków składane są w sposób spokojny i uporządkowany. Dopiero w relacji trzeciego z nich, Piwnickiego, pojawiają się wątki osobistego świadectwa: podróży do pracy, podczas której zauważył rozgrywający się w pobliżu dramat, a następnie musiał własnymi rękami grzebać zwłoki, doświadczenia oglądania ekshumowanych zwłok, a także znalezienia się w sytuacji ryzyka śmierci podczas ucieczki jeńców sowieckich.

JÓZEF PIWNICKI: Tego majowego dnia szedłem do pracy do lasu i wtenczas zauważyłem jak przywieźli same kobiety z dziećmi tu do lasu. Wyładowali ich przy szosie i Ukraińcy ich popędzili do lasu. Wtenczas w lesie śmy nie mogli pracować, bo był straszny jęk, płacz, modlitwy, a tu karabiny grały cały czas. Strzelanina. Nie można było pracować. Nic. Strach był. Później drugi raz, jak już, przywieźli sześć osób – ja ich grzebałem. To w nocy. Była jedna kobieta a sześciu... pięciu mężczyzn. Też wieczór. Z latarką w rękę śmy za... pogrzebali ich. I później jeszcze byłem przy tym jak wykopywali. Już jak Rosjanie przyszli. W lesie. I tak dużo było wyjętych tych zwłok i była kobieta, która trzymała dziecko przy piersi na rękach. To dziecko trzymała przy

<sup>38</sup> Ibidem.



sobie. Razem z nią zamordowane było. Także to było strasznie to była gehenna, co się działo wtenczas.

MURAWSKA: Przypomina pan sobie jeńców radzieckich...

PIWNICKI: Jeńców radzieckich też przypominam, jak ich przywieźli i później ich wybijali jeszcze do tego. Wtenczas też pracowałem i oni uciekli to mnie tylko uratowały włosy, które miałem na głowie, bo byli mnie rozstrzelili tak samo jak tych tego, bo mi doleciał do mnie i czapkę mi zdjął z głowy i stałem pod murem, który trzymał karabin nade mną i włosy miałem i to mnie uratowały włosy tylko, bo tak bym zginął na miejscu. I paru jeńców uci... dziesięciu zdaje się czy coś ich trafili, a resztę uciekło. To był, bodajże ich było sześćdziesięciu...<sup>39</sup>.

Oparta na bezpośrednim doświadczeniu relacja Piwnickiego ma strukturę znacznie bardziej dynamiczną od wypowiedzi pozostałych świadków, jednak – pomimo dużego ładunku emocjonalnego, jakiego można spodziewać się na podstawie treści relacji – jest ona składana w sposób spokojny, a śladów emocji świadka można doszukiwać się jedynie w tempie wypowiedzi oraz tembrze głosu. W warstwie wizualnej ta relacja, poza kadrami zawierającymi twarz mówiącego, przeplatana jest zdjęciami zwłok ludzkich. Wątek osobisty występuje również w relacji Bielak, gdy opowiada ona o lęku miejscowej ludności przed Niemcami oraz wizycie hitlerowców w jej własnym domu.

Mające charakter statyczny fragmenty wywiadu stanowią podstawowy budulec filmu. Historyczną ramę zdarzeń poznajemy poprzez układającą się w całość relację składaną kolejno przez wszystkich troje świadków. Poza rozpoczynającym film wystudiowanym gestem nadejścia, dynamiczny charakter mają sceny, w których kamera przemieszcza się wzdłuż leśnych ścieżek. Choć nie pozwalają one na dokładne prześledzenie zmian lokalizacji i umiejscowienie poszczególnych punktów akcji w topografii lasu, to wskazują, że występujące w filmie miejsca nie znajdują się jedynie wokół pomnika – towarzyszy im zresztą głos prowadzącej wywiad, objaśniający cel podróży. Sceny przejazdu kamery dzielą film na dwie części. Druga z nich, znacznie krótsza, stanowi sekwencję opowieści poszczególnych świadków, wypowiedzianych w konkretnych, choć nieoznaczonych miejscach, niemożliwych do odczytania przez osoby nieznające dokładnej nekrotopografii terenu. Każdy ze świadków wskazuje lokalizacje związane z mordem: masowe doły grzebaliskowe, miejsce, w którym usytuowane

39 Ibidem.

były strażnica niemiecka i piec do palenia zwłok<sup>40</sup>. Świadcowie wykonują przy tym gesty wskazujące w krajobrazie lokalizacje miejsc, które nie są już w nim widoczne, zaznaczają obecność zagłębień w terenie pozostałych po dołach grzebaliskowych, określają zasięg naruszeń ziemi:

To by bardzo duży dół, który jeszcze jest znaczny [pauza] No sięgał dość daleko tak, tak o. Znać te jeszcze zapadliny, tam te krzaki, to wszystko to znać jeszcze te zapadliny, które tam to było kopane;  
Przy tamtym drzewie [pauza]  
Idziemy drogą, którą były prowadzone pierwsze transporty na rozstrzeliwanie. Jest to jedna z licznych mogił, po prawej stronie [pauza] po lewej stronie [pauza] Na przylegającym do lasu polu...  
Jesteśmy w tym miejscu [pauza].

Podczas rozpoznawania niedostrzegalnej nieomal nekrotopografii świadkowie – stając się przewodnikami ekipy filmowej wraz z należącą do niej pracownicą muzeum – intuicyjnie, niczym drogowskazami posługując się takimi znakami topograficznymi, jak ledwie widoczne w obiektywie kamery zapadliska, krzaki, drzewa czy leśne dróżki, zaś kamera podąża za ich wskazaniem, rejestruje gesty i wymieniane znaki. Jednak konkretne, wskazane w filmie miejsca trudno po dwudziestu pięciu latach zidentyfikować na podstawie kolejnych kadrów czy udzielonych przez świadków informacji. Ich odnalezienie, nawet w 1992 roku, kiedy powstał film, byłoby trudne dla osoby nieobeznanej w systemie wykorzystywanych przez świadków leśnych znaków. Po ćwierćwieczu wyzwanie stało się jeszcze trudniejsze w związku ze wzrostem roślinności oraz jej zmianami. Performatywny gest wskazywania miejsca nie miałby w tym kontekście znaczenia informacyjnego, ale miałby raczej charakter nietrwałego i jednorazowego upamiętnienia, nazywania i porządkowania posttraumatycznego krajobrazu. Wobec zarysowanej przez Pierre'a Norę opozycji między historią a pamięcią, narrację filmu *Las Krępiecki* należałoby usytuować po stronie historii – to historyczka, a nie osoba świadka stanowi bowiem autorytet porządkujący filmową opowieść i pełni rolę depozytariuszki prawdy, jedynie potwierdzanej przez świadków. Zrealizowany przez pracowników Państwowego Muzeum na Majdanku film trudno wpisać w sformułowaną przez Aleidę Assmann refleksję, że cel wideoświadectw nie prowadzi się

<sup>40</sup> Istnienia w Lesie Krępieckim pieca do palenia zwłok nie potwierdzają inne relacje. Być może świadkini ma na myśli jeden ze stosów spaleniskowych zbudowanych na podwoziach samochodów.

do zdania sprawy z przebiegu zdarzeń, lecz chodzi w nich raczej o opowiedzenie o doświadczeniu bycia w ich centrum oraz indywidualizację opowieści<sup>41</sup>. Mimo to w opisywanym filmie dostrzec można ślady przesunięcia dynamiki pamięci oraz załączki zainteresowania samym procesem świadczenia: dopuszczeni do głosu świadkowie, opisując przebieg wydarzeń, odnoszą się również bezpośrednio do własnych doświadczeń oraz, choć niebezpośrednio, podczas składania świadectwa zdradzają swój związek z naznaczonym traumą miejscem. Nie dzieje się to w warstwie językowej świadectw, ale jest wyrażane poprzez brzmienie głosu, wahania mówiącego. Ponadto zwraca uwagę indeksalne znaczenie ciała świadków, które – obecne w danym miejscu (czy w jego sąsiedztwie) podczas opowiadanych zdarzeń i ponownie w momencie składania świadectwa – stanowi łącznik między obiema temporalnościami. W jednym, naznaczonym trudną historią miejscu, spotyka się zatem przeszłość i teraźniejszość: uobecniona w opowieści trauma i ucieleśniona pamięć o niej.

### 2018 – relacja poświadka. Od wspomnienia ojca do wizyty w krajobrazie postpamięci

Roman Podolski, młynarz z Kazimierzówki, pozostawił po sobie kilka rękopisów zapisanych zeszytów, w których umieścił swoje świadectwo dotyczące mordów przeprowadzonych w Lesie Krępieckim. Każdy zawierał identyczny zestaw fotografii oraz niemal identyczny tekst<sup>42</sup>. Podolski zapisał w nich zarówno informacje zasłyszane od sąsiadów, jak i własne, gromadzone z ukrycia obserwacje. Zeszyty rozpoczynają się opisem krajobrazu:

Piękny jest widok lasu krępieckiego od strony zachodniej, prawda? Piękne są też polany leśne i niejedni czytelnicy, np. dzieci życzyliby sobie urządzić miejsce zabaw. Młodzież szkolna życzyłaby spędzić tutaj wakacje szkolne i urządzić miejsce zabaw. Inni życzyliby sobie spędzić tutaj wczasy letnie, a inni chwile wypoczynku po ciężkich dniach pracy. Gdyby nie...<sup>43</sup>.

Świadek zestawia pozorną niewinność, sielskość krajobrazu z dokonaną w nim zbrodnią, wskazując na skażenie krajobrazu ową zbrodnią i naznaczenie go cierpieniem. Pisząc o dziecięcych pragnieniach

<sup>41</sup> Por. Aleida Assmann, *History, Memory and the Genre of Testimon*, „Poetics Today” 2002, Vol. 27, No. 2, s. 261–273. Por. także Aleksandra Szczepan, „Przestrzeń zaraz pokażę”...

<sup>42</sup> Dokładna liczba zeszytów nie jest znana, w toku badań udało mi się potwierdzić jedynie, że istniało kilka niemal identycznych świadectw.

<sup>43</sup> Fragment pierwszej strony jednego z zeszytów Romana Podolskiego. Egzemplarz w prywatnym archiwum jednego z mieszkańców Krępca.

zabawy w – niewinnym z pozoru – krajobrazie, w którym doszło do mordu, Podolski mógł myśleć o własnych dzieciach i ich zabawach w tym miejscu. Wśród tych dzieci była moja rozmówczyni i dzisiejsza mieszkanka Kazimierzówki, Jolanta Polesińska, która wspomina szczególnie dorodne poziomki rosnące w miejscu masowych grobów. Polesińska nie pamięta zbrodni, dorastała jednak w sąsiedztwie naznaczonego nią lasu, a ponadto słyszała o niej zarówno od najbliższych, jak i od odwiedzających jej ojca sąsiadów. Kobietę można zatem określić mianem poświadkini, zgodnie z najprostszą z definicji podawanych przez Sendykę: „Poświadek byłby następcą, dziedzicem, krewnym – owych niewłączonych w sedno konfliktu »obserwatorów«”<sup>44</sup>.

Zapytana o historię lasu, Polesińska, pomimo gotowości do udzielenia mi wszelkich informacji, nisko wartościowała własną wiedzę na dany temat – nie będąc świadkinią nie czuła się uprawniona do dawania świadectwa. Podczas naszego pierwszego spotkania poświadkini nie dysponowała zapisanymi wspomnieniami ojca, poinformowała mnie jedynie o ich istnieniu oraz usiłowała odtworzyć ich treść z pamięci. Podczas kolejnej wizyty w jej domu miałam ze sobą pożyczony od jednego z mieszkańców Krępcza, przechowywany przezeń jako rodzinny skarb, zeszyt Podolskiego. Wzruszona córka świadka odczytała mi jego wspomnienia. Ten pełen emocji, a nawet łez, i wymuszający na poświadkini sięgnięcie po papierosa performans był ważny nie tylko ze względów poznawczych. Stanowił niejako spełnienie woli ojca, który dążył do zapisania pamięci lasu w zbiorowej świadomości. Gest odczytania wspomnień umożliwił Polesińskiej otwarcie się na pytania dotyczące doświadczenia życia w sąsiedztwie miejsca masowych mordów, w krajobrazie postpamięci. Podczas jednego z kolejnych spotkań wybrałyśmy się razem do pobliskiego Lasu Krępieckiego. Prowadząc mnie po nie-miejscu pamięci, w którym nie sposób dziś rozpoznać większości miejsc straceń, grzebalisk, lokalizacji stosów spaleniskowych, Polesińska wskazywała mi znaczące anomalie terenu, przytaczając przy tym opowieści

<sup>44</sup> Roma Sendyka, *Poświadek, przeciw-postronny...* Wskazania badaczki, dowodzącej, że termin posiadający w swej podstawie słowo świadek nie może być bezrefleksyjnie stosowany względem potomków postronnych, choć istotne terminologicznie, mogą zostać pominięte w niniejszym artykule. Polesińska jako córka mężczyzny, którego celem życiowym stało się danie świadectwa o obserwowanych zdarzeniach – jak bez wątplenia stało się w przypadku Podolskiego – a zatem jako córka świadka, która ponadto sama składa świadectwo, z pewnością może być nazywana *poświadkiem*.

ojca – na nowo<sup>45</sup> dokonując przekazania opowieści świadka, ale relacjonując też własny sposób odczytywania terenu, naznaczonego relacjami oraz zakazami ojca.

Miejsce, do którego zaprowadziła mnie podczas wywiadu, nazywane przez nią lochami, pojawiało się również w innych opowieściach mieszkańców Krępcy i Kazimierzówki, z którymi prowadziłam wywiady. Wspominali oni obecność w tym miejscu dużej liczby kości ludzkich.

Polesińska szukała indeksalnych śladów zbrodni – sprawiających wrażenie nienaturalnych zagłębień terenu, które pamiętała z dzieciństwa jako miejsce zabaw kojarzone z masowym mordem. Zlokalizowawszy zagłębienia terenu, starała się wyjaśnić ich powstanie:

Doły były wykopane, wrzucani ludzie i później byli zasypywani. Te szczątki z ludzi zostały same kości i to robił wiesz, to wszystko poumieralo i robiły się takie lochy i te kamienie były wiesz, tu była dziura, kości były – ja, to znaczy ja nie pamiętam, żeby tam były kości, bo to się tak obsypywało, te kamienie [...]. Widzisz, o takie kawałki. Jak nie wiadomo, ile tam ciał było, prawda? Z latami to zostają same kostki, ale dziura zostaje<sup>46</sup>.

Poświadkini, dążąc do precyzji wypowiedzi, wskazuje tu, które z opowiadanych wątków bazują na jej własnym doświadczeniu, a które dodaje, choć nie pochodzą bezpośrednio z jej wspomnień. Odtwarzając ciąg przyczynowo-skutkowy oraz łącząc opisywaną przez ojca historię i własne wspomnienia z dzieciństwa, domyśla się, że owiane atmosferą grozy „loch” musiały kiedyś zawierać ludzkie szczątki. Skoro do dołów wrzucano zwłoki, zaś ona z dzieciństwa zapamiętała zapadliska, szuka naturalnych wyjaśnień zmian, jakie zaszły w terenie: tłumaczy je zmniejszeniem się objętości zwłok ludzkich, do którego miało dojść w wyniku rozkładu. Później jednak znajduje inne zapamiętane przez siebie, choć wkraczające w strefę tabu wyjaśnienie przyczyny postawiania dołów:

Ja jeszcze pamiętam, jak się przechodziło, to były jeszcze dodatkowe kopane i były takie kopce [*ruch obu dłoni, ukazujący kształt kopca*] usiane, bo jak tu były mordowani Żydzi, ludzie się dowiedzieli, wykopywali tą ziemię z głębi i przesiewali – to były

<sup>45</sup> Pierwsze przekazanie mi opowieści Podolskiego nastąpiło podczas wspomnianego odczytania świadectwa.

<sup>46</sup> Wywiad z Jolantą Polesińską przeprowadzony przez autorkę w Kazimierzówce i Lesie Krępieckim 22 sierpnia 2018 roku (niepublikowany, nagranie w zbiorach autorki). W cytatach z wywiadów zachowano oryginalne brzmienie wypowiedzi.

o takie kretowiska [powtórzenie gestu] usianej ziemi czy przetakiem, czy czym, nie mam pojęcia. To były takie górki [ponowne powtórzenie gestu]. I widzisz ten kawałek zostawili, bo to, to jest, to zostało takie... No jak sama widzisz, lis może tego nie zrobił. To zostały te zapadliska. Być może wygrzebał, bo to takie było, że... ile ja mogłam mieć? Jakby metr? To mogłam w tą dziurę wejść<sup>47</sup>.

Zwraca uwagę to, że Polesińska potwierdza nienaturalne pochodzenia anomalii terenowych, zjawisk, które nie mogły powstać naturalnie, bez ingerencji człowieka („lis tego nie wykopał”). Gestykułując, obrazowo przekazuje zapamiętane fragmenty krajobrazu, wraca do doświadczeń z dzieciństwa jako historycznie bliższych mordowi, by pomóc słuchaczce zorientować się w lesie. Przez moment przewodniczką staje się nie dzisiejsza Polesińska, ale jej wysoka ledwie na metr, dziecięca odpowiedniczka, która przed laty bawiła się w lesie. Jak gdyby to właśnie ta dziewczęca wersja była w tym wypadku przewodnikiem najwiarygodniejszym – odtwarzającym niedostępną dziś przestrzeń naznaczoną traumą. Kobieta wykorzystuje też swoje ówczesne ciało jako miernik, którym posługuje się, by uszczegółwić i potwierdzić relację. Zmysłowe, cielesne usytuowanie w nie-miejscu pamięci i wobec niego prowadzi w konsekwencji do ujawnienia roli danej lokalizacji jako punktu odniesienia dla pamięci. W relacji pojawia się ponadto wątek nielegalnego rozkopywania terenu w poszukiwaniu złota ofiar, określanych również mianem *złotychni*<sup>48</sup>. Jak wskazują mieszkańcy Kazimierzówki, trwające wiele lat po wojnie *wykopaliska*<sup>49</sup> silnie naznaczyły krajobraz Lasu Krępieckiego – wielokrotnie przekopywane doły nie są dziś zarosnięte zapewne z powodu nieustannego naruszania ich struktury, niewątpliwie zostały też pogłębione, naruszono zarys oryginalnych jam / lochów.

W zestawieniu zeznania świadka z narracją *poświadka* widać wyraźnie, że ten ostatni sam postrzega ją jako opowieść niepewną i nieudokumentowaną. Polesińskiej towarzyszy przekonanie, że wspomnienia świadków zasługują na większą uwagę niż wspomnienia dotyczące życia w krajobrazie postpamięci, którymi sama dysponuje. Najprawdopodobniej właśnie stąd biorą się w jej relacji odwołania do konkretnych wątków wspomnień ojca. Historia mordu, jaki miał miejsce w lesie, okazuje się na tyle dotkliwa i pamiętana, że uprzywilejowuje, ustanawia jako najbardziej znaczący,

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Por. Jan Tomasz Gross, Irena Grudzińska-Gross, *Złote żniwa, Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków 2011.

<sup>49</sup> Termin używany przez część rozmówców.



konkretny moment trwania miejsca – czas dokonywania zbrodni. Względem niego pozycjonowane są następnie wszelkie inne wydarzenia związane z lasem. Z tej perspektywy nie dziwi, że obserwacje poczynione przed laty znaczą o wiele więcej niż potencjalne współczesne próby odczytania terenu czynione przez poświadka.

### Ustanawianie sceny zbrodni<sup>50</sup>

Scena zbrodni to miejsce, w którym doszło do zdarzenia o charakterze kryminalnym. Aby jednak określić daną lokalizację tym mianem, trzeba stwierdzić precyzyjnie, że właśnie tam dokonano przestępstwa lub że w danym miejscu znajdują się jego dowody. Stwierdzenie takie powinno zostać poparte śledztwem na podstawie materiału dowodowego, na który składać się mogą między innymi zeznania świadków. Przeniesienie terminu *ustanawianie sceny zbrodni* na grunt badań kulturowych pozwala postawić pytanie, w jaki sposób może on pomóc w wyjaśnieniu zjawisk, zachodzących podczas składania przez świadków i poświadków relacji w nie-miejscu pamięci, jeśli dodatkowo przyjmiemy za Aleksandrą Szczepan, że performatywność takich relacji ma charakter konglomeratu pamięci, niepamięci i upamiętnienia<sup>51</sup>. Złożone podczas wizji lokalnej zaraz po wojnie i potwierdzone potem w trakcie przesłuchania zeznania Zofii Zajączkowskiej miały bez wątpienia charakter dowodu i posłużyły Komisji Badania Zbrodni Niemieckich nie tylko do zdobycia informacji, ale również do dokonania gestu formalnego potwierdzenia pochodzenia szczątków ludzkich znajdujących się w lesie.

Całkiem inny charakter miały natomiast zeznania świadków zarejestrowane w filmie *Las Krępiecki*: relacje nie zostały potwierdzone protokołem, zaś pracownicy Państwowego Muzeum na Majdanku nie prowadzili w lesie żadnego procesu dowodowego. Zarejestrowany przez kamery akt składania świadectwa stanowił raczej element procesu radzenia sobie z nekroperformatywną<sup>52</sup> siłą nie-miejsca pamięci: naznaczonej traumą lokalizacji, której status pozostaje nieokreślony i niepewny. Byłby reakcją

<sup>50</sup> Termin *ustanawianie sceny zbrodni*, stosowany w odniesieniu do nie-miejsc pamięci, zaczerpnęłam z badań uczestników grantu *Nieupamiętnione miejsca ludobójstwa...* To jeden z terminów operacyjnych, stosowanych podczas pracy nad projektem rozpoznawania, opisu i kategoryzacji nie-miejsc pamięci.

<sup>51</sup> Por. Aleksandra Szczepan, „Przestrzeń zaraz pokażę”...

<sup>52</sup> Por. Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016.



na zapośredniczone w krajobrazie oddziaływanie szczątków. Akt ustanowienia w takim miejscu sceny zbrodni za pomocą koniunkcji krajobrazu i – dysponującego kluczem do jego odczytania – świadka stanowiłby zatem moment ujawnienia w nie-miejscu pamięci obecnej w nim traumy. Traumatyczne wydarzenie, niezaznaczone lub – jak w omawianym przypadku – niedokładnie oznaczone, musi zostać opisane, aby możliwe było uporanie się ze skandalem istnienia nie-miejsca pamięci i rozpoczęcie procesu jego przekształcenia w miejsce pamięci. W procesie tym szczególnie istotne jest jednak to, że wykorzystujące świadków postępowanie dowodowe prowadzi się nie na okoliczność osądzenia zbrodni, ale raczej na okoliczność związanej z tym miejscem traumy: cierpienia, które domaga się dostrzeżenia. Identyfikacja taka powieść się zatem może jedynie przy wykorzystaniu pamięci afektywnej – pamięci świadków.

W tym właśnie kontekście stanowiące echo pamięci świadków, przekształcone i wzbogacone o własne doświadczenie obcowania z miejscem, performatywne opowieści poświadków stanowić mogą kolejne ogniwo nekroperformansu nie-miejsca pamięci i – dobitniej nawet niż relacje świadków – świadczyć o istnieniu w miejscu traumy, na którą nie zareagowano lub nie zareagowano w sposób adekwatny. Akt ustanawiania sceny zbrodni wydaje się naturalną odpowiedzią na sytuację znalezienia się w nie-miejscu pamięci. Jest ono zatem opowiadane wciąż na nowo, ze szczególnym uwzględnieniem indeksalnych znaków mordów – pełniących w opowieści rolę dowodów. Nie każdy z opowiadających może przy tym legitymizować swój autorytet tym, że był naocznym świadkiem zdarzeń, dlatego posługuje się odrębnymi narzędziami: własnym doświadczeniem, wiedzą wspólnotową, świadectwem bliskich czy własnym ciałem – obecnym w danym miejscu w czasie, którego dotyczy opowieść, oraz w momencie jej formułowania. Historia zbudowana wokół tych samych zdarzeń to wytwór różnych osób, kolejnych pokoleń, powstający z perspektywy różnego dystansu czasowego, z uwzględnieniem poetyki poszczególnych archiwów lub mediów i pod kątem konkretnych odbiorców. Tworząc narracyjny palimpsest – czy może raczej akrecyjną przyzmę<sup>53</sup> – nie-miejsce pamięci, miejsce bez ustanowionej narracji jest – w stale niedomkniętym procesie nekroperformansu – obudowywane kolejnymi opowieściami.

<sup>53</sup> Roma Sendyka sugeruje, by mówiąc o nie-miejscu pamięci, używać raczej metafory przyzmy, gdyż dotyczące go narracje nie układają się warstwowo, jak w wypadku palimpsestu, lecz są raczej wymieszane i skondensowane jak właśnie w przypadku przyzmy – por. Roma Sendyka, *Pryzma...*

## Bibliografia

- Agamben Giorgio, *Co zostaje z Auschwitzu*. Archiwum i świadek, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2008.
- Assmann Aleida, *History, Memory and the Genre of Testimony*, „Poetics Today” 2002, Vol. 27, No. 2, s. 261–273.
- Augé Marc, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, przeł. Adam Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4: *Miejsca realne i wyobrażone*, s. 127–140.
- Cole Tim, *Holocaust Landscapes*, London–Oxford–New York–New Delhi–Sydney 2016.
- Desbois Patrick, *The Holocaust by Bullets. A Priest’s Journey to Uncover the Truth behind the Murder of 1.5 Million Jews*, New York, NY 2009.
- Gross Jan Tomasz, Grudzińska-Gross Irena, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków 2011.
- Hilberg Raul, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. Jerzy Giebułtowski, Warszawa 2007.
- Koprowska Karolina, *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*, Kraków 2018
- Kuwałek Robert, *Zbrodnie w Lesie Krępieckim w świetle zeznań świadków*, „Zeszyty Majdanka” 2001, t. 22, s. 277–306.
- Leociak Jacek, *Młyny boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie*, Wołowiec 2018.
- Modrzewska Krystyna, *Pamiętnik*, „Biuletyn ŻIH” 1959, nr 31, s. 57–80; nr 32, s. 65–78; nr 33, s. 105–124.
- Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, red. Karina Jarzyńska et al., Kraków 2017.
- Nora Pierre, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 10, s. 20–27.
- Pollack Martin, *Skażone krajobrazy*, przeł. Karolina Niedenthal, Wołowiec 2014.
- Sajewska Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016.
- Sendyka Roma, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3: *Ustanawianie świadka*, s. 117–130.
- Sendyka Roma, *Poświadek, przeciw-postronny i (niczyja) trauma*, „Widok” 2017, nr 18, [HTTP://BIT.LY/RETELL-GRZYBOWSKA1](http://bit.ly/retell-grzybowska1).
- Sendyka Roma, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2: *Pozaludzkie/arcyludzkie*, s. 323–344.
- Snyder Timothy, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków 2018.
- Szczepan Aleksandra, *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1: *Afektywne manifesty*, s. 103–126.
- Szczepan Aleksandra, *„Przestrzeń zaraz pokażę”. Krajobrazy Zagłady, performanse pamięci*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1: *Etnografia przedtekstowa*, s. 297–320.
- Tumarkin Maria, *Traumascapes. The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melbourne 2005.
- Violi Patrizia, *Trauma Site Museums and Politics of Memory. Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum*, „Theory Culture & Society” 2012, Vol. 29, Iss. 1, s. 36–75, [HTTP://BIT.LY/RETELL-GRZYBOWSKA2](http://bit.ly/retell-grzybowska2).
- Zeznania szefa krematorium Ericha Muhsfeldta na temat byłego obozu koncentracyjnego w Lublinie (Majdanek)*, oprac. Anna Mijewska-Wiśniewska, „Zeszyty Majdanka” 1999, t. 20, s. 27–30.

## Archiwalia

- Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku (APMM) XXII-306, film *Las Krępiecki*.
- Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku (APMM), XVII-6.46.6.1, *Członkowie OKBZNP w Lesie Krępieckim*.
- Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku (APMM), XVIII-1514, Akta w sprawie *Zbrodni popełnionych w obozie na Majdanku, Protokół przesłuchania świadka*, k. 237–238.

Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku (APMM), XVIII-1514, Akta w sprawie Zbrodni popełnionych w obozie na Majdanku, Protokół przesłuchania świadka, Protokół przesłuchania świadka, k. 239.  
Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku (APMM), XVIII-1514, Akta w sprawie Zbrodni popełnionych w obozie na Majdanku, 19 szt. zdjęć z Lasu Krępieckiego, k. 240.

Instytut Pamięci Narodowej (IPN), LU 284/410, t. 1, Zbrodnie dokonane na więźniach obozu na Majdanku narodowości polskiej, żydowskiej i jeńcach radzieckich dokonywane w l. 1941-1944 w lesie k. m. Krępiec, pow. Lublin, tj. Przestępstwo z art. 1 pkt 1 Dekretu z dn. 31-08-1944 r. – akta główne, Protokół przesłuchania świadka, k. 9.

Roman Podolski, materiały niepublikowane w zbiorach prywatnych.

### **Wywiady**

Wywiad z Jolantą Polesińską przeprowadzony przez autorkę w Kazimierzówce i Lesie Krępieckim 22 sierpnia 2018 roku, nagranie w zbiorach autorki.

Wywiad z Krzysztofem Tarkowskim przeprowadzony przez autorkę w Lublinie 28 grudnia 2017 roku, nagranie w zbiorach autorki.

Wywiad z mieszkanką Kazimierzówki przeprowadzony przez autorkę 29 grudnia 2017 roku, nagranie w zbiorach autorki (nazwisko świadkini zanonimizowano).

Wywiad z mieszkańcem Krępcza przeprowadzony przez autorkę 4 lutego 2018 roku, nagranie w zbiorach autorki (nazwisko świadka zanonimizowano).

## **Streszczenie**

Artykuł stanowi studium przypadku opowieści postronnych (*bystanders*) formułowanych w nie-miejsce pamięci. Las Krępiecki, w którym dochodzi do opowieści świadków i poświadków stanowił miejsce masowych zbrodni nazistowskich z okresu okupacji. Przedmiotem podejmowanej w tekście analizy są trzy udokumentowane akty dawania świadectwa: zeznania Zofii Zajączkowskiej zapisane podczas wizji lokalnej przeprowadzonej przez Okręgową Komisję Badania Zbrodni Niemieckich w Lublinie (1946), opowieści świadków umieszczone w filmie nakręconym przez pracowników Państwowego Muzeum na Majdanku (1992) oraz fragmenty narracji córki świadka nagrane podczas spaceru w Lesie Krępieckim (2018). Performatywne akty opowiadania, odtwarzania historii w miejscu wydarzeń są opisywane ze szczególnym uwzględnieniem gestów związanych z nekrotopografią lasu.

**Słowa kluczowe:** nie-miejsce pamięci, Holokaust, nekrotopografia, postronny, Las Krępiecki

## **Summary**


### **Setting the Crime Scene in a Non-Site of Memory**

The article is a case study of bystanders' stories related in a non-site of memory. The forest where witnesses and post-witnesses' stories are heard used to be the site of Nazi mass murders during occupation. The object of analysis in the text are three documented acts of testifying: Zofia Zajączkowska's testimony written down during a visit to the crime scene conducted by the Regional Commission for the Prosecution of Crimes against the Polish Nation in Lublin (1946), witnesses' stories filmed by employees of the State Museum at Majdanek (1992) and excerpts of narration by a witness's daughter recorded during a walk in Krępiecki Forest (2018). Performative acts of telling and re-telling history on the site of events are described with special emphasis on gestures connected with necrotopography of the forest.

**Key words:** non-site of memory, Holocaust, necrotopography, bystander, Krępiecki Forest

KAROLINA KOPROWSKA

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

 0000-0002-7177-5554  
kar.koprowska@gmail.com

## Od *Dorf* do *Hejm*. Przepisywanie miejsca urodzenia w poezji Racheli H. Korn<sup>1</sup>

### Wstęp

Powstającą tuż po wojnie poezję Racheli Häring Korn, autorki tworzącej w języku jidysz, otwiera odautorski gest przepisania twórczości przedwojennej. Pierwszy po wojnie zbiór poetycki Korn, opublikowany w 1948 roku *Hejm un hejmlozikajt* [Dom i bezdomność]<sup>2</sup>, składa się z trzech części: *Hejm* [Dom], *Cukopns fun wegn* [Przy zagłówek dróg] i *Hejmlozikajt* [Bezdomność]. W pierwszej z nich poetka gromadzi wybór przedwojennych wierszy, ukazujących wieś jako udomowioną i swojską przestrzeń, wspólnie tworzoną przez żydowskich i nieżydowskich mieszkańców. Na pozostałe części składają się natomiast utwory pisane podczas wojny lub tuż po jej zakończeniu, ujawniające przede wszystkim świadomość niemożności powrotu do miejsca urodzenia i przymus tułaczki w poszukiwaniu nowego domu. Umieszczone w tym kontekście teksty przedwojenne nabierają zupełnie innych niż wcześniej znaczeń. Ukazana w nich domowa i rodzinna przestrzeń wsi pod wpływem rekontekstualizacji staje się nie-samowita<sup>3</sup> – i swojska, bo kształtowana przez osobiste wspomnienia autorki, która

1 Artykuł finansowany ze środków budżetowych na naukę w latach 2016–2020 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant”.

2 Por. Rachela Korn, *Hejm un hejmlozikajt. Lider*, Buenos Aires 1948. Fragmenty wierszy z tego tomu lokalizuję bezpośrednio w tekście, oznaczając je literą H i odpowiednim numerem strony.

3 Por. Sigmund Freud, *Niesamowite*, [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1997, s. 239.

urodziła się na wsi, i obca, bo – jako naznaczona utratą domu i bliskich zamordowanych podczas Zagłady – ewokuje traumatyczne doświadczenia. Same utwory zaś przyjmują formę upamiętnienia, co sugeruje już sama autorka, nazywając swój tom macewą, wystawionym zgładzonej społeczności żydowskiej pomnikiem nagrobnym<sup>4</sup>.

O imperatywie etycznym tużpowojennego tomu świadczy wybór utworów, które Korn zdecydowała się przepisać: przede wszystkim wiersze-portrety prezentujące konkretnych mieszkańców wsi oraz utwory opisujące wiejski krajobraz. Autorka przepisuje je w niezmienionej formie i jedynie jeden z nich, zatytułowany *Di alte Hanke* [Stara Hanka], opatruje następującym dopiskiem:

Kiedy po raz pierwszy czytałam ten wiersz mojemu mężowi, zobaczyłam łzy w jego oczach. Co go tak w nim poruszyło, nie wiem. A dzisiaj jest już za późno, żeby zapytać. Biorę z sobą ten wiersz, niczym kwiat, na grób przodków, na pokryte prochami pola wokół Bełżca, do których wędruje moje serce [H 52].

Brak większych odautorskich ingerencji w przedwojenne teksty wskazuje nie tylko na potrzebę utrwalenia dawnego świata oraz towarzyszące poetce poczucie straty miejsca, ale również na próbę wywołania i uobecnienia w poetyckiej formie utraconej wiejskiej przestrzeni oraz tworzących ją mieszkańców. Warto także wspomnieć, jakich przedwojennych wierszy autorka zdecydowała się nie umieszczać w tomie *Hejm un hejmlozikajt*. Przede wszystkim zrezygnowała z erotyków, rozdzielając tym samym dwie korespondujące ze sobą w jej przedwojennej poezji sfery tematyczne – wiejską i erotyczną – operujące podobną metaforyką krajobrazu<sup>5</sup>. Akt rozdzielania, determinowany etycznym samozobowiązaniem autorki do upamiętnienia zamordowanych, legitymizuje w ten sposób hierarchię tematów literackich, zrewidowaną pod wpływem doświadczenia Zagłady.

Czyniąc punktem wyjścia niniejszych rozważań gest rekontekstualizacji, próbuję odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób Korn przepisuje swoje wiejskie miejsce urodzenia i jak w zależności od kontekstu zmieniają się

<sup>4</sup> Zwraca na to uwagę również Karolina Szymaniak we wstępie do antologii poetek jidysz. Por. Karolina Szymaniak, *Królowe słów albo z kuchni antologistki. Wprowadzenie*, [w:] *Moja dzika koza. Antologia poetek jidysz*, wybór i oprac. Karolina Szymaniak, Joanna Lisek, Bella Szwarzman-Czarnota, Kraków 2019, s. 53.

<sup>5</sup> Wiersze miłosne Korn zamieściła w osobnym tomie *Baszertkajt* (Montreal 1949). Por. Esther Frank, *Home and Homelessness in the Poetry of Rokhl Korn, 1898–1982*, „Canadian Jewish Studies/Études juives canadiennes” 2010–2011, Vol./tome 18–19: *Yiddish in Canada*, s. 3–13, [HTTP://BIT.LY/RETELL-KOPROWSKA1](http://bit.ly/reTell-KOPROWSKA1).

jego znaczenia oraz funkcje. W pierwszej kolejności analizuję źródłową dla jej gestu przepisania twórczość przedwojenną, w której autorka czyni wieś podstawą projektowanej przez siebie żydowskiej utopii. Następnie zastanawiam się nad dwiema konsekwencjami znaczeniowymi rekontekstualizacji miejsca urodzenia – w poezji tużpowojennej wiąże się ona z próbą przepracowania traumatycznych doświadczeń, a w późnej twórczości staje się centrum myśli metapoetyckiej.

### Wieś jako miejsce urodzenia

Przywołując w poezji wiejską przestrzeń, Korn sięga po własne doświadczenie autobiograficzne, urodziła się bowiem w 1898 roku w folwarku Sucha Góra, niedaleko miasteczka Mościska w Galicji Wschodniej. Jej rodzice prowadzili gospodarstwo rolne, którym po śmierci ojca, jeszcze przed drugą wojną światową, zajmowała się matka. Urodzenie i wychowanie na wsi zaważyło zarówno na tematyce wierszy Korn, jak i na sposobie obrazowania świata i ukazywania ludzkich doświadczeń. Swojej rodzinnej wsi poetka poświęciła debiutancki tom wierszy w jidysz – *Dorf* [Wieś], opublikowany w 1928 roku<sup>6</sup>. Stanowi on zarówno zbiorowy portret mieszkańców charakteryzowanych przez pryzmat prywatnych przeżyć, emocji i pragnień, jak i przedstawia wiejski krajobraz, będący nie tyle tłem, ile aktantem wpływającym na doświadczenia człowieka. W tomie tym Korn wypracowuje wyróżniający ją na tle literatury języka jidysz sposób metaforycznego obrazowania, w którym splatają się ze sobą zjawiska przyrodnicze i ludzkie aktywności, wynikające z zamieszkiwania na wsi. Splot ów wskazuje na nierozzerwalny związek tego, co ludzkie, i tego, co nie-ludzkie (zwierzęce, przyrodnicze czy materialne)<sup>7</sup>, a także na charakterystyczne

6 Por. Rachel Korn, *Dorf* [Wieś], Wilno 1928. Przedwojenna twórczość Korn obejmuje również opublikowany w 1936 roku zbiór krótkich opowiadań *Erd* [Ziemia] oraz wydany rok później tom poezji *Rojter Mon* [Czerwone maki], w którym przeważają wiersze miłosne.

7 W swoich niepublikowanych wspomnieniach poetka wyraża *explicite* rozpoznanie związku tego, co ludzkie, z tym, co przyrodnicze: „Losy ludzi są splecione, złączone z otaczającym ich pejzażem. Jak konkretny krajobraz nie może pozwolić sobie na luksus bycia samemu, z sobą i dla siebie, tak ludzie nie mogą wyzwolić się od zjawisk i kaprysów natury. Jedno zależy od drugiego” („Di gojroles fun di menczn zajnen farflochn, farziwekt mitn arumikn pejzaż. Punkt wi di dozike landszaft ken zich niszt farginen dem luksus fun zajn alejn mit zich un far zich, azoj kenen zich di menczn niszt bafrajen fun di dershajnungen un kaprizen fun der natur. Zej zenen ophengik ejns fun cwejtn” – [za:] Heather Valencia, *Yiddische Dikhterins'. The Emergence of Modern Women's Poetry in Yiddish and Rokhl Korn's Poetic Debut*, „European Judaism” 2009, Vol. 49, Iss. 2, s. 83. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia z jidysz na polski są mojego autorstwa – K.K.).



dla tej poezji zmysłowe i cielesne doświadczanie świata. Wyjątkowość tej twórczości na tle literatury języka jidysz polega także na podmiotowym ukazaniu chłopów, przeważnie portretowanych w sposób negatywny i charakteryzowanych stereotypowo jako lud agresywny, ciemny, rozwiązły czy nadużywający alkoholu. Korn tymczasem stawia nie-Żydów na równi z Żydami, pokazując ich wspólne zmaganie się z trudami życia na wsi i zwracając uwagę na ówczesne problemy społeczne<sup>8</sup>.

W tomie *Dorf* poetka przywołuje znany i bliski jej świat. Poetyckie wyobrażenie wsi można wszak określić jako jej „miejsce autobiograficzne”, które – odwołując się do definicji sformułowanej przez Małgorzatę Czermińską – stanowi literacki konstrukt odnoszący się zarazem do biografii danego pisarza oraz mający charakter indywidualny<sup>9</sup>. Wieś jest także miejscem urodzenia autorki, a więc fizyczną przestrzenią relacyjną i intersubiektywną, w której jednostkowy podmiot nawiązuje relacje z ludzkimi i nie-ludzkimi aktantami; jest sposobem usytuowania w świecie, warunkowanym z jednej strony topografią i krajobrazem, a z drugiej charakterystyczną dla danej społeczności konfiguracją zależności politycznych, społecznych czy kulturowych. Miejsce urodzenia, które wpisuje jednostkę w określoną konfigurację przestrzenną, jest współdzielone z innymi mieszkańcami<sup>10</sup>, co czyni je zarazem „moim” i wspólnym, swojskim i obcym. Wzajemna zależność obu perspektyw – indywidualnej i zbiorowej – określa ukazaną przez Korn wiejską przestrzeń i ujawnia trajektorię zmian w postrzeganiu związku jednostki z jej miejscem urodzenia.

W przedwojennym tomie *Dorf* – z wyjątkiem zawartych w nim erotyków – poetyckie „ja” pozostawia niewyraźne ślady. Personalną perspektywę ujawnia przeważnie zaimek dzierżawczy, jak dzieje się w wierszu *Der szabes in majn hejm* [Szabas w moim domu], gdzie na przykład mowa o „moim domu” czy o „mojej wsi domowej” (*majn hejmdorf*). Zakreślonej w wierszach wiejskiej przestrzeni żydowska poetka nie zapełnia jednak konkretnymi wspomnieniami odnoszącymi się do jej życia czy doświadczeń. Znamienne dla tomu wycofanie jednostkowego podmiotu i umieszczenie

<sup>8</sup> Por. Joanna Lisek, *Kol isze – głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)*, Sejny 2018, s. 422.

<sup>9</sup> Por. Małgorzata Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5: *Miłosz – przestrzeń – Brzozowski*, s. 186.

<sup>10</sup> Marc Augé podkreślał, że urodzenie w danym miejscu oznacza początek funkcjonowania jednostki w określonej wspólnocie, na ustalonych przez nią prawach, w istniejących uprzednio warunkach. Por. Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Warszawa 2010, s. 34–35.



na pierwszym planie wiejskiej wspólnoty wyraźnie pokazują, że indywidualny charakter miejsca urodzenia jest tu negocjowany w odniesieniu do wspólnego imaginarium społeczno-kulturowego, do tożsamości podzielanej z innymi i przyswajanej przez zajmowanie tego samego miejsca. Perspektywa dowartościowująca przynależność jednostki do konkretnej zbiorowości ulega zmianie tuż po wojnie, kiedy wierszom z tomu *Dorf* towarzyszą te z opublikowanego w 1937 roku tomu *Rojter Mon* [Czerwone maki]. Wprowadzają one bowiem wyraźny podmiot wspominający, który wyobrażenie rodzinnego miejsca wiąże z czasem dzieciństwa i wywoływanymi z pamięci obrazami tamtych czasów (*Majn hejm* [Mój dom], *Di szmole steżke* [Wąska ścieżka]). Ze zbioru *Rojter Mon* autorka wybrała ponadto te utwory, które mogą odpowiadać jej stanowi psychicznemu po Zagładzie – opisują poczucie osamotnienia i bezbronności. Przejście od perspektywy zbiorowej do indywidualnej i prywatnej sugeruje już zmiana tytułu pierwszej części *Hejm un hejmlozikajt* [Dom i bezdomność], czyli zastąpienie tytułu debiutanckiego tomu *Dorf* przez *Hejm*, co wskazuje na jednoznaczne ograniczenie wiejskiej przestrzeni do najbliższych podmiotowi historii rodzinnej (postaci przedwcześnie zmarłego ojca oraz matki, której autorka składa hołd jako bohaterce codzienności), prywatnych doświadczeń i pytań o własną tożsamość (uwzględniających kontekst Zagłady).

### Podwójne oddalenie

Pozycję, z jakiej Rachel Korn rekontekstualizuje rodzinną wieś w tużpowojennym tomie, wyznacza podwójne oddalenie. W momencie publikacji zbioru *Dorf* autorka przebywała bowiem w Przemyślu, do którego rodzina poetki przeprowadziła się z Wiednia po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Gdy po Zagładzie ukazał się tom *Hejm un hejmlozikajt*, autorka znajdowała się natomiast w Montrealu, w którym spędziła też resztę swojego życia. Korn opisuje wiejską okolicę z troską i zrozumieniem osoby, która należy do tego świata, ale zarazem z krytyczną uważnością kogoś, kto już w tym świecie nie przebywa i spogląda nań z zewnątrz. Ta podwójna perspektywa wewnątrzno-zewnętrzna wpływa na to, w jaki sposób i za pomocą jakich narzędzi poetka przywołuje miniony świat. Przede wszystkim odwołuje się ona do własnych wspomnień. W utworze *Der lector friling* [Ostatnia wiosna], otwierającym debiutancki zbiór, wskazuje na tę wspomnieniową perspektywę, przyznając: „*Ch'gedenk, wi hajnt*”, czyli „Pamiętam, jak dziś”. Po tej wprowadzającej frazie konfrontuje ona obraz sielskiego dzieciństwa

ze śmiercią ojca i podkreśla tym samym niekompatybilność ludzkich doświadczeń. Aktywując wspomnienia, raz przyjmuje perspektywę dziecka, a raz dorosłego; podkreśla momenty „spóźnionych rozpoznań”, kiedy fragmentaryczny ogląd rzeczywistości uzupełnia świadomością dorosłego i później zdobytą wiedzą (komentując w przywołanym wierszu wspomnienie dziecięcej beztroski, powtarza frazy „tylko wtedy jeszcze nie rozumiałam”, „tylko wtedy nie wiedziałam”). Opowiadanie na nowo wspomnienia z dzieciństwa potęguje poczucie straty, a wprowadzenie zapowiedzi śmierci ojca *de facto* neguje arkadyjskość wiejskiego świata. W opublikowanym w zbiorze *Rojter mon* wierszu *Majn hejm* widzimy podobną strategię ponownego opowiadania o wiejskim świecie. Z jednej strony autorka z punktu widzenia dorosłej kobiety portretuje matkę, podkreślając jej poświęcenie i oddanie pracy w polu oraz wychowywaniu dzieci. Z drugiej zaś przywołuje wspomnienia z dziecięcego doświadczenia świata (na przykład troski, z jaką wraz z rodzeństwem opiekowała się małymi i chorymi indykami).

W opowiadaniu dawnego świata autorka opiera się nie tylko na pamięci indywidualnej, ale przywołuje także wspomnienia innych osób, co wskazuje na zapośredniczenie rekonstruowanej przez nią wiejskiej okolicy. W końcowej partii wiersza *Majn hejm* tak choćby opisuje utratę rodzinnego domu, w którym mieszkają teraz obcy ludzie:

Słyszałam, że brakuje połowy dachu nad stajnią,  
A wszystkie wiśnie wymarły w sadzie.  
Ale nie mogło, nie powinno być inaczej –  
Mnie wypędził niepokój z mojego domu,  
Z zielonych łąk i z wiśniowego sadu  
Do miasta, gdzie stopy płoną od asfaltu nawet przez najgrubszą podeszwę<sup>11</sup>.

Przywołany fragment wiersza sugeruje, że tworzenie wyobrażenia wsi odbywa się na podstawie pogłosek czy zasłyszanych od innych osób opowieści („Słyszałam, że brakuje połowy dachu nad stajnią”), za pomocą których autorka opisuje powolny rozpad i zamieranie gospodarstwa po tym, jak opuściła to miejsce. Ten związek przyczynowo-skutkowy, łączący podmiot z jego miejscem urodzenia, może wskazywać na przeczcucie

<sup>11</sup> „Ich hob gehert, az s’felt iber der sztal a halber dach, / Un s’zenen ale karsznbejmer ojsgefrojrjn inem sod. / S’hot ober niszt gekent, s’hot niszt getort zajn andersz – / Mich hot awekgejogt majn umru fun majn hejm, / Fun grine lonkes un fun karsznbejmer / In sztot, wos brenen mit asfalt di fis afle durch dem sztarkstn leder” [H 96].

końca pewnego świata, korespondujące z nastrojami katastroficznymi, nasilającymi się w poezji Korn w latach trzydziestych, lub wywołane narastającym w tym czasie antysemityzmem i związanym z nim potencjalnym zagrożeniem (na co może wskazywać niejednoznaczny obraz zniszczenia sadu przez „dzikich chuliganów”).

Opowiadanie o przestrzeni domowej poprzez pogłoski wskazuje również na przestrzenne oddalenie autorki, która wraz z mężem Herszem, lewicowym syjonistą, mieszkała wtedy w Przemyślu. Po wybuchu drugiej wojny światowej przebywała w strefie sowieckiej, a następnie przeniosła się do studiującej we Lwowie córki i wraz z nią uciekła w głąb Rosji. Z jej pozostałej w Galicji rodziny nikt nie przeżył. Korn podzieliła więc los Żydów, którzy wojnę przetrwali na terenie Związku Sowieckiego; ich doświadczenie Zagłady ma przez to charakter zapośredniczony – oni sami nie przeżyli kolejnych etapów eksterminacji, lecz w Zagładzie stracili wszystkich lub większość bliskich. Literatura psychologiczna traktująca o zespole stresu pourazowego nazywa ich ofiarami-świadkami zastępczymi, gdyż zwykle nie tyle przywołują własne doświadczenie wojenne, ile wyobrażają sobie śmierć bliskich, próbując nadać sens temu, co ich tam spotkało; to Zagłada rodziny staje się tym samym konstytutywnym doświadczeniem ich powojennej tożsamości<sup>12</sup>. Zapśredniczony przez opowieści postronnych sposób restytuowania dawnego świata – charakterystyczny też dla innych żydowskich pisarzy, ocalałych na Wschodzie – Korn ujawnia zwłaszcza w przedmowie do tomu *Hejm un hejmlozikajt*. Próbuje w niej zrekonstruować losy najbliższych podczas Zagłady, odwołując się do zasłyszanych opowieści:

Mój młodszy brat Lejzer został zmobilizowany do Armii Czerwonej. Chłopiec od Greidingera, który był razem z nim, opowiedział mi, że na początku wojny niedaleko od Lwowa dostał się do niemieckiej niewoli i został zastrzelony na miejscu jako Żyd.

Od chrześcijańskiej dziewczyny usłyszałam znowu, że widziała go w 1945 roku, gdy maszerował wraz z Armią Czerwoną w stronę Gródka Jagiellońskiego. Dowiedziawszy się, że nikogo z jego najbliższych już nie ma, powiedział jej, że już nigdy w życiu nie powróci tam, gdzie jego najdrożsi zostali zgładzeni.

<sup>12</sup> Na temat specyfiki doświadczenia Żydów przebywających podczas Zagłady na terenie Związku Sowieckiego – por. Magdalena Ruta, *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL. O Zagładzie, Polsce i komunizmie*, Kraków 2012, s. 41.

Czy może powiedziała mi to wszystko, żeby mnie pocieszyć, pozostawiając cię nadziei? Nie wiem, komu z nich powinnam wierzyć. Tylko moje serce czeka nadal na jego powrót<sup>13</sup>.

Jej wiedza o losach rodziny w czasie Zagłady musi opierać się na domysłach i skrawkach opowieści (a także domniemane intencje opowiadających), które się ze sobą nie łączą i nie tworzą spójnej całości, nie dają więc żadnej pewności co do tego, czy bliskim udało się przeżyć. Fragmentaryczność opowieści staje się w tym kontekście bolesna i uciążliwa – nie pozwala bowiem na ostateczne pogodzenie się z utratą i przeprowadzenie do końca procesu żałoby.

### Więć jako żydowska utopia

Wspomnieniowy i wyobrazeniowy powrót do wiejskiego miejsca urodzenia pełni zgoła inne funkcje w kontekście twórczości przed- i powojennej. Wydany przed wojną tom *Dorf* nie jest wyrazem tęsknoty za polsko-żydowską idyllą, lecz stanowi literacki projekt żydowskiej utopii, proponujący model egzystowania Żydów w diasporycznym otoczeniu (inspirowany lewicowymi poglądami autorki)<sup>14</sup>. Projektowanie wspólnej przestrzeni żydowsko-polskiej zyskuje tu wymiar polityczno-społeczny, poprzez który Korn włącza się w toczące się w międzywojniu dyskusje o żydowskiej tożsamości narodowej<sup>15</sup>. W tużpowojennym tomie zamiana wsi na *dom*

<sup>13</sup> „Majn jingerer bruder Lejzer iz mobilizirt geworn in der rojter armej. A Grejdinger jingl, vos iz gewen cuzamen mit im, hot mir dercejlt, az onhejb milchome iz er niszt wajt fun leMBERG arajngefaln in dajczer gefangenszaft un dershosn geworn afn ort als jid.

Fun a kristlech mejdl wider hob ich gehert, az zi hot im gezen in jor 1945 arajnmarszirn mit der rojter armej in Gródek Jagielloński. Derwisndik zich, az kejner fun zajne noentste iz szoyn mer niszt, hot er ir gezogt, az szoyn kejn mol in lebn wet er zich niszt umkern aher, wu zajne tajejste zenen umgekumen.

Ci hot zi mir efszer gezogt dos alc, kedej mich cu trejstn, iberlozn mir a szajn fun hofenung? Ich wejs niszt wemen fun zej bejde ich zol glojbn. Nor majn harc wart noch alc af zajn kumen” [H 11].

<sup>14</sup> Por. Rachel Seelig, *Like a Barren Sheet of Paper. Rokhl Korn from Galician Orchards to Postwar Montreal*, „Proof texts” 2014, Vol. 34, No. 3, s. 355.

<sup>15</sup> Projekcję mitu polsko-żydowskiego współistnienia, którą proponuje tom *Dorf*, można odczytywać w kontekście międzywojennego ruchu kulturowego Landkentenisz (‘poznanie kraju’), rozwijającego się między innymi w odpowiedzi na tendencję Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego do ignorowania w badaniach obecności społeczności żydowskiej w danym miejscu. Ruch ten promował przekonanie o innym umocowaniu tożsamościowym narodu żydowskiego, którym nie była już idea powrotu do Palestyny, ale integracja z okolicą i zamieszkującą ją społecznością (co koresponduje z bundowską koncepcją *doikajt*). Por. Rachel Seelig,

oznacza przeniesienie wiejskiej przestrzeni jako wizji zbiorowości osadzonej w konkretnej rzeczywistości społecznej w kontekst etniczny, który w zakłada przede wszystkim konieczność upamiętnienia zamordowanych. Tym samym zmienia się również status poszczególnych, współtworzących wiejską okolicę poprzez swoją pracę bohaterów, którzy w powojennym kontekście stają się wywoływani przez autorkę widmami.

Warunkiem przedwojennego projektu żydowskiej utopii Korn, zakładającej współegzystowanie Żydów i nie-Żydów, jest urodzenie się w tej samej okolicy i jej wspólne zamieszkiwanie, co pozwala współdzielić podobne doświadczenia – podporządkowane rytmowi pracy na roli, mierzeniu się z codziennymi trudami czy wreszcie zależnością od otaczającego krajobrazu i zmienności przyrody. Wspólnotę chłopskich doświadczeń buduje także podobna konieczność radzenia sobie z biedą i bezradność wobec natury (*Berls ku* [Krowa Berla], *Regn* [Deszcz]), brutalność porządku wiejskiego świata dopuszczającego wykluczenie z rodziny (*Tochter* [Córka]), przemoc wobec kobiet i poniżenie ze względu na płeć (*Der elfter lefl* [Jedenasta łyżka]) lub status ekonomiczny (*Der hiter* [Stróż]). Szczególnie emblematyczne dla tego projektu są dwa utwory – *Lejwe* i *Di alte Hanke* [Stara Hanka], które eksponują wzajemną troskę oraz wsparcie żydowskich i nie-żydowskich mieszkańców<sup>16</sup>. W pierwszym z nich pojawia się postać wędrującego szaleńca – Lejwe, który cierpi z powodu niespełnionej miłości. Tak odnoszą się do niego miejscowe gojki, pracujące w polu:

Cieszyły się na jego widok chłopki  
zgięte w pół jak snopki siana  
i ze śmiechem, co smakuje jak razowy chleb,  
pytały:  
– Lejwe, nie masz przecie ni matki, ni ojca,  
czemu nie znajdziesz sobie żony jak wszyscy „twoi”,  
co by ci prała koszule i uwarzyła nieco stawy?  
A Lejwe spoglądał na ich szorstkie, spuchnięte stopy,  
orząc palcami ogorzałe pole czoła [...]<sup>17</sup>.

op. cit., s. 355; Samuel Kassow, *Travel and Local History as a National Mission Polish Jews and the Landkentenish Movement in the 1920s and 1930s*, [w:] *Jewish Topographies. Visions of Space, Traditions of Place*, eds. Julia Brauch, Anna Lipphardt, Alexandra Nocke, Aldershot 2008, s. 249.

<sup>16</sup> Por. Heather Valencia, op. cit., s. 86–87.

<sup>17</sup> Rachela Korn, *Lejwe*, przeł. Karolina Szymaniak, [w:] *Moja dzika koza...*, s. 363.

Znaczenie tej interakcji ujawnia przede wszystkim fragment wypowiedzi chłopek – „jak wszyscy »twoi«” – w którym identyfikują one przynależność żydowskiego szaleńca do innej wspólnoty. Fraza ta nie tylko świadczy o tym, że znają one zwyczaje praktykowane w społeczności żydowskiej, wskazuje także na moment rozpoznania Innego. Oswojonego Innego, dodajmy, ponieważ powracający do wsi cyklicznie Lejwe stał się częścią okolicy (nawet psy nie czekały na jego widok). Drugi wspomniany utwór został natomiast poświęcony akuszerce, która przez lata odbierała porody biednych wiejskich kobiet, dlatego też została pokazana w roli pośredniczki między różnymi społecznościami. Kończący utwór obraz palących się świeczek podczas jej pogrzebu w cerkwi, zapalonych również przez matkę podmiotu, buduje symbolicznie rodzaj ponadetnicznej wspólnotowości. Jej ewidentnym przejawem jest tu macierzyństwo jako wspólne doświadczenie wiejskich kobiet.

Płaszczyzną interakcji między światem żydowskim i nie-żydowskim (chrześcijańskim) jest również religia – lub ogólniej sfera duchowości – w obrębie której obie społeczności zachowują swoją odmienność. Specyfikę odprawiania religijnych rytuałów żydowskich na wsi oddaje fragment wiersza *Der szabas in majn hejm*:

Do mej rodzinnej wioski szabas przychodzi obcy i nieproszony,  
naprzeciw wychodzi mu jedynie zapach pieczonego chleba  
i turkot magłownicy w rękach chłopek,  
co szykują płócienne koszule na niedzielę.  
Szare skowronki kamieni śpiewają  
ponad ostrymi klingami kos  
pieśń szóstego dnia pracy<sup>18</sup>.

Metaforyczny obraz szabat u jako obcego i nieproszonego, a w ostatniej strofie jako małej kuropatwy, która ucieka zawstydzona i spłoszona, świadczy o tym, że porządek życia na wsi, wraz z jego linearnym i cyklicznym czasem, zostaje uzgodniony według chrześcijańskiego kalendarza. Zamieszkiwanie z chrześcijańską społecznością wiejską, dla której nadrzędną wartością jest praca na roli, wymaga zmodyfikowania żydowskich rytuałów religijnych. Do porządku wsi nie pasuje bowiem sobota, będąca dniem odpoczynku w judaizmie, czego – jak się wydaje – poetka

<sup>18</sup> Rachela Korn, *Szabas w moim domu*, przeł. Karolina Szymaniak, [w:] *Moja dzika koza...*, s. 334.



nie ujmuje w kategoriach nierówności, lecz bardziej jako próbę wpisania religii w otaczające życie. Na próbę zbudowania symbiozy między religią żydowską a okolicą wskazują określenia łączące skojarzenia z obu tych sfer, na przykład „*der serp fun erew-zuntikdiker frejd*” [‘sierp przedniedzielnej radości’<sup>19</sup>] z wiersza *Der szabes in majn hejm* lub „*der mizrech-zajt fun himl*” [‘strona wschodnia nieba’] z wiersza *Regn* [Deszcz]<sup>20</sup>. Pierwszeństwo pracy przed szabatowym świętem pokazuje również wiersz *Der dorfsman* [Wiejski domokrażca], w którym bieżące sprawy i zmartwienia zaprzatają myśli bohatera oraz zakłócają wspólną modlitwę mężczyzn w karczmie. Substytuty znaczeń (zamiast uroczystego przyjęcia Królowej Szabat – turkot maglownicy i zapach chleba, zamiast święta odpoczynku – praca, zamiast synagogi – karczma) sugeruje konieczność dopasowania religijnych rytuałów do warunków życia stworzonych przez chrześcijańską większość. Nie wyklucza to jednak zachowania odrębności kultury żydowskiej i możliwości wyznawania judaizmu. W wierszu *Der szabes in majn hejm* jest wszak mowa o tym, że matka znajduje dla zawstydzonego szabatu trochę miejsca, wyznaczonego przez jej modlitewną pieśń.

### Od domu do bezdomności

Projekt żydowskiej tożsamości zbiorowej zaprezentowany przez Korn w przedwojennym tomie *Dorf* opiera się na wyobrażeniu miejsca urodzenia jako niepodważalnej legitymizacji dla przynależności tożsamościowej, społecznej czy obywatelskiej. Akt urodzenia, przypisujący jednostkę do danego miejsca i wspólnoty, staje się w tym kontekście argumentem na rzecz tego, że Żydzi nie są obcy, lecz swoi, nie są gośćmi, lecz gospodarzami – słowem, stanowią integralną część zamieszkiwanej okolicy. Być może więc nie tylko ze względów autobiograficznych Korn lokuje żydowską utopię na wsi, gdyż właśnie wieś staje się dla niej emblematycznym i bezspornym potwierdzeniem zakorzenienia dzielących wraz z chłopami trud pracy na roli Żydów w okolicy.

Z własną wizją żydowskiej utopii na wsi Korn zaczęła polemizować już w wierszach z lat trzydziestych, a jej ostateczną negację przyniosły utwory wojenne. W wierszu *O, erd* [O, ziemio], który powstał w Przemyślu w styczniu 1939 roku, Korn wygłasza gorzki monolog, skierowany do ziemi – miejsca urodzenia:

<sup>19</sup> Autorka nawiązuje tu do tradycji żydowskiej, zgodnie z którą początek dnia następuje wieczorem.

<sup>20</sup> Fraza ta odwołuje się do symbolicznego znaczenia ściany wschodniej w synagodze lub innym obiekcie religijnym, oznaczającej kierunek Jerozolimy.



O, ziemio, przepasana szerokimi łanami i wąskimi miedzami,  
ziemio mojego domu, ziemio mojego dzieciństwa  
nigdy nie myślałam, że nie będzie cię nawet stać  
na groby dla tych, którzy na twoim łonie się urodzili<sup>21</sup>.

Poetka wymienia szereg argumentów, potwierdzających jej przynależność do okolicy – wspomina więc o pokoleniowej obecności jej rodziny na tej ziemi, ciężkiej pracy dziadka nad tworzeniem rodzinnej okolicy, o pierwszych doświadczeniach związanych z zamieszkiwaniem miejsca urodzenia (dorastaniu wraz z wiosnami i latami, lasem, zbożami i owocami, o śmierci jej ulubionego kanarka, a potem ojca – jako pierwszych przeżyć utraty). Jej związek z miejscem urodzenia determinuje nie tylko kontekst autobiograficzny (co podkreślają takie wyrażenia jak: *hejm-erd* [‘domowa ziemia’], *hejm-dorf* [‘rodzinna wieś’], *erd fun majn hejm* [‘ziemia mojego domu’], *erd fun majne kinderjorn* [‘ziemia mojego dzieciństwa’]), ale także cielesny – w ciele dawnej mieszkanki zachowuje się pamięć miejsca i praktyk jego osvajania:

O, ziemio, złączyły nas oboje najbardziej skryte tajemnice,  
moje ciało nosi do dzisiaj znaki naszego głębokiego związku:  
na rękach, na stopach, na policzku, pod samo oko  
od pniaka, od gałęzi rozcięta rana<sup>22</sup>.

Wszystkie te dowody na przynależność do miejsca urodzenia potęgują jedynie paradoksalność doświadczenia podmiotu, jego rozczarowanie i poczucie niezadomowienia w miejskiej przestrzeni, w której przebywa po opuszczeniu wsi. W wierszu *Majn hejm* [Mój dom] swoje przemieszczenie opisuje tak: „Moje życie jest jak dom bez okien i bez drzwi, / podatny na wszystkie wiatry i wszystkie burze”<sup>23</sup>. Oddalenie od miejsca urodzenia i oswojonej przestrzeni wsi staje się źródłem samotności podmiotu, czyni go bezbronny wobec potencjalnych zagrożeń.

W recenzji *Sklepów cynamonowych* Rachela Korn stwierdza, że Bruno Schulz próbuje w swoich tekstach wyzwolić się od dziedzictwa wizji i przeżyć, którymi obarczyło go dzieciństwo. Przy tej okazji formułuje ciekawe rozpoznanie relacji przemieszczonego

<sup>22</sup> „O, erd, mir hobn bejde zich farknast mit di gehejmste sojdes, / es trogt majn guf biz hajnt simonim fun undzer tiftstn bund: / af hent, af fis, af bak, untern same ojg / fun a pniak, fun a cwejg di ufgerisene wund” [H 113].

<sup>23</sup> „Es iz majn leb, wi a hojz on fencter un on tirn, / fraj far ale wintn un far ale szturems” [H 96].

podmiotu z jego miejscem urodzenia. Swoją recenzję rozpoczyna tak:

Przesadzając drzewo, trzeba zadbać, by wokół korzeni zostało trochę ziemi matecznej – inaczej drzewo się nie przyjmie, nie przystosuje do ziemi macoszej. I ludzie noszą ze sobą przez całe życie pierwsze wspomnienia, a im delikatniejszej są konstrukcji duchowej, tym gęściej przeżycia dzieciństwa oplatają korzenie ich duszy. Niektórym udaje się czasem opuścić tę duchową krainę i zakotwiczyć u brzegów realnego życia. Są jednak tacy, którym żadnym sposobem nie udaje się uwolnić od tego ciężaru<sup>24</sup>.

Czy od ciężaru miejsca urodzenia udaje się uwolnić samej Racheli Korn? Ostateczne pożegnanie polsko-żydowskiej utopii i wiejskiego miejsca urodzenia przynosi wyrażający uwewnętrzniony przymus zerwania więzi z rodziną obraz przecięcia korzeni i własnych członków, kończący utwór *O, erd* [O, ziemi]. Powojenna twórczość Korn staje się zatem procesem radzenia sobie z doświadczeniem bezdomności oraz zapełniania pustki po miejscu urodzenia. Dlatego też część zbioru *Hejm*, w którym autorka przepisuje przedwojenne utwory wiejskie, można odczytywać jako tworzenie namiastki utraconego świata, w którego obrębie szuka sposobu przepracowania traumatycznego doświadczenia Zagłady. Ponadto adaptuje ona różne nie-miejsca jako tymczasowe przestrzenie domowe, zapewniające choćby chwilowe poczucie bezpieczeństwa i stałości, które winno ją uwolnić od bólu wykorzenia i tułaczki (choćby w wierszu *In weg* [W drodze] funkcję prowizorycznego domu spełnia wagon pociągu).

Znaczeniowej reorientacji pod wpływem doświadczenia Zagłady i powojennej tułaczki ulega również język wypowiedzi poetyckiej, którym Korn uczyniła język jidysz. Przypomnijmy, że jej językiem macierzystym był polski i w tym języku debiutowała dwoma opowiadaniem, wydanymi tuż po zakończeniu pierwszej wojny światowej na łamach syjonistycznego „Nowego Dziennika” i socjalistycznego „Nowego Głosu Przemyskiego”, a których tematyka dotyczyła pogromów antyżydowskich w latach 1918–1921. Jej reakcją na silne zantagonizowanie relacji polsko-żydowskich było następnie porzucenie języka polskiego na rzecz jidysz. Zdaniem Rachel Seelig, wybór ten miał świadomy charakter – został dokonany z myślą o żydowskim czytelniku, aby wzmocnić jego tożsamościowy związek z zamieszkiwaną okolicą<sup>25</sup>. Badaczki twórczości Korn, Joanna Lisek i Heather

<sup>24</sup> Rachela Korn, „Sklepy cynamonowe” Brunona Schulza (Recenzja z „Literarisze bleter” 1934), przeł. Karolina Szymaniak, „Ruch Literacki” 2016, nr 6, s. 717–718, [HTTP://BIT.LY/RETELL-KOPROWSKA2](http://bit.ly/retell-koprowska2).

<sup>25</sup> Por. Rachel Seelig, op. cit., s. 355.

Valencia, zwracają ponadto uwagę na znaczące nasycenie języka poetki wyrazami pochodzenia słowiańskiego<sup>26</sup>. Tworzenie żydowskiej utopii w jidysz świadczy więc o legitymizowaniu pozycji tego języka jako jednego z wielu, które tworzą okolicę zamieszkiwaną przez Żydów i nie-Żydów. Już na poziomie leksykalnym poetka splata zatem ze sobą obie społeczności jako nieodłączne komponenty obrazu wsi. W kontekście po Zagładzie pisanie w języku jidysz oznacza tworzenie w języku zgładzonego świata, co implikuje zarówno konieczność odwołania się do własnych korzeni, jak i przeorientowanie aktu komunikacji literackiej oraz ról jego uczestników: pisarza (kwestii jego powinności), tekstu (pytania o to, co ma być przedmiotem literackiej refleksji) oraz czytelnika (straumatyzowanego doświadczeniami Zagłady). U Korn znaczenie języka jidysz wiąże się jeszcze z dodatkową kwestią: podczas gdy w jej przedwojennej twórczości był on częścią swojskiego świata, po wojnie – podobnie jak wiejska przestrzeń – uległ od-domowieniu i stał się symbolem tułaczki i wykorzenia.

### Dom jako figura metapoetycka

W wierszu *Ich bin szoyn azoj orem* [Jestem już tak biedna] Korn podkreśla swoje ubóstwo, wynikające z obserwacji, że nic do niej nie należy (wymienia między innymi kawałek ziemi pod stopami, próg, izbę). Rozpoznanie niestałości domu i braku możliwości uczynienia danej przestrzeni własną (nawiązanie relacji przynależności takiej, która charakteryzuje związek z miejscem urodzenia) prowadzi ją do stworzenia „swojszczyzny”. Za pomocą gestu rekontekstualizacji wiejskiego miejsca urodzenia poetka pokazuje, że nie istnieje ono już fizycznie. Z obawy przed ponowną utratą lub z poczucia braku przynależności miejsce urodzenia oderwało się od topograficznego i przyrodniczego kontekstu, by zacząć funkcjonować jako poetycka figura zadomowienia w słowie. Kończącemu przywołany już wiersz *O, erd* obrazowi zerwania związków z miejscem urodzenia towarzyszy zarazem odrodzenie się innej – poetyckiej – ziemi jako ziemi pustej, którą mogą wypełnić nowe doświadczenia. Włączenie „nowonarodzonej ziemi” w przestrzeń poezji pozwala oswoić pustkę i poczucie własnej obcości, stworzyć nowe miejsce urodzenia w poetyckim słowie. W utworze *Fun jener zajt lid* [Po drugiej stronie wiersza] Korn pisze, że wytwarza domową przestrzeń dla błąkających się słów:

<sup>26</sup> Por. Joanna Lisek, op. cit., s. 422; Heather Valencia, op. cit., s. 3–4.

Cicho teraz wokół mnie  
Ciszą zmierzchu.  
Pod moją ręką drży tylko  
Biała kartka papieru,  
Która stanie się domem dla tułających się liter  
Dla prawie zapomnianych marzeń i – –  
Dla mnie<sup>27</sup>.

Przepisywanie miejsca urodzenia staje się również strategią budowania przez autorkę wizerunku siebie jako poetki wsi. Już w biogramie przesłanym do wydanej w 1928 roku antologii kobiecej poezji jidysz (na prośbę jej redaktora Ezry Korman) Korn tak oto opisuje swoje literackie początki: „Poetyzować zaczęłam we wczesnym dzieciństwie, aby stworzyć sobie własny świat na tym odludziu, gdzie dorastałam sama jedna, bez kolegów i koleżanek, młodsza o pięć lat od mojego brata”<sup>28</sup>. Autorka sugeruje więc, że poezja miała dla niej wymiar eskapistyczny – umożliwiła kreowanie i eksplorowanie alternatywnego świata, gdyż w realnym czuła się osamotniona. Romantyczne z ducha rozumienie poezji jako ucieczki od otaczającego świata ulega zmianie w późniejszych wypowiedziach meta-poetyckich Korn. W wygłoszonym w 1977 roku w Jewish Public Library w Montrealu wystąpieniu źródło swojej wyobraźni i twórczości sytuuje ona właśnie w wiejskim miejscu urodzenia. To wieś czyni mitem założycielskim swojej poezji, decydującym o wyjątkowości i osobności losu autorki, co szczególnie ujawnia się w porównaniu z życiorysami innych pisarzy żydowskich. Świadomość różnicy losów wyraża wprost w następującym fragmencie wystąpienia:

Większość pisarzy żydowskich urodziła się i wychowała w miastach lub miasteczkach, gdzie jeszcze przed pierwszą wojną światową istniały stowarzyszenia, kluby, biblioteki, a zwłaszcza tygodniki, czasopisma [...]. A ja urodziłam się i wychowałam w folwarku otoczonym lasami i polami, z którego nawet do pobliskiej wsi było daleko, zwłaszcza dla małych, dziecięcych nóg. Nie miałam przyjaciółek. Zamiast nich miałam drzewa, do których mówiłam. [...] Jedynie w zimowe dni siadałam na ławie w kuchni, patrzyłam

<sup>27</sup> „S’iz sztil ict arum mir, mit / Sztilkajt fun farnacht, / Es szarcht blojz uf unter majn hant dos / Wajse blat papir, / Vos wil wern a hejm far ojsjes navenad / Far halb-fargesene trojmen un – – / Far mir” (Rachela Korn, *Fun jener zajt lid*, [w:] eadem, *Fun jener zajt lid*, Tel Awiw 1962, s. 9).

<sup>28</sup> Ezra Korman, *Jidische dichterins. Antologie*, Chicago 1928, s. 352 [za:] Joanna Lisek, op. cit., s. 420.

przez okno na zaśnieżone potacie, a zwłaszcza na sad – małe, młode wiśnie – ledwo widoczne wierchy śnieżnych zasp, które wyglądały jak forteca wokół domu. I czytałam ciemne pismo na białym śniegu – ślady dzikich zwierząt, które przychodziły z lasu z nocną wizytą. To były lisy, zające, sarny, a czasami też dzik<sup>29</sup>.

Autorka wskazuje w przywołanym fragmencie najważniejsze znaczenia, jakie przypisuje miejscu urodzenia, pojawiające się również w jej utworach. Przede wszystkim wpływa ono na percepcję krajobrazu jako tekstu, którego topograficzne elementy dają się rozpoznać dzięki lekturze, aktywującej w pierwszej kolejności zmysł wzroku. Pozycja uważnej obserwatorki wiejskiego życia i krajobrazu stanowi jeden z głównych wyznaczników kreacji podmiotu utworów Korn. Miejsce urodzenia, otoczone lasami i polami, oddzielone więc niejako od reszty świata, oferuje jej substytuty: zamiast przyjaciółek – drzewa, zamiast literatury – krajobraz, co nie tyle deprecjonuje jej pochodzenie, ile motywuje odmienny sposób postrzegania świata. Dostarczając innego repertuaru doświadczeń, wieś staje się dla Korn przestrzenią poznawczych potencjalności, która pozwala inaczej pomyśleć relacje ludzkiego z nie-ludzkim (materialnym, roślinnym, zwierzęcym i tak dalej). Odosobnienie, będące oczywiście elementem poetyckiego mitu, oraz niemal baśniowy opis wsi sugerują również to, że autorka świadomie tworzy arkadyjskie miejsce, kojarząc je ze szczęśliwym okresem dzieciństwa. W porównaniu z wczesną poezją Korn, w której sielskość miejsca urodzenia była podawana w wątpliwość, przepisywanie miejsca urodzenia w jej późnych wypowiedziach meta-poetyckich wyraźnie zmierza ku mitologizacji.

### Zakończenie

W swojej twórczości poetyckiej Rachela Korn powraca do wiejskiego miejsca urodzenia w różnych kontekstach czasowych, nadając mu w ten sposób odmienne znaczenia oraz funkcje. Przepisywanie przestrzeni najpierw jako wsi, a później jako domu stanowi strategię projektowania alternatywnej bądź utopijnej wizji świata, a także przepracowywania traumatycznych doświadczeń. Do własnego miejsca urodzenia autorka odwołuje się bowiem w przełomowych lub granicznych momentach życia.

<sup>29</sup> Wystąpienie Racheli Korn w Jewish Public Library z 13 listopada 1977 roku, [HTTP://BIT.LY/RETELL-KOPROWSKA3](http://bit.ly/reTell-Koprowska3), przekład filologiczny mój – K.K.

Stając się żydowską poetką i przechodząc na język jidysz, w rodzinnej przestrzeni wiejskiej szuka ona dla siebie tematów i sposobów wyrazu; w oparciu o tę przestrzeń udaje się jej także sformułować osobny i zarazem silny głos, podejmujący najważniejsze problemy przedwojnia (pozycja kobiety, niesprawiedliwość społeczna czy żydowska tożsamość zbiorowa). Poprzez założycielski dla twórczości powojennej gest rekontekstualizacji miejsca urodzenia, autorka mierzy się natomiast z dziedzictwem Zagłady (utrata bliskich, poczuciem winy z powodu własnego ocalenia, rozpadem znanego świata) i z kwestią poetyckich powinności wobec doświadczenia granicznego. Miejsce urodzenia ewoluuje w jej poezji od osadzonej w konkretnej rzeczywistości wizji współegzystowania Żydów i nie-Żydów do śladu po zamordowanych; od widmowej przestrzeni domagającej się odpowiedniej formy poetyckiej do metapoetyckiej figury, eksplorującej specyfikę procesu twórczego. Od *dorf* do *hejm*.

## Bibliografia

- Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Warszawa 2010.
- Czerwińska Małgorzata, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5: *Miłosz – przestrzeń – Brzozowski*, s. 183–200.
- Frank Esther, *Home and Homelessness in the Poetry of Rokhl Korn, 1898–1982*, „Canadian Jewish Studies/ Études juives canadiennes” 2010–2011, Vol./tome 18–19: *Yiddish in Canada*, s. 3–13, [HTTP://BIT.LY/RETELL-KOPROWSKA1](http://bit.ly/retell-koprowska1).
- Freud Sigmund, *Niesamowite*, [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1997, s. 235–262.
- Kassow Samuel, *Travel and Local History as a National Mission Polish Jews and the Landkentenish Movement in the 1920s and 1930s*, [w:] *Jewish Topographies. Visions of Space, Traditions of Place*, eds. Julia Brauch, Anna Lipphardt, Alexandra Nocke, Aldershot 2008, s. 241–264.
- Korman Ezra, *Jidisze dichterins. Antologie*, Chicago 1928.
- Korn Rachela, *Dorf*, Wilno 1928.
- Korn Rachela, *Fun jener zajt lid*, Tel Awiw 1962.
- Korn Rachela, *Hejm un hejmlozikajt. Lider*, Buenos Aires 1948.
- Korn Rachela, *Sklepy cynamonowe Brunona Schulza (Recenzja z „Literarische bleter” 1934)*, przeł. Karolina Szymaniak, „Ruch Literacki” 2016, nr 6, s. 717–718, [HTTP://BIT.LY/RETELL-KOPROWSKA2](http://bit.ly/retell-koprowska2).
- Korn Rachela, wystąpienie w Jewish Public Library z 13 listopada 1977, [HTTP://BIT.LY/RETELL-KOPROWSKA3](http://bit.ly/retell-koprowska3).
- Lisek Joanna, *Kol isze – głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)*, Sejny 2018.
- Moja dzika koza. Antologia poetek jidysz*, wyb. i oprac. Karolina Szymaniak, Joanna Lisek, Bella Swarcman-Czarnota, Kraków 2019.
- Ruta Magdalena, *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL. O Zagładzie, Polsce i komunizmie*, Kraków 2012.
- Seelig Rachel, *Like a Barren Sheet of Paper. Rokhl Korn from Galician Orchards to Postwar Montreal*, „Prooftexts” 2014, Vol. 34, No. 3, s. 349–377.

Szymaniak Karolina, *Królowe słów albo z kuchni antologistki. Wprowadzenie*, [w:] *Moja dzika koza. Antologia poetek jidysz*, wyb. i oprac. Karolina Szymaniak, Joanna Lisek, Bella Szwarzman-Czarnota, Kraków 2019, s. 7–74.  
Valencia Heather, 'Yiddishe Dikhterins'. *The Emergence of Modern Wolmen's Poetry in Yiddish and Rokhl Korn's Poetic Debut*, „European Judaism” 2009, Vol. 49, Iss. 2, s. 80–93.

## Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest rekontekstualizacja wiejskiego miejsca urodzenia w poezji Racheli H. Korn, autorki tworzącej w języku jidysz. Punktem wyjścia jest odautorski gest przepisania przedwojennej twórczości w tużpowojennym tomie *Heym un heymlozikajt* [Dom i bezdomność]. Jego analiza zmierza do odpowiedzenia na pytania, w jaki sposób wiejskie miejsce urodzenia jest w poezji Korn przepisywane i jak w zależności od kontekstu zmieniają się jego znaczenia oraz funkcje.

**Słowa kluczowe:** Korn Rachela, wieś, miejsce urodzenia, język jidysz, Zagłada

## Summary

### From Dorf [Village] to Heym [Home].

### Rewriting the Birthplace in the Poetry of Rokhl H. Korn


The aim of the article is to examine the recontextualization of the rural birthplace in the poetry of Rokhl H. Korn, an author writing in Yiddish language. The starting point of this analysis is Korn's gesture to rewrite pre-war poems in the first post-war volume *Heym un heymlozikajt* [Home and homelessness]. The analysis of the mentioned volume aims to answer two questions: how the poet rewrites her rural birthplace and what meanings and functions of the birthplace are in reference to different temporal contexts.

**Key words:** Korn Rokhl, village, birthplace, Yiddish, Holocaust



**MAGDALENA BRODACKA**

Katedra Historii Literatury XX wieku  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

 0000-0001-6102-1284  
magdalenabrodacka@gmail.com

## O pięknie, które boli, i pisaniu, które leczy. Wpływ choroby psychicznej na proces twórczy oraz terapeutyczny wymiar przestrzeni w prozie (auto)biograficznej Oty Pavla

### Tytułem wstępu

Bez jego opowiadań nie sposób wyobrazić sobie dwudziestowiecznej literatury czeskiej. Nie sposób też mówić o tragediach i traumach, które odcisnęły piętno na regionie z „nadmiarem historii”, jak zwykło się nazywać Europę Środkową. „Często nie dosypiam, nie mogąc się doczekać, kiedy to się zacznie. To: życie i pisanie. Cieszę się po prostu, że będzie dzień”<sup>1</sup> – tak w 1971 roku, na dwa lata przed śmiercią, pisał Ota Pavel. Urodził się w 1930 roku w Pradze, tam też zmarł czterdzieści trzy lata później. Mówił, że ma trzysta lat, choć „są też ludzie, którzy, na podstawie tego, co przeżyli, mają tysiąc albo i milion”<sup>2</sup>. To prawda, jego krótkie życie skondensowało w sobie traumę całej epoki i nie wytrzymało tego ciężaru: począwszy od lat sześćdziesiątych, już do końca swoich dni Pavel zmagał się z kolejnymi nawrotami choroby psychicznej – psychozy maniakalno-depresyjnej, zwanej cyklofrenią. Choroba była też jedną z przyczyn, dla których postanowił, na polecenie swojego psychiatry, spisać wspomnienia i wrócić tym samym do przeszłości swojej oraz swoich bliskich, a przede wszystkim do miejsc – czeskich rzek i stawów – wśród

<sup>1</sup> Ota Pavel, *Pisanie to moja praca*, przeł. Urszula Lisowska, [w:] idem, *Jak tata przemierzał Afrykę*, przeł. Urszula Lisowska, Jan Stachowski, Warszawa 2016, s. 5.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 9.

których dorastał, rozwijał swoje pasje, odpoczywał i znajdował ukojenie.

Literacka kreacja miejsc dzieciństwa oraz (prze)pisywanie przez Pavla swojego życia złożyły się na trzy niezbyt obszerne tomy opowiadań. Ich polskie tytuły to *Śmierć pięknych saren* [*Smrt krásných srnců*] z 1971 roku oraz *Jak spotkałem się z rybami* [*Jak jsem potkal ryby*], wydane już po śmierci autora w 1974 roku. Jak podaje Leszek Engelking, oba tomy opowiadań (w jednej książce) wyszły w Polsce już w 1976 roku w serii „Współczesna Proza Światowa” nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego (w przekładzie Andrzeja Czucibora-Piotrowskiego i Józefa Waczkowa)<sup>3</sup>. W 2016 roku ukazał się trzeci tom niepublikowanych dotąd opowiadań *Jak tata przemierzał Afrykę* [*Jak šel táta Afrikou*] (w tłumaczeniu Urszuli Lisowskiej i Jana Stachowskiego). Trzy tomy opowiadań przyniosły pisarzowi pośmiertną sławę zarówno w jego ojczyźnie, jak i za granicą. Dzięki pracy wielu wybitnych tłumaczy twórczość Pavla zyskiwała coraz większe grono polskich czytelników. Z tego też powodu zdecydowano się na wydanie przekładów jego reportaży sportowych: w 2016 roku ukazały się *Bajki o Rašce i inne reportaże sportowe* [*Pohádka o Raškovi*] (tłumaczyła Justyna Wodziszawska), a w 2017 *Puchar od Pana Boga* [*Pohár od Pánaboha*] (przełożył Mirosław Śmigielski). Pavel przed spowodowaną chorobą zapaścią zajmował się dziennikarstwem sportowym: w latach 1949–1956 pracował jako komentator sportowy w Czeskim Radiu, później pisał reportaże, między innymi dla czasopisma „Stadion” i tygodnika „Československý voják”. To właśnie praca w redakcjach oraz presja powodowana zawodem komentatora przyczyniły się do wypracowania przez pisarza tak ważnych dla jego późniejszej twórczości cech: samodyscypliny, cierpliwości i woli przetrwania. Zwracają na to uwagę biografowie Pavla, między innymi Bohumil Svozil, autor nietłumaczonej dotąd na język polski pracy *Krajiny života a tvorby Oty Pavla* (2003), czy Aleksander Kaczorowski w obszernym tomie *Ota Pavel. Pod powierzchnią* (2018).

Kontekst biograficzny jest niezwykle istotny, wręcz niezbędny podczas lektury opowiadań Pavla. Leszek Engelking słusznie zauważył, że „o niektórych życiorysach mówi się, że to gotowe powieści albo scenariusze filmowe”, nie sposób bowiem oddzielić doświadczenia Pavla od jego twórczości. Już w 1979 roku powstał w Czechosłowacji pierwszy film biograficzny inspirowany „krajną jego życia”, pod tytułem *Złote węgorze*

<sup>3</sup> Por. Leszek Engelking, *Teksty ważne i nieważne*, [w:] idem, *Szwejkowie i Don Kichoci*, Łódź 2019, s. 200.

[*Zlatí úhoři*], w reżyserii Karela Kachyni. W 1986 roku reżyser zdecydował się nakręcić kolejny film na podstawie opowiadań Pavla, *Śmierć pięknych saren* [*Smrt krásných srnců*].

Te dwie adaptacje filmowe doskonale obrazują i uwydatniają sedno opowiadań Pavla, a mianowicie absolutną miłość pisarza do miejsc i krajobrazu środkowych Czech, w których się wychował. I właśnie perspektywa dziecka – uczestnika i słuchacza rodzinnych historii w małych miejscowościach nad Berounką – wyraźnie dominuje w twórczości beletrystycznej tego autora. Co znamienne i godne podkreślenia, nie chodzi tylko o gest przywołania przeszłości, którą wyobraźnia dziecka może idealizować, nie jest to również jedynie retrospektywny powrót do chwil utraconych i próba nadania osobistego sensu wydarzeniom z przeszłości. Pisarzowi przyświeca cel dużo głębszy i niezwykle trudny do osiągnięcia: rekonstrukcja własnej tożsamości, która w wirze wielkiej Historii – drugiej wojny światowej i późniejszej polityki komunistów – połączonej z dominującym charakterem ojca, Leo Poppera, natrafiła na aporię własnego rozumu – umysłu, który się zagubił i popadł w szaleństwo.

Opowiadania Pavla stanowią próbę wydobycia własnego „ja” z odmětów okrutnej choroby, którą pisarz łączył z największym cierpieniem, przewyższającym nawet to fizyczne. Engelking słusznie podkreślił, że „widzieć w Pavlu jedynie autora miłych historyjek wędkarskich, to bardzo mocno zubażać wymowę jego prozy”<sup>4</sup>. Jednak w pułapkę zubożenia wpadło wielu czytelników i krytyków twórczości autora *Śmierci pięknych saren*. Pytanie o przyczyny tego tragicznego niezrozumienia jest w gruncie rzeczy pytaniem o specyficzną poetykę opowiadań Pavla, rejestr języka i znaczenie metafor, którymi nieustannie operuje. Zabiegi te kryją w sobie potencjał niedosłowności, odsłaniają podszewkę rzeczywistości – a zatem życia obarczonego traumami i chorobą, choć, jak podkreślał Pavel, ciągle bardzo pięknego. Składają się one na powtarzalne, twórcze (prze)pisywanie przez niego własnej przeszłości. Analiza tego gestu – ujętego w kontekście choroby psychicznej oraz środkowoczeskiej przyrody – stoi właśnie u podstaw niniejszego tekstu.

### **Pisarstwo jest przekleństwem**

Prozę Pavla uznaje się za autobiograficzną, a zatem pozwala ona czytać jego opowiadania wspólnie z życiorysem. Aby to zrobić, należy rozpocząć

4 Idem, *Dwa szaleństwa*, [w:] idem, *Szwejkowie...*, s. 205.

od punktu kulminacyjnego – pierwszego poważnego ataku choroby, który skończył się pobytem pisarza w szpitalu psychiatrycznym w praskich Bohnicach – by, krok po kroku, dotrzeć do sytuacji granicznych z jego przeszłości. Do ataku tego doszło podczas zimowej olimpiady w Innsbrucku w 1964 roku, gdzie Pavel przebywał służbowo jako dziennikarz. W listach do starszego brata Hugona, które cytuje we wspomnianej biografii Svozil, Pavel przekonywał, że to niezwykle głośny i agresywny doping niemieckich kibiców spowodował w nim, jak to ujmował, „pomieszanie zmysłów”. Z kolei według Kaczorowskiego prawda była znacznie bardziej bolesna. Po przegranym meczu drużyny czechosłowackich hokeistów ze Szwecją, Pavel miał udać się do ich szatni, gratulując zdobycia, mimo porażki, brązowego medalu olimpijskiego. Sportowcy nieświadomi własnego sukcesu myśleli, że dziennikarz z nich kpi i któryś krzyknął: „Do gazu, Żydzie!”. Zdarzenia te miały poruszyć w Pavlu ukryte wspomnienia z czasów drugiej wojny światowej. Pisarz w opowiadaniu *Epilog* przyznał:

Dostałem pomieszania zmysłów na zimowej olimpiadzie w Innsbrucku. Mózg mi się zaćmił, jak gdyby spłynęła mgła z Alp. Zobaczyłem pewnego pana jako diabła w całej okazałości, miał rogi, kopyta, sierść i wiekowe spróchniałe zęby. Potem poszedłem w górę nad Innsbruckiem, żeby podpalić zabudowania wiejskie. Byłem przekonany, że taka jasność rozproszy mgłę<sup>5</sup>.

Powyższe słowa Pavla, napisane już pod koniec jego życia, świadczą o umiejętności przyjęcia przez niego postawy komentatora, z dystansu przyglądającego się i analizującego kolejne ataki psychozy. W latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku właściwa diagnoza tego typu choroby oraz jej skuteczne leczenie były zjawiskami bardzo rzadkimi. W liście do Hugona z 1968 roku Pavel przyznał, że lekarze zgodnie stwierdzili, jakoby przyczyną jego choroby psychicznej było przepracowanie oraz predyspozycje rodzinne odziedziczone po ojcu i dziadkach, którzy wykazywali się brakiem stabilności emocjonalnej<sup>6</sup>. W 1967 roku doktor Pavel Grof zaproponował pisarzowi eksperymentalne leczenie za pomocą litu. Zdarzył się cud i autor *Śmierci pięknych saren* czuł się lepiej: między kolejnymi atakami choroby mógł spędzać czas w domu z rodziną, tworzyć i zajmować się zwykłymi sprawami. Jednym z głównych zaleceń lekarskich było zapisywanie wspomnień, co potraktował jako autoterapię.

<sup>5</sup> Ota Pavel, *Epilog*, [w:] idem, *Jak spotkałem się w rybami*, przeł. Józef Waczków, Warszawa 2015, s. 213–214.

<sup>6</sup> Por. Bohumil Svozil, *Krajiny života a tvorby Oty Pavla*, Praha 2003, s. 67.

To niezwykle znamienne, że jedną z przyczyn choroby psychicznej pisarza było to, co jednocześnie miało ją uleczać – tworzenie. Pisarstwo stało się dla Oty Platońskiego farmakonem, który zawiera w sobie dwie sprzeczne potencjalności. Najpełniej wyjaśnił to sam w krótkim eseju z 1971 roku, *Pisanie to moja praca*:

Piszę chętnie. Prawie pięć lat byłem w szpitalu, więc doceniam to, że mam w domu działającą maszynę do pisania „Consul”. Kiedy było ze mną bardzo źle, napisałem sobie na kartce, którą włożyłem pod szkło: „Tylko praca może cię uratować”. Nie powinienem długo pracować – wolno mi mniej więcej trzy godziny dziennie. [...] Nie czekam na natchnienie, na to sobie nie mogę pozwolić, za dużo czasu straciłem na wojnie i po wojnie, w szpitalu. Nie wierzę w natchnienie, chociaż widzę, że raz mi idzie lepiej, a raz gorzej<sup>7</sup>.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, zanim sięgnął po prozę autobiograficzną, Pavel całą energię twórczą lokował w pisaniu reportaży i portretów psychologicznych sportowców z wielu dyscyplin. W 1964 roku wyszła jego pierwsza książka *Dukla mezi mrakodrapy* [Dukla między drapaczami chmur], zbiór rozmów i pogłębionych portretów piłkarzy z praskiej drużyny Dukla. Pavel podróżował z klubem po świecie, zapisał setki stron notatek, wspólnie cieszył się ze zwycięstw i niemal utożsamiał z zawodnikami. Jak notuje Kaczorowski:

Ota był perfekcjonistą: skończone rozdziały czytał na głos kolegom, poprawiał je, potem znów przynosił do redakcji; wiele z nich ukazywało się na bieżąco w „Vojáku”, a wtedy znów wyłapywał niedoróbki. Z gotowych tekstów komponował całość – i znów musiał je poprawiać. [...] W styczniu 1963 roku, po dwóch latach pracy nad książką, Ota złożył maszynopis w wydawnictwie. Mógł wreszcie odpocząć. Ale nie umiał już odpoczywać. Nie mógł usiedzieć na miejscu, nawet wtedy, gdy łowił ryby<sup>8</sup>.

Cyzelowanie każdego zdania, wieczne niezadowolenie i daleko posunięty perfekcjonizm składały się na codzienność pisarza, który z czasem zdał sobie sprawę z tego, że napięcie towarzyszące pisaniu jest nie tylko motorem napędowym jego twórczości, ale i jedną z przyczyn choroby psychicznej. Jak twierdził, najtrudniejszym tematem, o którym pisał, był właśnie sport, należy bowiem pojąć ogrom wyrzeczeń towarzyszących jego uprawianiu i ciężar dyscypliny, która wystawia ciało i umysł na nieustanne próby.

7 Ota Pavel, *Pisanie to moja praca...*, s. 5.

8 Aleksander Kaczorowski, *Ota Pavel. Pod powierzchnią*, Wołowiec 2018, s. 184–185.

Pavel od dzieciństwa był wychowywany w duchu sportowym: uprawiał lekkoatletykę, grał w hokej, piłkę nożną, trenował innych zawodników. Za dyscyplinę sportową, która uczy ogromnej cierpliwości i szacunku wobec praw przyrody, uważał też wędkarstwo.

Zatem pisanie o własnej pasji – sporcie – było nie tylko jego zawodem, lecz wręcz przeznaczeniem, żmudnie wypracowywanym każdego dnia od nowa. Pavel nie wierzył w swoje umiejętności twórcze, wciąż dręczyły go wątpliwości dotyczące wartości własnych opowiadań. Pisarstwo stało się jego *idée fixe* – myśli o tworzeniu spędzały mu sen z powiek, a samo pisanie okazało się trudniejsze od pracy fizycznej. W eseju *Pisanie to moja praca* przyznał:

Co jest najtrudniejsze? Z tego, co robiłem, pisanie jest najtrudniejsze. Wydaje mi się, że cięższe od górnictwa. Piszę też w nocy. Budzę się i robię notatki. Prowadząc taki tryb życia, można zwariować. Pisarstwo jest przekleństwem jak opium, muszę przed spaniem zażywać proszki, żeby zapaść w głęboki sen i nie planować wcześniej tego, co mam napisać. Niektórzy z nas są wypaleni w wieku czterdziestu lat<sup>9</sup>.

Wypalenie to miało swój finał w ujawnieniu się cyklofrenii, a z czasem lekarze poszerzyli diagnozę o początki schizofrenii i nawroty depresji. Pavel nie zrezygnował z pisania, wprost przeciwnie – diagnoza i piętno choroby, z którą musiał się mierzyć do końca swoich dni, zmotywowały go do obrania innego kierunku w twórczości: do zajęcia się fikcją literacką, o czym marzył już wcześniej.

Sposób, w jaki dzieciństwo i młodość pisarza wpisane są w fikcyjny świat opowiadań, różni się znacznie od konwencji typowej prozy autobiograficznej – dziennika, wspomnienia i wyznania. Pavel retrospektywnie porządkował wydarzenia zarówno ze swojego życia, jak i z historii ojczyzny. Zabieg ten sytuuje się na granicy odpominania tego, co zamazane odległą perspektywą, oraz uświadamiania – dojścia do głosu tego, co traumatyczne. Jednocześnie jego opowiadania uznać można za literaturę patograficzną, w której autor przepracowuje własną chorobę, a jej oznaki ujawniają się jednocześnie w strukturze i semantyce samego tekstu. I to właśnie choroba znajdowała się u źródła ponownego opowiedzenia i (prze)pisania życia przez Pavla.

Jak wykazała Iwona Boruszkowska, piśmienność chorobowa ma potencjał scalający zainfekowaną tożsamość podmiotu defektywnego:

<sup>9</sup> Ota Pavel, *Pisanie to moja praca...*, s. 7–8.



Podmiot defektywny to podmiot dotknięty chorobą przez psychosomatyczne zdarzenie zmuszony do przeformułowania koncepcji własnego »ja« i włączenia do swojej życiowej czasoprzestrzeni nowego czynnika – choroby. W tożsamości defektywnej następuje połączenie biografii i choroby<sup>10</sup>.

Sama choroba, przeobrażająca się w literacką metaforę, może obejmować topikę tekstu (auto)biograficznego, gdzie pojawia się eksplicytnie jako część fabuły, element wspomnień, opisu czy dziennika zmagających z jej skutkami. Jednocześnie jej działanie i niepożądane skutki mogą wymykać się bezpośredniej tematyzacji, a wyjątkowa podmiotowość i sprawczość choroby ujawnia się wtedy w pęknięciach tekstu, szczelinach w strukturze dzieła, niedopowiedzeniach, szczególnej metaforyce, nietypowej składni i frazie.. W opowiadaniach Pavla odnaleźć można tę drugą strategię ujawniania się choroby, która nie została nazywana wprost, lecz niczym widmo nawiedza pisarza w kolejno przywoływanych traumach z dzieciństwa i młodości.

Pavel był czeskim pół-Żydem – „zebrą”, jak nazywano mieszańców w Czechosłowacji – po ojcu Leo Popperze. Jego dwaj starsi bracia – wspomniany Hugo i Jiří – zostali zapisani do gminy żydowskiej, ale w 1939 roku, w przededniu drugiej wojny światowej, cała rodzina przyjęła chrzest w kościele czechosłowackim, by następnie wyjechać z Pragi i zamieszkać w pobliskiej wsi Buštěhrad<sup>11</sup>. Dzieciństwo Oty przypadło na traumatyczny okres Zagłady, która w jego opowiadaniach nigdy jednak nie została wprost nazwana. Jak pisze Krzysztof Środa,

Ota Pavel miał dar. Potrafił ułożyć opowieść o rzeczach złych i smutnych w taki sposób, że spod nich, z jakiejś głębokiej, niewidocznej gołym okiem warstwy przedostaje się, jak przez matową szybę, ciepłe, uspokajające światło. Trzeba mu być za to wdzięcznym, bo dla niego, dziesięcioletniego chłopca, wojna nie była dalekim tłem. Była upokorzeniem i strachem<sup>12</sup>.

Okoliczne wsie nad Berounką niedaleko Pragi stały się dla pisarza makrokosmosem, gdzie ożywcza i kojąca moc natury pozwoliła mu stworzyć specyficzny, czeski realizm magiczny, którego mocy nie mógł

<sup>10</sup> Iwona Boruszkowska, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków 2016, s. 16.

<sup>11</sup> Miejscowości, o których wspominam, leżą w Kraju Środkowoczeskim [Středočeský kraj], którego stolicą jest Praga. Zatem Ota Pavel opisuje w gruncie rzeczy niewielką przestrzeń ówczesnej Czechosłowacji, a dziś Republiki Czeskiej.

<sup>12</sup> Krzysztof Środa, *Przez matową szybę*, [w:] idem, *Srebro ryb*, Wołowiec 2019, s. 87.

przyćmić nawet największy mrok wojny. Pisarz nigdy nie uciekał się do drastycznych opisów Zagłady czy do naturalistycznych przedstawień strachu i biedy tamtych czasów. Zamiast tego stosował liczne przenośnie, między innymi często powtarzaną w jego twórczości metaforę znikania – w ten sposób wyrażał los bliskich mu Żydów. W tytułowym opowiadaniu zbioru *Śmierć pięknych saren* pisał: „W trzecim roku wojny moi bracia Hugo i Jurek otrzymali wezwanie do obozu koncentracyjnego”<sup>13</sup>. Kilkuletni Ota nie miał zapewne pełnej świadomości, z czym wiązało się wezwanie do obozu w Terezynie. Wiedział natomiast, że bracia z dnia na dzień odeszli z domu i mogli już nigdy do niego nie wrócić. Cały dramat rodziny Pavel zawarł w krótkiej scenie rodzajowej z nielegalnego polowania na rogacze w Lesie Buštěhradzkim z psem Holanem, który należał do przyjaciela rodziny – wujka Proszka. Ojciec, ryzykując życiem, zdobył mięso dla dwóch starszych synów:

Chłopcy napychali się na przyszłe lata, aby przeżyć Teresin, Oświęcim, Mauthausen i marsze śmierci w trzydziestostopniowych mrozach, i dźwiganie kamieni po mauthauseńskich schodach w trzydziestostopniowym upale, i wszystkie te wspaniałe rzeczy, jakie im Niemcy zgotowali. Hugo wrócił w całkiem dobrym stanie. Kiedy Jurek przyjechał z Mauthausen, ważył czterdzieści kilogramów i przez pół roku umierał z głodu i cierpienia, zanim znowu zaczął żyć. Nigdy mi o tym wiele nie mówił, raz tylko, kiedy wspomnieliśmy tego rogacza, zauważył:

– Kto wie, czy właśnie ten rogacz nie ocalił mi życia. Może właśnie te ostatnie kawałki porządnego mięsa dały mi siłę, by przetrwać do końca<sup>14</sup>.

Pavel ujął traumatyczne wspomnienia braci w zaledwie kilku zdaniach, rozwinął zaś sam przebieg polowania, podkreślając odwagę ojca. Opowiadanie to w gruncie rzeczy porusza temat śmierci – nie tylko tytułowych pięknych saren, ale też jej widma, z którym w obozach koncentracyjnych walczyli bracia Pavla. Gdy rok później również Popper został zabrany do Terezina („Tuż przed Bożym Narodzeniem tatusia zabrano do obozu koncentracyjnego”<sup>15</sup>), mały Ota przejął obowiązki głowy rodziny, pomagał matce w pracach domowych i zdobywał jedzenie. W opowiadaniu *Karpie dla wermachtu* Pavel przywołuje obrazy okrutnej okupacji, przyjmujące formę migawek, dopowiedzeń do historii, która w gruncie

<sup>13</sup> Ota Pavel, *Śmierć pięknych saren*, [w:] idem, *Śmierć pięknych saren* [zbiór], przet. Andrzej Czcibor-Piotrowski, Warszawa 2015, s. 44.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>15</sup> Idem, *Karpie dla wermachtu*, [w:] idem, *Śmierć pięknych saren* [zbiór], s. 58.

rzeczy mówi o odwadze ojca i jego miłości do ryb. W noc przed odejściem do obozu Ota z tatą wyławiają wszystkie karpie ze Stawu Buštěhradzkiego, żeby i tej miłości – ryb – Niemcy sobie nie przywłaszczyli i nie zgładzili.

Jednym z najokrutniejszych doświadczeń wojennych, niezwiązanych już z żydowskim losem, było wymordowanie przez Niemców niemal całej ludności cywilnej zamieszkującej wieś Lidice, położoną na północny zachód od Pragi i sąsiadującą z Buštěhradem. Zagłada wsi stanowiła realizację planu zastraszania ludności czeskiej w ramach zemsty za przeprowadzony przez żołnierzy emigracyjnego rządu Czechosłowacji zamach, w którym zginął Reinhard Heydrich, protektor Czech i Moraw, nazista i zbrodniarz hitlerowski. Pavel tak opisał zagładę Lidic:

Zagłada Lidic wstrząsnęła całym światem. Ale Busztegrad, mój tatuś, mamusia, bracia, ja, my wszyscy widzieliśmy, jak Lidice płonęły, my słyszeliśmy, jak Lidice krzyczały zza wzgórza; chodziłem do szkoły z chłopcem o nazwisku Przygoda, i teraz jego miejsce w ławce ziato straszliwą pustką, często graliśmy tam w piłkę nożną, tatuś miał tam kolegów; Niemcy wpadali do nas na rewizję z bagnetami na karabinach. A mamusia, drobniotka, jasnowłosa, musiała chodzić pracować na lidické pola i często wracała zapłakana, bo na grobach z krwi i ciał pomordowanych rosta wysoka, gęsta trawa. My o zagładzie Lidic nigdy nie zdołamy zapomnieć, wgryzły się nam w serca jak kleszcz w skórę, kleszcz, który zamiast ząbków i odnóży ma czarną swastykę<sup>16</sup>.

Przywołany fragment nie tylko stanowi jeden z najbardziej emocjonalnych i dosłownych opisów nazizmu w całej twórczości Pavla, ale doskonale też obrazuje jego warsztat pisarski i zabiegi poetyckie, oddalające dosłowność ludobójstwa. Pisarz ponownie posługuje się tu poetyką metaforą, używa wielu zdrobnień, wyliczeń, a doświadczenie swoje i bliższych wpisuje w ścisłą relację z naturą. Wystarczył jeden niedługi akapit w całym utworze, by literacko wyrazić znikanie, pustkę i zakażenie złem, które na zawsze zainfekowało świadków mordów. Pavel pokazuje, że nie sposób znaleźć odpowiednie słowa na mierzenie się z traumą, ponieważ nawet po wielu latach broni się ona przed dosłownością.

Jeżeli zatem sama trauma opiera się pisarskiej symbolizacji, to właśnie (prze)pisanie doświadczeń dzieciństwa pozwoliło Pavlowi w ogóle ową traumę rozpoznać. Opowiadając swoje życie na nowo, pisarz próbuje odkryć i zapisać miejsca rozszczepień swojej tożsamości, których ciężaru jego psychika nie mogła udźwignąć. Nie bez znaczenia pozostaje

<sup>16</sup> Ibidem, s. 58–59.

fakt, że również powojenna rzeczywistość nie oszczędziła Pavlowi i jego rodzinie kolejnych tragicznych wydarzeń. Od razu po wojnie pisarz i jego ojciec wstąpili do Czechosłowackiej Partii Komunistycznej, dającej obietnicę sprawiedliwości i równości społecznej. O tym, że i jedno, i drugie było jedynie utopią, cała rodzina przekonała się jednak bardzo szybko w związku z procesem Rudolfa Slanskiego<sup>17</sup> i innych czeskich Żydów, wieszanych przez komunistów na szubienicy. Gdy Leo Popper przeczytał o tym w swojej ukochanej komunistycznej gazecie „Rudé Právo”, przestał być komunistą. Ota tak zaś wspomina to wydarzenie:

Patrzyliśmy na siebie. Miał w oczach coś, czego wcześniej nigdy u niego nie widziałem. Odbijało się w nich przeraźliwe rozczarowanie, poczucie beznadziei i rozpacz człowieka, który chciał przejść po stabilnym moście na drugą stronę rzeki, a tego mostu w rzeczywistości nie ma<sup>18</sup>.

Ten kolejny moment zwrotny w życiu Popperów doprowadził do zmiany nazwiska całej rodziny. W 1956 roku przeszli oni z niemieckiego nazwiska Popper na czeskie Pavel. Zmiana tożsamości podyktowana została strachem<sup>19</sup>, który nie opuścił pisarza aż do samej śmierci. Pisanie spełniało zatem kolejną funkcję – osvajania ze strachem, które w prozie Pavla przyjęło formę idealizacji zdeformowanej przez stalinizm rzeczywistości. Na czym ów zabieg polegał?

### Piękno aż do bólu

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, z których pochodzi większość opowiadań Pavla, w Czechosłowacji miały miejsce skomplikowane wydarzenia historyczno-polityczne. Odwilż, którą przyniosły lata sześćdziesiąte – tak zwana *zlatá šedesátá*, kultura *undergroundu*, osłabienie cenzury, ruchy dysydenckie – została szybko stłumiona przez interwencję wojsk Układu Warszawskiego w sierpniu 1968 roku. Czesi musieli zapłacić wysoką cenę za marzenie o stalinizmie z ludzką

<sup>17</sup> Slanský był czechosłowackim działaczem komunistycznym pochodzenia żydowskiego, który w wyniku czystek we własnej partii w 1952 roku wraz z innymi funkcjonariuszami został oskarżony o działalność antynarodową i skazany na powieszenie.

<sup>18</sup> Ota Pavel, *Bieg przez Pragę*, przeł. Urszula Lisowska, [w:] idem, *Jak tata przemierzał Afrykę*, Warszawa 2016, s. 43.

<sup>19</sup> „Od dawna już nazywaliśmy się Pavlowie. Stwierdziliśmy bowiem, że skoro żyjemy w Czechach, to powinniśmy zamiast tego Popper nosić porządne czeskie nazwisko... a może też trzęśliśmy ze strachu portkami więcej niż trzeba” (idem, *Króliki o mądrych oczach*, [w:] idem, *Śmierć pięknych saren* [zbiór], s. 89).

twarzą. Lata siedemdziesiąte i wzmożone działania komunistów przyniosły ze sobą projekt likwidacji inteligencji, procesy polityczne i zamrożenie kultury czeskiej na długie lata. Praga przypominała więzienie, z którego Pavel uciekał w swój wewnętrzny świat szaleństwa:

Kiedy czułem się lepiej, myślałem o tym, co było w życiu najpiękniejsze. Nie myślałem o miłości ani o tym, że się włóczyłem po świecie. [...] Chodziłem znowu na ryby – nad potoki, rzeki, stawy i przegrody. I uzmysłowiłem sobie, że najpiękniejsze, co na świecie przeżyłem, to było właśnie to. Czemu owe chwile były najpiękniejsze? Nie potrafię tego jasno wytłumaczyć, ale starałem się znaleźć odpowiedź, pisząc moje wspomnienia<sup>20</sup>.

Wspomnienia Pavla oscylują wokół dwóch głównych tematów: przyrody i przygód „tatusia” – Leo Poppera. Jak zauważa Svozil, Pavel miał naturę dokumentalisty, nie uruchamiał wyobraźni do tworzenia literackiej fikcji, tylko przywoływał sielankowe obrazy, przenoszące czytelnika w świat Krainy Křivoklátskiej, jej rzek, lasów i stawów<sup>21</sup>. Aleksander Kaczorowski na pierwszych stronach swojej biografii Pavla umieścił mapę Czech, zaznaczając jednocześnie miejsca – głównie wsie – do których pisarz jeździł w dzieciństwie i w życiu dorosłym. Topografia środkowych Czech – Praga i okoliczne miejscowości, leżące nad Berounką – została przeniesiona przez Pavla na karty jego opowiadań.

Przeźnię literacka pokrywa się zatem z fizyczną mapą środkowych Czech, stanowi wręcz jej literackie dopełnienie i przyczynia się do tworzenia legendy tych miejsc. Czytelnicy Pavla poznają topografię Buštěhradu, Křivoklátska, Branova, dowiadują się, w których stawach i rzekach pływa najwięcej ryb, gdzie warto udać się na odpoczynek i jakie skarby kryje w sobie Berounka. W Buštěhradzie powstało nawet Muzeum Oty Pavla, a jego czytelnicy mogą odwiedzać między innymi dom Popperów, szkołę, do której chodził Ota, browar czy stawy, w których łowił ryby.

Pisarz w swoich opowiadaniach mityzował te miejsca, stworzył swoistą geografie wyobrażoną, która pomagała mu znieść codzienną szarość ówczesnej posttotalitarnej Pragi i uwięzienia w szpitalu psychiatrycznym. Wyobrażenie sielankowej przestrzeni, oparte na wspomnieniu, stanowiło nie tylko formę ucieczki Pavla przed ciężarem codzienności, ale stało się wręcz pisarskim gestem jej unieważnienia – pokazania, że życie jest gdzie indziej:

<sup>20</sup> Ota Pavel, *Epilog...*, s. 214–215.

<sup>21</sup> Por. Bohumil Svozil, op. cit., s. 63.

Kiedy tak czasem siedziałem przy zakratowanym oknie i łowiłem we wspomnieniach ryby, było to piękne aż do bólu. Musiałem wówczas odwracać się od tego piękna i myśleć, że na świecie są również brudy, paskudztwa i mętne wody – po to, żebym nie tęsknił za wolnością<sup>22</sup>.

Nie wszystkie tragedie wojny Ota, który w momencie jej wybuchu miał tylko dziewięć lat, potrafił samodzielnie odtworzyć. Nawet te najpiękniejsze wspomnienia – fascynację przyrodą czy łowienie ryb – przykrywała mgła czasu i dziecięce niezrozumienie kontekstu historycznego. I to właśnie perspektywa dziecka, które w swoim naiwnym oglądzie świata nie potrafi nazwać wprost tego, co widzi, towarzyszyła pisarzowi niemal przez całe życie. We wspomnieniach znajomych i przyjaciół Pavla, które na potrzeby długiego programu radiowego zebrał poeta i dziennikarz Miloš Doležal<sup>23</sup>, rysuje się jednoznaczny portret pisarza – dobrego i naiwnego człowieka, „łagodnego wariata” [tichého blázna], któremu wrażliwość utrudniała życie w zdrowiu psychicznym.

Dobroć i naiwność cechujące magiczny świat Pavla były jednocześnie zakorzenione w konkretnych sytuacjach, składających się na biografię jego rodziny. W liście do brata Hugona z 1967 roku Ota wyznaje, jak zdobywał materiał do swoich utworów:

Cały tydzień spędziłem w Radotínie i ciągle przepytywałem tatę. Rozmawialiśmy po siedem godzin dziennie, napisałem aż osiemdziesiąt stron maszynopisu, a była to ciężka praca: pisać, skupiać się, pytać go, nakierowywać. Podzieliliśmy jego życie na trzy etapy: pierwszą republikę, okupację i okres powojenny. Najgorzej było przy pierwszej republice, bo przecież tego okresu nie znam na tyle, żebym mógł cokolwiek napisać. Niektóre bardzo interesujące rzeczy opowiedziała mi mama<sup>24</sup>.

Na opowiadania Pavla składają się zatem nie tylko wątki życiorysu samego pisarza, ale również biografia jego ojca oraz wspomnienia przefiltrowane przez pamięć i perspektywę obojga rodziców – osób dorosłych, które

<sup>22</sup> Ibidem, s. 216.

<sup>23</sup> Por. *Tichý blázen Ota Pavel aneb Život je krásný i krátký*, program radiowy Miloša Doležala, [HTTP://BIT.LY/RETELL-BRODACKA1](http://bit.ly/reTell-brodacka1).

<sup>24</sup> „Byl jsem týden v Radotíně a zpovídal jsem pořád tátu. Dělal jsem až 7 hodin denně, napsal jsem asi 80 stránek na stroji, byla to dost těžká a namáhavá práce, psát, soustředit se, zpovídat ho, usměrňovat, atd. Rozdělil jsem si jeho život do třech etap: první republika, okupace, po válce. – Dělal jsem tu první republiku, ta se mi dělala nejhůř, protože to neznám tak, abych si mohl vymýšlet a domýšlet. Některé moc zajímavé věci mi řekla máma” ([za:] Bohumil Svozil, op. cit., s. 60; překlad filologický můj – M.B.).



doskonale pamiętały i zdawały sobie sprawę z wojennych tragedii. To ich pamięć posłużyła pisarzowi za narzędzie porządkujące wydarzenia, jedynie w części zrozumiałe dla dziecka. Porządkowanie wspomnień było tak naprawdę ich odzyskiwaniem, zatem w opowiadaniach Pavel nie tylko (prze)pisywał życie swoje i swojej rodziny, ale i (do)pisywał to, czego wcześniej nie mógł zapamiętać, wiedzieć czy zrozumieć. Pisarz, kreując literacki portret ojca, przeglądał się w nim niczym w lustrze. Cofał się do czasów jego młodości, późniejszej kariery w firmie Elektrolux, krótkiego epizodu w wywiadzie, parania się komiwojażerką i w końcu schyłku życia, kiedy hodował już tylko króliki. Ota odziedziczył po ojcu ogromną miłość do rybołówstwa, przesiadywania całymi godzinami nad stawem pełnym ryb i chodzenia wzdłuż rzeki.

Jak się wydaje, przyroda i rzeka miały właściwości terapeutyczne i w dorosłym życiu koily zszargane nerwy Pavla. Pisarz często antropomorfizował naturę, rzekę nazywał kochanką, z którą pragnął być sam na sam. Całował ją, rozmawiał, a jego teksty składają się na swoistą modlitwę do niej, jak choćby w opowiadaniu *Nie zamienię na Riwierę*:

Bądź pozdrowiona, rzeko!

Klękam na brzegu w pobliżu pola kaczeńców i chcę przycisnąć swoje suche wargi do twego chłodnego ciała. Chcę cię pocałować. Uciekasz, ciurkasz mi między zębami.

Rzeko, poniesiesz moją niebieską łódź?<sup>25</sup>

Jego ratunkiem w okresie choroby było nie tylko pisanie, ale i powrót do miejsc dzieciństwa, mitycznej przestrzeni nad rzekami Berounką i Želivką. W najcięższym okresie choroby, między kolejnymi napadami manii, które spędzał na oddziale, wyjeżdżał z rodziną lub samotnie za miasto – w ten sposób walczył z coraz bardziej doskwierającą depresją. Svozil zauważa:

Najprawdopodobniej był to jeden z początkowych przejawów nagle rozbudzonej wewnętrznej skłonności do autoterapii poprzez kontakt z przyrodą, przez zejście do poziomu jakiegoś elementarnego obcowania z naturą, która – ogólnie rzecz biorąc – nie ma wiedzy o normach etycznych, społecznej misji człowieka, historii i świecie idei. O tej wartkiej uwadze postawie sytuującej się obok społecznej normalizacji świadczy okres między 1970 a 1971 rokiem oraz dalsze, nigdy niezrealizowane plany Pavla dotyczące życia pośród przyrody<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Ota Pavel, *Nie zamienię na Riwierę*, [w:] idem, *Jak tata przemierzał Afrykę...*, s. 60.

<sup>26</sup> „Patrně šlo o počáteční projev náhle se vyjevujícího niterného sklonu k radikálnějšímu sebeoproštění při styku s přírodou, k sestupu do polohy jekéhosi elementárního přírodního

Kreowana w opowiadaniach przestrzeń jest gwarantką równowagi emocjonalnej, prostoty i siły ducha, które w mieście nie mogły się urzeczywistnić. Pavel rozgrywał filozofię swojej prozy na planie opozycji natury i miasta, wolności i więzienia. Być wolnym „od telewizji, gazet, radia i cywilizacji”, to jednocześnie cofać się do aksjologicznego wymiaru pramatki natury i czerpać z jej darów – spokoju i ciszy; to wyzwolić się od pędu, poczucia ciągłej niewystarczalności i gorszości, które narzucało miasto, redakcje sportowe czy obowiązki rodzinne.

Rzeka była dla Pavla w gruncie rzeczy metaforą trwania, niezmienności i nieprzenikliwości – poszanowania dla skrywanych przez nią tajemnic. Świat pisarza ciągle się zmieniał: począwszy od doświadczenia wojny i Zagłady, przez pierwsze zafascynowanie komunizmem, „socjalizm z ludzką twarzą”, a skończywszy na terrorze epoki normalizacji. Rzeka i jej mityczne przetworzenie w narracji stało się jednocześnie alternatywną przestrzenią wyobrażoną dla samego autora, zamkniętego w więzieniu choroby. Pisarstwa Pavla nie należy zatem rozpatrywać jedynie w kategoriach autoterapii poprzez tworzenie (auto)biografii, bo oprócz tej dialogicznej formy poszukującej tożsamości i przepracowania przeszłości, w narracji tworzył on własną przestrzeń wolności, która podobnych jemu – „łagodnych wariatów” – akceptuje.

### Wspomnienia pomagały mi żyć

Bohumil Svozil ostatnie lata życia Pavla nazywa cichym samobójstwem, które pisarz ciągle odkładał w czasie<sup>27</sup>. Składało się na nie wyniszczające go pisanie, stres i napięcie z nim związane oraz maniakalna potrzeba zapisu własnego życia, które z każdą chwilą stawało się coraz trudniejsze do zniesienia. Wszystko to potęgowały irracjonalne wyrzuty sumienia pisarza, który obwinał się za to, że ze względu na swój młody wiek i nieprzynależność do gminy żydowskiej zdołał, w przeciwieństwie do starszych braci, uniknąć pobytu w obozie w Terezynie. Wspomina o tym w swojej książce, która przyjmuje formę rozmowy z ojcem, syn Oty Pavla, Jiří<sup>28</sup>. Pisarz sam przyznawał:

Dziesiątki razy chciałem odebrać sobie życie, gdy już nie mogłem dłużej wytrzymać,

byťi, které – obecně vzato – si sta samo a které nic neví o etických normách, společenském poslání člověka, historii a světě idej. O této pozoruhodné tendenci, ustavující se v distanci k počínající společenské normalizaci, svědčí zvlášt přesvědčivě následující období let 1970–1971 a pak i Pavlovy některé další již nerealizované záměry směřující k pobytu v přírodě” (Bohumil Svozil, op. cit., s. 88; překlad filologický můj – M.B.).

<sup>27</sup> Por. ibidem, s. 70.

<sup>28</sup> Zob. Jiří Pavel, *Jak jsme se zbláznili: můj táta Ota Pavel a já*, Praha 2001.

ale nigdy tego nie zrobiłem. Pewnie w podświadomości pragnąłem jeszcze jeden raz pocałować usta rzeki i łowić srebrne ryby. To właśnie jako rybak nauczyłem się cierpliwości, a wspomnienia pomagały mi żyć<sup>29</sup>.

Platoński farmakon, jakim stało się dla Pavla pisanie o ukochanych chwilach i miejscach z dzieciństwa, doskonale obrazuje sprzeczności zarówno w jego życiu, jak i twórczości. Sama choroba również nie była od tych sprzeczności wolna – z jednej strony stanowiła realną przyczynę cierpienia pisarza, z drugiej natomiast pozwalała mu na głębszy ogląd rzeczywistości. Jednocześnie pisarska autoterapia sprawiła, że Pavel stworzył uniwersum osobistej wolności, koniecznej zarówno do walki ze zniewalającą chorobą, jak i do zmierzenia się z zatartymi wspomnieniami. Niejednoznaczności i liczne aporie, które skumulowały w sobie życie i twórczość Pavla, komplikują pozornie prostą lekturę jego opowiadań. Zadaniem uważnego czytelnika jest (do)czytanie tego, co pisarz próbował za pomocą swojej prozy przepracować. Pomoc w tym może wyobraźnia, a konkretnie – „myślenie krajobrazem” czeskiej wsi, którego piękno kontrastuje z tragizmem tamtych czasów. Wyobraźnia pisarza i jego zdolność do kreowania alternatywnej, niemal magicznej przestrzeni świadczy nie tylko o jej aksjologicznym wymiarze, ale i talencie pisarskim autora *Śmierci pięknych saren*.

Leszek Engelking przewrotnie konstatuje, że „Pavel niewątpliwie był wybitnym dziennikarzem sportowym, o czym świadczą świetne reportaże, ale gdyby nie choroba, prawdopodobnie nigdy nie stałby się tak znakomitym beletrystą”<sup>30</sup>. Choroba z pewnością wyzwoliła w pisarzu potrzebę ocalenia i zrozumienia wspomnień, jednak sam warsztat pisarski, oryginalny styl i idiom twórczy Pavel szlifował latami, a pisarstwo uważał za swój zawód i spełnienie największych marzeń.

Powołując się na świadectwa przyjaciół Oty Pavla, można stwierdzić, że to nie choroba dała asumpt do jego twórczości, lecz rzeka i ukochane miejsca z dzieciństwa. Energia, którą czerpał z Berounki, wystarczyła do końca jego życia, choć doznał w nim wielu krzywd. Miejsca te były jedynym stałym punktem, do którego Pavel mozolnie i za wszelką cenę powracał. Gdyby nie mógł spędzać czasu wśród natury, zwłaszcza w okresie choroby, możliwe, że nigdy nie napisałby swoich opowiadań<sup>31</sup>.

29 Ota Pavel, *Epilog...*, s. 216.

30 Leszek Engelking, *Dwa szaleństwa...*, s. 204.

31 Por. *Tichý blázen Ota Pavel...*

## Bibliografia

- Boruszkowska Iwona, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków 2016.
- Engelking Leszek, *Dwa szaleństwa*, [w:] idem, *Szwejkowie i Don Kichoci*, Łódź 2019, s. 203–206.
- Engelking Leszek, *Teksty ważne i nieważne*, [w:] idem, *Szwejkowie i Don Kichoci*, Łódź 2019, s. 199–202.
- Kaczorowski Aleksander, *Ota Pavel. Pod powierzchnią*, Wołowiec 2018.
- Pavel Jiří, *Jak jsme se zbláznil: můj táta Ota Pavel a já*, Praha 2001.
- Pavel Ota, *Bieg przez Pragę*, przeł. Urszula Lisowska, [w:] idem, *Jak tata przemierzał Afrykę*, przeł. Urszula Lisowska, Jan Stachowski, Warszawa 2016, s. 32–43.
- Pavel Ota, *Epilog*, [w:] idem, *Jak spotkałem się w rybami*, przeł. Józef Waczków, Warszawa 2015, s. 213–216.
- Pavel Ota, *Jak spotkałem się z rybami*, przeł. Józef Waczków, Warszawa 2015.
- Pavel Ota, *Jak tata przemierzał Afrykę*, przeł. Urszula Lisowska, Jan Stachowski, Warszawa 2016.
- Pavel Ota, *Karpie dla wermachtu*, przeł. Andrzej Czciwor-Piotrowski, [w:] idem, *Śmierć pięknych saren*, Warszawa 2015, s. 55–63.
- Pavel Ota, *Pisanie to moja praca*, przeł. Urszula Lisowska, [w:] idem, *Jak tata przemierzał Afrykę*, przeł. Urszula Lisowska, Jan Stachowski, Warszawa 2016, s. 5–9.
- Pavel Ota, *Śmierć pięknych saren*, [w:] idem, *Śmierć pięknych saren*, przeł. Andrzej Czciwor-Piotrowski, Warszawa 2015, s. 38–54.
- Pavel Ota, *Śmierć pięknych saren*, przeł. Andrzej Czciwor-Piotrowski, Warszawa 2015.
- Svozil Bohumil, *Krajiny života a tvorby Oty Pavla*, Praha 2003.
- Środa Krzysztof, *Przez matową szybę*, [w:] idem, *Srebro ryb*, Wołowiec 2019, s. 85–91.
- Tichý blázen Ota Pavel aneb Život je krásný i krátký, program radiowy Miloša Doležala, [HTTP://BIT.LY/RETELL-BRODACKA1](http://bit.ly/RETELL-BRODACKA1).

## Streszczenie

Celem tekstu jest przybliżenie polskiemu odbiorcy opowiadań autobiograficznych czeskiego pisarza Oty Pavla – ze szczególnym uwzględnieniem wpływu choroby psychicznej na (prze)pisanie własnego życiorysu przez autora. Pojęcie *patografii* – pisania chorobą i o chorobie – pozwala na ponowne przyjrzenie się prozie Pavla: jakie były przyczyny jego zapaści psychicznej i w jaki sposób choroba wyzwoliła w pisarzu potrzebę odzyskania wspomnień z dzieciństwa naznaczonego traumami (druga wojna światowa, zagłada czeskich Żydów, rządy Komunistycznej Partii Czechosłowacji). W drugiej części szkicu poruszony zostaje problem przestrzeni – kilku wsi leżących nad Berounką niedaleko Pragi, w których Pavel wraz z rodziną mieszkał podczas wojny, a następnie neurotycznie do nich powracał, zwłaszcza w okresach remisji choroby. Pisarz przeniósł topografię środkowych Czech na karty swoich opowiadań, a miejsca te pozwoliły mu na (od)tworzenie magicznej przestrzeni, która wyzwalała w nim imperatyw pisania.

**Słowa kluczowe:** Ota Pavel, Czechosłowacja, zagłada czeskich Żydów, komunizm, patografia, choroba psychiczna, wieś

## Summary

### About Beauty That Hurts and Writing That Heals. The Influence of Mental Illness On the Creative Process and the Therapeutic Dimension of Space in Ota Pavel's (Auto)Biographical Prose

The purpose of the text is to bring the Polish reader closer to the autobiographical stories of the Czech writer Ota Pavel, with particular emphasis on the influence of mental illness on the author's (re-)writing his own biography. The notion of pathography – writing about illness – allows us to look again at Pavel's prose – what were the causes of his mental collapse and how the illness triggered the writer's need to regain memories of his childhood marked by traumas (World War II, the extermination of Czech Jews, the Communist Party of Czechoslovakia). The second part of the work deals with the problem of space, namely several villages on the Berounka River near Prague, where Pavel and his family lived during the war. The writer moved the topography of Central Czechoslovakia to the pages of his stories, which allowed him to (re)create a magical space that triggered the imperative of writing.

**Key words:** Ota Pavel, Czechoslovakia, extermination of Czech Jews, communism, pathography, mental illness, village






*Retelling: strategie przestrzenne,*  
pod red. Dominiki Ciesielskiej, Magdaleny Kozyry  
i Aleksandry Łozińskiej, Kraków 2019, s. 79–103

**MARCELINA PALIŃSKA**

Katedra Międzynarodowych Studiów Polonistycznych  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

 0000-0002-3853-1654  
marcelina.palinska@gmail.com

## „Podano do stołu, milordzie”, czyli wtórne opowieści o dziewiętnastowiecznej zastawie stołowej w przestrzeniach muzealnych i filmowych

Srebrne łyżki, platerowane łopatki, porcelanowe filiżanki, fajansowe półmiski, kryształowe kieliszki czy adamaszkowe serwetki – te i wiele innych przedmiotów, obok wykwintnie zaaranżowanych dań, zapełniały stoły najzamożniejszych w XIX wieku, a także na początku XX stulecia. Większość z tych rzeczy z trudem odnajdziemy we współczesnych jadalniach. Niemal całkowicie wyszły z użycia i częściej niż na stołach spotkamy je w zupełnie innej scenerii – na targach staroci, aukcjach antykwarycznych, w archiwach kolekcjonerskich oraz muzeach, gdzie przede wszystkim podziwiane są jako zdobnicze dzieła rzemiosła artystycznego, co składa się na nową opowieść o nich, odmienną od tej osadzonej w oryginalnym kontekście.

Największy wpływ na obecne wyobrażenie o kulturze dziewiętnastowiecznego stołu mają, obok wystaw muzealnych, także współczesne obrazy filmowe. W jakim jednak stopniu przestrzeń filmowa może opowiadać o tym, jak dawniej wyglądały posiłek i sposób użytkowania stołowych przedmiotów? Czy dotychczasowe ekspozycje muzealne wykorzystują swoje możliwości w celu opowiedzenia tej historii? W niniejszym tekście spróbuję przybliżyć niuanse minionej kultury stołu, skupiając uwagę przede wszystkim na przedmiotach, które zapełniały dawne jadalnie. Wystawę muzealną i inscenizację filmową traktuję tu jako szczególnego rodzaju przykłady współczesnego *retellingu* dziewiętnastowiecznej zastawy stołowej, w których wykorzystane strategie przestrzenne mają kluczowe znaczenie dla odbioru przedstawianych przedmiotów.

W celu zwrócenia szczególnej uwagi na to, w jaki sposób przedstawia się dziś zastawę stołową w przestrzeni filmowej, pokrótce omówię kilka wybranych scen obiadowych z filmów i seriali opowiadających o brytyjskiej i amerykańskiej śmietance arystokratycznej z przełomu XIX i XX wieku. Będą to: *Titanic*, *Downton Abbey*, *Gosford Park* i *Wiek niewinności*. Podkreślę także symboliczny wymiar omawianych przedmiotów, który zmienia się nie tylko wraz z upływem czasu, ale także ze zmianą przestrzeni. Na koniec, w ramach analizy zmiennych znaczeń dawnej zastawy stołowej na przestrzeni dziejów, postaram się poddać ją obserwacji, zarówno antropologicznej, jak i archeologicznej, wykorzystując w tym celu perspektywę badawczą zwaną kulturową biografią rzeczy.

### W przestrzeni muzeum

Niemal każde liczące się muzeum w Polsce posiada w swoich zbiorach, pośród kolekcji ceramiki, szkła, srebra czy wyrobów z metali nieszlachetnych, pojedyncze elementy zastawy stołowej. Choć zaledwie niewielka część zbiorów dziewiętnastowiecznych zastaw stołowych trafia na ekspozycje muzealne (zapewne sporo akcesoriów kurzy się także w magazynach), to poszczególne egzemplarze zazwyczaj spotkać można na wystawach stałych w działach sztuk użytkowych, zdobniczych lub rzemiosł artystycznych. Ekspozowane są również w muzeach zlokalizowanych w starych dworach i pałacach, na przykład w Muzeum Zamoyskich w Kozłowiec czy Muzeum Zamku w Łańcucie.

Najpowszechniejszym schematem wystawienniczym spotykanym na takich ekspozycjach jest próba stworzenia reminiscencji dziewiętnastowiecznej jadalni. Przestrzeń wypełnia się kredensami i szklanymi serwantkami z epoki, służącymi jednocześnie za dekorację pomieszczenia, a także gablotami wystawienniczymi dla zastawy stołowej; na środku ustawia się zwykle stół, na którym, zgodnie z dziewiętnastowiecznym sposobem nakrywania do posiłku, prezentowane są naczynia i sztuce. Pomimo tej scenografii, oddającej ogólną atmosferę dawnej epoki i imitującej naturalne środowisko eksponatów, obiekty wśród zwiedzających może budzić dość ograniczony dostęp do prezentowanych przedmiotów. Ekspozowane w przeładowanych witrynach lub na odgrodzonych linami stołach, zdają się one bowiem całkowicie niedostępne dla oglądających. Często nie można do nich podejść i przyrzeć się im z bliska, co w perspektywie dzisiejszych możliwości kuratorskich jest mało efektywnym zabiegiem. Zwiedzający otrzymują zaledwie wizualizację wyglądu dziewiętnastowiecznej jadalni,

jednak muszą uruchomić własną wyobraźnię, by uświadomić sobie, jak w rzeczywistości mógł wyglądać i przebiegać posiłek w XIX wieku.

Wystawy historyczne jako przykłady szczególnego rodzaju *retellingu* poprzez odpowiednią narrację przestrzeni powinny opowiadać o przeszłości i tworzyć kompleksową wypowiedź o minionej epoce. Tymczasem historyczne ekspozycje muzealne często lekceważą znaczenie zastawy stołowej, podkreślając zaledwie jej rolę dekoracyjną i tylko sporadycznie wspominając o pierwotnym przeznaczeniu poszczególnych elementów. Najciekawsze fakty nierzadko kryją się właśnie za funkcją użytkową danych przedmiotów. Na ich podstawie można, między innymi, wywnioskować, jakie potrawy były modne w XIX wieku w poszczególnych krajach. Dla przykładu: różnorodność sztuczków oraz półmisek do serwowania szparagów, które bardzo często znajdują się w muzealnych kolekcjach, to dla współczesnych istotna wskazówka, że warzywa te należały kiedyś do niezwykle lubianych rarytasów (także na ziemiach polskich). Podobne wnioski można wyciągnąć, badając rozbudowane serwisy do sardynek czy raków. Te spostrzeżenia potwierdzają dziewiętnastowieczne przepisy kulinarne. Można więc powiedzieć, że poprzez swoją materialność dawne przedmioty ponownie – bo w nowym kontekście – opowiadają nie tylko własną historię, ale i historię kulinariów w ogóle. To ich bardzo istotny potencjał, którego muzea – zarówno przestrzenie narracji rozumiane jako miejsca dialogu, jak i narracje przestrzeni formułujące przekaz dzieł<sup>1</sup> – zdają się nie wykorzystywać w pełni.

Wątek różnorodności dziewiętnastowiecznej zastawy stołowej podejmowany bywa szerzej na nielicznych wystawach czasowych poświęconych dawnej kulturze stołu. Jednak nawet na nich można dopatrzeć się nieściśłości, czego przykładem niech będzie pomylenie łyżki do absyntu z łopatką do ciasta na jednej z niedawnych ekspozycji<sup>2</sup>. Takie błędy uświadamiają, że (nie)dawna kultura stołu to mało znany i powoli zapominany obszar wiedzy. A przecież minął zaledwie wiek od czasu, gdy znacząco zmienił się sposób nakrywania do stołu i zmniejszył się asortyment przedmiotów stołowych. Zasadniczym problemem jest brak wiedzy w powszechnej świadomości. W zgłębianiu tajemnic i niuansów dziewiętnastowiecznych zastaw stołowych pomocne byłyby zatem *retellingi* zagadnień

<sup>1</sup> Por. Beata Niklewicz, *Język muzeum, czyli o nowych sposobach odczytywania wystaw*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 2, s. 165–173.

<sup>2</sup> Por. *Podano do stołu. Zastawy i akcesoria stołowe XVIII i XIX wieku*, wystawa w Muzeum Wnętrz Pałacowych w Choroszczy, 04.05.2016–31.08.2016.

związanych z kulturą stołu, w których większy nacisk zostałby położony na aspekty merytoryczne. Przydatne byłyby nie tylko wnikliwsze rekonstrukcje przestrzeni muzealnych, opowiadających o dawnych jadalniach i gromadzonych w nich przedmiotach stołowych, ale i zmiana samych narracji tych przestrzeni, stanowiących język ekspozycji, który winien przekazywać wiedzę o dawnych przedmiotach.

### Miejsca niepamięci

Skąd zatem czerpać wiedzę o nieużywanej już zastawie stołowej? Dawniej wtajemniczeni w jej tajniki byli zarówno członkowie arystokracji, jak i służba, która usługiwała do posiłku. Przedstawiciele klasy wyższej od najmłodszych lat uczeni byli etykiety, zapewne przez zatrudniane guwernantki. Z kolei służbę, wśród której panowała określona hierarchia społeczna, szkolili wyżsi rangą kamerdynerzy lub starsi lokaje, a w biedniejszych domostwach nawet sama pani domu. Można więc powiedzieć, że wiedzę o zwyczajach stołowych nabywało się w praktyce. Była to historia mówiona, przekazywana z pokolenia na pokolenie. Niestety, nauki powtarzane ustnie mają to do siebie, że giną wraz z kolejnymi zmianami w etykiecie, dlatego obecnie możemy tylko się domyślać, co zawierały.

Informacje na temat prawidłowego rozmieszczania zastawy stołowej w XIX wieku można było niekiedy czerpać z literatury typu poradnikowego, wzrost ilości której odnotowano zwłaszcza w drugiej połowie tego stulecia. Ówczesny rynek wydawniczy obfitował zarówno w poradniki gospodarstwa domowego, jak i w niedrogię podręczniki *savoir-vivre*'u. Te ostatnie nierzadko pisano z myślą o aspirujących do awansu społecznego dorobkiewiczach z klasy średniej, a ich twórcami bywali przeważnie przedstawiciele samych elit. Warto zaznaczyć, że tego typu publikacje przybierały zazwyczaj postać moralizatorskiej pogadanki. Misją ich autorów nie był bowiem „opis zastanej rzeczywistości, a raczej jej zmiana”<sup>3</sup>. Miały one szerzyć znajomość dobrych manier, być wzorcem i instrukcją postępowania w różnych sytuacjach życiowych, w tym między innymi przy stole. Nie ma więc pewności, w jakim stopniu przekazywane w poradnikach informacje odpowiadały w praktyce dziewiętnastowiecznym realiom. Niewątpliwie jednak literatura ta stanowiła rodzaj szczególnego *retellingu*, niejako przepisując na nowo zastany stan rzeczy, żeby wpłynąć na kształt przestrzeni społecznej.

<sup>3</sup> Monika Opiota-Cegiełka, *Polskie poradniki gospodarstwa domowego z drugiej połowy XIX i początku XX wieku o służących. Między wzorcem a realiami*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2014, nr 4, s. 589.

Co więcej, w wielu przypadkach poradniki były nieautoryzowanymi tłumaczeniami, a nawet kopiami publikacji zagranicznych<sup>4</sup>. Przykład może stanowić książka Karoliny z Potockich Nakwaskiej, której pełny tytuł brzmi: *Dwór wiejski. Dzieło poświęcone gospodyniom polskim, przydatne i osobom w mieście mieszkającym przerobione z francuzkiego pani Aglaë Adanson z wielu dodatkami i zupełnem zastósowaniem do naszych obyczajów i potrzeb*<sup>5</sup>. Tym samym teksty typu poradnikowego odgrywały rolę niejako podwójnego *retellingu* – miały na celu zmienić rzeczywistość, nie tylko dostosowując ją do reguł wytwarzanych przez warstwy wyższe, ale i dopasowując ją do warunków lokalnych.

Do rzadkości należały podręczniki kierowane do służby domowej. Ich autorami byli zwykle sami pracodawcy, którzy w bardzo uproszczonej formie przedstawiali swoje wymagania<sup>6</sup>. Najprawdopodobniej jednak tych publikacji nie czytali służący<sup>7</sup> – uniemożliwiało im to zarówno powszechny analfabetyzm, jak i dysponowanie niewielką ilością wolnego czasu<sup>8</sup>.

Można się także domyślać, że pewna część wytycznych, dotyczących dawnego *savoir-vivre'u*, była na tyle oczywista dla ówczesnych, że nikt nie widział potrzeby ich zapisywania. Dobry przykład stanowić może sposób posługiwania się naczyniami czy sztucami. W dziewiętnastowiecznych poradnikach bardzo rzadko spotkamy się z instrukcją obsługi choćby widelczyka do homarów. Tymczasem, współczesnym użycie tego specyficznie wyglądającego sztucca (wąski widelczyk o dwóch krótkich zębach, przypominający formą szpikulec), a przy pierwszym spotkaniu nawet samo rozpoznanie jego funkcji, może sprawiać nie lada problemy. Wiedza o tym, jak prawidłowo korzystać z dziewiętnastowiecznych przedmiotów stołowych, ginie wraz z innymi przekazami ustnymi, tworząc puste miejsca w opowieści o dawnej kulturze stołu. W jaki sposób można je zapełnić? Możliwość najpełniejszego opowiedzenia tej historii współcześnie oferują archiwalne katalogi producentów, w których każdy przedmiot został odpowiednio nazwany. Na próżno jednak szukać w nich

4 Por. ibidem.

5 Por. Karolina Nakwaska, *Dwór wiejski. Dzieło poświęcone gospodyniom polskim przydatne i osobom w mieście mieszkającym*, t. 1–3, Poznań 1843.

6 Por. Monika Piotrowska-Marchewa, „Trzech masz wrogów, którzy czyhają na zabicie twej duszy...”. *Zagrożenia moralne w ujęciu polskich poradników i prasy dla służby domowej na przelomie XIX i XX wieku*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, Warszawa 2006, s. 250.

7 Por. Monika Opioła-Cegiełka, op. cit., s. 588.

8 Por. Monika Piotrowska-Marchewa, op. cit., s. 250.

wiadomości o sposobie użycia danych przedmiotów. Sporadyczne wzmianki o naczyniach i sztuccach znajdziemy również w dziewiętnastowiecznej literaturze pięknej, jednak przeważnie przedmioty te stanowią zaledwie tło dla fabuły utworu, więc autorzy poświęcili im niewiele uwagi. Historycy, odtwarzając kulturową historię, sięgają więc do takich źródeł, jak domowe księgi rachunkowe czy wspomnienia i listy pisane przez członków różnych grup społecznych. Wiele możemy też wywnioskować z samych artefaktów – materialnych pamiątek z XIX wieku, będących naszym bezpośrednim łącznikiem z przeszłością. W jakim jednak stopniu potrafimy dziś ponownie opowiedzieć o dawnych zwyczajach stołowych, posiłkując się wspomnianymi źródłami? Szukając odpowiedzi na te pytania, warto przyrzeć się współczesnym inscenizacjom filmowym, które mają istotny wpływ na kształtowanie się naszego wyobrażenia o dawnej kulturze.

### Jadalnia jako przestrzeń spektaklu społecznego

Niemal w każdym filmie lub serialu kostiumowym portretującym czasy wiktoriańskie pojawia się scena w jadalni – pomieszczeniu będącym w XIX wieku przestrzenią spektaklu społecznego. Zanim jednak biesiadnicy mogli zasiąść do stołu, zgromadzeni zazwyczaj w salonie goście słyszeli z ust majordomusa: „Podano do stołu, milordzie” lub „Pani, obiad podano”. Te słowa były właściwym zaproszeniem do stołu – swoistym prologiem do widowiska, które miało nastąpić za drzwiami jadalni.

Rytuał spożywania posiłku stanowił ściśle sformalizowane wydarzenie. Odkąd zauważono, że jedzenie wiąże się nie tylko z zaspokajaniem podstawowych potrzeb, ale może również towarzyszyć mu swoisty ceremoniał, powstawały liczne zakazy i nakazy zachowania się przy stole. Scenariusza dla tego widowiska dostarczały zasady etykiety, scenografię zaś zapewniały liczne przedmioty stołowe i umeblowanie jadalni. Oczywiście najbardziej porywające przedstawienia odbywały się przy bogato zastawionych stołach możnych. Jak pisał Fernand Braudel, luksus „to spektakl najbardziej rzucający się w oczy, najlepiej udokumentowany, a także najbardziej pociągający dla dzisiejszego, zagłębionego w swoim fotelu obserwatora”<sup>9</sup>. Porcelanowe naczynia, kryształowe szkła czy srebrne sztucce tworzyły nie tylko scenerię tego performansu, ale wręcz – obok ludzi – grały główne role; zgodnie z nomenklaturą Brunona Latoura, można powiedzieć,

<sup>9</sup> Fernand Braudel, *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm, XV–XVIII wiek*, t. 1: *Struktury codzienności. Możliwe i niemożliwe*, przeł. Piotr Graff, Maria Ochab, Warszawa 1992, s. 160.



że stawały się aktywnymi aktorami życia społecznego<sup>10</sup>. Nic więc dziwnego, że w licznych dziełach filmowych zastawie stołowej przypadła niebagatelna funkcja w ukazywaniu specyfiki dziewiętnastowiecznych konwenansów. Widać to zwłaszcza w scenach, w których bohaterowie z niższych sfer zasiadają do posiłku w towarzystwie arystokracji, próbując naśladować jej zachowanie. Przykładem może być scena uroczystej kolacji z *Titanica*<sup>11</sup>, która ukazuje skrzępowanie głównego bohatera liczbą sztuczków, jaką zaoferowano pasażerom pierwszej klasy. Skąd wynika ta mnogość przedmiotów na stole?

Dziewiętnaste stulecie to okres, w którym pojawiło się wiele innowacji związanych z etykietą zachowania się przy stole. Wprowadzane zmiany miały prawdopodobnie związek z upowszechnieniem się nowego sposobu serwowania dań, zwanego serwisem rosyjskim (*service à la russe*), który stopniowo wypierał dotychczasowy francuski zwyczaj serwowania posiłków (*service à la française*), polegający na stawianiu na stole wszystkich dań jednocześnie. Wygląd tak zastawionego stołu miał onieśmielać biesiadników liczbą wykwintnych dań i cieszyć oko bogatą zastawą. Choć była to bardzo okazała forma wizualnej prezentacji stołu, posiadała zasadniczą wadę – podczas wielogodzinnych wykwintnych posiłków dania traciły świeżość i atrakcyjny wygląd, a ciepłe dania po pewnym czasie stawały się zimne<sup>12</sup>. By rozwiązać ten problem, zaczęto stosować sposób rosyjski, który sprowadzał się do wnoszenia kolejnych dań według określonego porządku (*ordre des mets*).

Moda na serwis rosyjski przyczyniła się do wzrostu zarówno liczby osób usługujących przy stole, jak i samych akcesoriów potrzebnych do nakładania oraz spożywania konkretnych dań<sup>13</sup>. Co ciekawe, nowemu zwyczajowi towarzyszyło – choć wprowadzane powoli – wyraźne zmniejszanie liczby potraw<sup>14</sup>. W połowie XIX wieku uroczysty obiad serwowany na sposób rosyjski mógł zawierać od dziesięciu do dwudziestu dań, nie licząc deserów. To znacząca różnica w porównaniu z liczbą potraw, które serwowano na modłę francuską, kiedy ich liczba wahała się

<sup>10</sup> Por. Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktor-sieci*, przeł. Krzysztof Abriszewski, Aleksandra Derra, Kraków 2010.

<sup>11</sup> Por. *Titanic*, reż. i scen. James Cameron, Stany Zjednoczone 1997.

<sup>12</sup> Por. Jean-Louis Flandrin, *Arranging the Meal. A History of Table Service in France*, trans. Julie E. Johnson, Sylvie Roder, Antonio Roder, Berkeley, CA 2007, s. 94.

<sup>13</sup> Por. Roy Strong, *Feast. A History of Grand Eating*, London 2002, s. 295–299.

<sup>14</sup> Por. Jean-Louis Flandrin, op. cit., s. 95–105.

od dwudziestu do czterdziestu czterech, a w ekstremalnych przykładach z początków wieku wynosiła nawet siedemdziesiąt osiem dań<sup>15</sup>.

Nowa metoda serwowania wpłynęła także na zmianę nakrycia stołu. Przedmioty dobierano i układano teraz w zależności od konkretnego menu – rodzaju, liczby i kolejności podawanych dań i win. Jeszcze przed wniesieniem pierwszego dania przed każdym z gości powinno leżeć w pełni ułożone nakrycie ze sztućcami i kieliszkami odpowiednimi do każdej z serwowanych kolejno potraw. Zwarte szeregi sztućców, ułożone z obu stron talerza, liczne rodzaje kieliszków, talerzyk na chleb i masło, solniczki, serweta, karta ze spisem dań – wszystkie te przybory miały wyznaczone położenie, związane z „gastronomicznym porządkiem potraw”. Dla niewtajemniczonych reguły rozmieszczania na stole, na przykład, sztućców mogą wydawać się skomplikowane. Nadrzędną zasadą było (i jest) umieszczanie widelców po lewej stronie talerza, noży i łyżek zaś po prawej. Ich liczbę i kolejność wyznaczało oczywiście menu. Sztucce przeznaczone do zjedzenia dania z pierwszej pozycji w jadłospisie kładziono na samym skraju, najdalej od talerza. Zwyczajowo obiad rozpoczynał się zupą (lub przystawką), kończył zaś deserem. Zatem jeśli jako pierwszą podano zupę, łyżka powinna być pierwszym sztucem od prawej strony. Jeśli poprzedzała ją przystawka, wtedy odpowiedni sztuciec zajmował najbardziej skrajne miejsce, po prawej stronie łyżki do zupy.

Analizując zatem kadry ukazujące scenę słynnej kolacji z *Titanica*, można łatwo wywnioskować, że przed zupą (którą zwiastuje łyżka o okrągłej miseczce) podano na przystawkę nie tylko kawior, który jadło się małą łyżeczką wykonaną z masy perłowej (aby nie nadawała kawiorowi niechcianego, metalicznego posmaku)<sup>16</sup>, ale zaraz po nim prawdopodobnie też ostrygi, o czym świadczy widelczyk koktajlowy, umieszczony pomiędzy łyżką do zupy a łyżeczką do kawioru. Te przypuszczenia można łatwo potwierdzić badaniem oryginalnego menu zachowanego z katastrofy liniowca, na podstawie którego prawdopodobnie scenarzyści zaaranżowali omawiany fragment filmu.

<sup>15</sup> Por. ibidem, s. 98.

<sup>16</sup> Sztucce wykonane z metalu, w tym srebra, mogłyby oksydować w zetknięciu z kawiozem. Innymi materiałami wykorzystywanymi do produkcji sztućców do kawioru były kość słoniowa, szylkret, złoto i platyna.

## Na salonach w Downton Abbey

W filmach portretujących wyższe sfery wykorzystanie charakterystycznej dla epoki zastawy stołowej ma przede wszystkim dodawać autentyczności opowiadanej historii. Przy produkcjach filmowych pracuje cały sztab ludzi, dbających o to, aby przedstawiane widzom obrazy zgadzały się z historycznymi danymi. Jednym z przykładów produkcji przykładających wagę do szczegółu historycznego jest brytyjski serial *Downton Abbey*, przedstawiający perypetie angielskiej rodziny Crawley'ów oraz pracującej dla niej służby<sup>17</sup>. Akcja serialu rozpoczyna się w 1912 roku wstrząsającą wiadomością o zatonięciu Titanica – wydarzeniem, które nie tylko sygnalizuje nadchodzące przemiany w życiu rodziny (w katastrofie giną główni spadkobiercy tytułowej rezydencji i rodzinnej fortuny), ale przede wszystkim zapowiada wyraźne zmiany społeczne, które niedługo miały nastąpić w świecie. Wraz z wybuchem pierwszej wojny światowej zakończył się „długi wiek XIX”, a w obliczu postępującego procesu modernizacji społeczeństwa Anglia ze zdominowanej przez surowe zasady i tradycje epoki edwardiańskiej przeszła do czasów bardziej nowoczesnych (ostatni, szósty sezon serialu odtwarza atmosferę lat dwudziestych XX wieku). Pomimo zauważalnego rozluźnienia obyczajów, tradycyjna etykieta w zakresie kultury stołu utrzymała się znacznie dłużej wśród członków arystokracji, o czym można dowiedzieć się z licznych scen wytwornych obiadów odbywających się w posiadłości Downton Abbey.

Nad historyczną dokładnością serialu pieczę sprawował pułkownik Alastair Bruce – ekspert do spraw protokołu, brytyjskiej monarchii, a także doradca rodziny królewskiej do spraw oficjalnych ceremonii<sup>18</sup>. Jego zadaniem na planie filmowym było wychwytywanie nieścisłości historycznych. Twórcom serialu zależało na tym, by ponowne opowiadanie obyczajowości ówczesnej epoki przebiegało możliwie jak najwierniej, także pod względem rozpisania jej w przestrzeni. Bruce zwrócił uwagę między innymi na to, że jedzenie nie może być wnoszone do jadalni tymi samymi drzwiami, którymi wchodziła rodzina<sup>19</sup>. Zgodnie z dziewiętnastowiecznym zwyczajem półmiski z jedzeniem wnoszono bowiem z pomocniczego pokoju kredensowego, najczęściej znajdującego się obok jadalni.

<sup>17</sup> Por. *Downton Abbey*, twórca Julian Fellowes, ITV, Wielka Brytania 2010–2015.

<sup>18</sup> Por. WPT Interviews: Alastair Bruce, Historical Advisor to “Downton Abbey”, [HTTP://BIT.LY/RETELL-PALINSKA1](http://bit.ly/reTell-Palinska1).

<sup>19</sup> Por. Vicki Power, *How Downton minds its manners*, „The Telegraph” 2011, nr z 16.09., [HTTP://BIT.LY/RETELL-PALINSKA2](http://bit.ly/reTell-Palinska2).

Było to pomieszczenie, w którym przechowywano zastawę i bieliznę stołową, a podczas posiłku krojono, zdobiono oraz układano dania na półmiskach, a także rozlewano napitki<sup>20</sup>.

Oprócz doradcy historycznego do spraw protokołu w ekipie filmowej pojawiła się także stylistka jedzenia, Lisa Heathcote, która nie tylko tworzyła potrawy na potrzeby scen kręconych w jadalni, ale także pilnowała, by powstałe dania, podobnie jak produkty spożywcze pojawiające się na planie, zgadzały się z realiami danej epoki<sup>21</sup>. Podjęcie decyzji, co pojawi się na stole rodziny Crawley'ów, wymagało przestudiowania szeregu dziewiętnastowiecznych książek kulinarnych, wśród których można wymienić popularne dzieło Mrs. Beeton<sup>22</sup> – źródło wiedzy kulinarnej nie tylko dla twórców serialu, ale również licznych entuzjastów tradycyjnego brytyjskiego jedzenia, których liczba, jak się wydaje, znacznie wzrosła od czasu emisji serialu. Niezwykła popularność, jaką serial zyskał na całym świecie, zdobywając już status kultowego, uwidacznia się, na przykład, w kolejnych książkach kucharskich czy na blogach kulinarnych, których autorzy przekazują przepisy na dania pojawiające się na ekranie<sup>23</sup>. Utwory te są nie tylko próbą przedłużenia życia serialu, ale zarazem osobliwą wersją kilkupoziomowego *retellingu*. Oryginalne przepisy zostały bowiem przetworzone w serialu i dopiero na tej podstawie powstają kolejne książki kucharskie, stanowiące wtórną opowieść o tradycyjnej kuchni brytyjskiej.

Plan zdjęciowy serialu ulokowany został w autentycznej rezydencji rodzinnej hrabstwa Carnarvon – Highclere Castle. Zamek, reklamowany jako „prawdziwe Downton Abbey”<sup>24</sup>, tylko zimą zamieszkiwany jest przez właścicieli, natomiast w sezonie letnim pozostaje otwarty dla zwiedzających. Co więcej, oferowane są specjalne wycieczki po posiadłości, które z jednej strony mają opowiedzieć o realnym życiu, z drugiej zaś ukazać kulisy serialu. Przestrzeń zamku jest więc zarazem domem, muzeum, jak i żywym planem zdjęciowym. *Retelling* przeszłości dokonuje się

<sup>20</sup> Por. Anna Sieradzka, *Przechadzki po dawnych wnętrzach czyli jak niegdyś mieszkało w Polsce*, Warszawa 2001, s. 40.

<sup>21</sup> Por. Becky Krystal, *On 'Downton Abbey,' aspic matters*, „The Washington Post” 2012, nr z 28.12., [HTTP://BIT.LY/RETELL-PALINSKA3](http://bit.ly/retell-palinska3).

<sup>22</sup> Por. Isabella Beeton, *Mrs. Beeton's Book of Household Management*, London 1907.

<sup>23</sup> Por. Pamela Foster, *Abbey Cooks Entertain. 220 recipes inspired by Downton Abbey, Seasons 1–5*, Burlington, NJ 2014.

<sup>24</sup> „The Real Downton Abbey” (por. strona internetowa Zamku Highclere, [HTTP://BIT.LY/RETELL-PALINSKA4](http://bit.ly/retell-palinska4)).

tu za pomocą przestrzeni istniejącej w podobnym kształcie, jak ta na ekranie i z podobną do serialowej historią obyczajów. Na tę jednak nadpisywane są inne, zmodyfikowane obrazy. Przestrzeń zamku, między innymi słynna jadalnia, była bowiem scenografią nie tylko kultowego serialu (i filmowej adaptacji *Downton Abbey*, która niebawem będzie mieć swoją premierę), ale także stanowiła scenerię dla wielu innych brytyjskich dzieł filmowych<sup>25</sup>.

Jednak pomimo wielkiej troski o historyczne detale na temat serialu pojawiły się także głosy krytyczne, wytykające dziejowe nieścisłości. Historyk Simon Schama oskarżył twórcę scenariusza, Juliana Fellowesa, o serwowanie widzom „parującej, posrebrzanej wazy snobizmu”<sup>26</sup> i tworzenie klisz kulturowych. Jego zdaniem, pierwsza wojna światowa powinna odcisnąć o wiele większe piętno na właścicielach *Downton Abbey*, niż pokazano to na ekranie. Z kolei Lady Carnarvon przyznaje, że w rzeczywistości przyjęcia w rezydencji wyglądały jeszcze okazalej niż przedstawiono to w serialu. Uroczysty obiad na ponad dziesięć osób wymagał nie tylko większej ilości dań, ale także co najmniej czterech lokajów obsługujących gości przy stole<sup>27</sup>. Co więcej, podczas przyjęć w Highclere dekoracje tak zwanego środka stołu (*centerpieces*), składające się zazwyczaj ze srebrnych waz wypełnionych kwiatami, jak i ogromnych kandelabrow ze świeczkami, bywały jeszcze bardziej wystawne niż te zaprezentowane w *Downton Abbey*.

Tymczasem pomimo niezwyklej okazałości, tego rodzaju ozdoby nie sprawdzają się dobrze w filmowym kadrze. Trudno bowiem sobie wyobrazić, by kamera mogła uchwycić prowadzenie rozmowy lub wymianę spojrzeń bohatera z osobą znajdującą się po drugiej stronie stołu, gdy jej widok przysłania monstrualnych rozmiarów dekoracja kwiatowa. Tworzenie obrazów filmowych wymaga pewnych kompromisów. Pomimo niezwyklej troski, jaką twórcy *Downton Abbey* wykazują w sprawie historycznych detali, należy jednak pamiętać, że nie chodzi tu o dokument historyczny,

<sup>25</sup> Wart wzmianki jest zwłaszcza serial *Jeeves and Wooster*, w którym wielokrotnie pojawia się między innymi wizerunek jadalni z Highclere Castle – *Jeeves and Wooster*, sez. 2, odc. 1: *The Silver Jug*, reż. Simon Langton, scen. Clive Exton, ITV, Wielka Brytania 1991. Dzieło jest adaptacją humorystycznych powieści i opowiadań P.G. Wodehouse’a o młodym arystokracie i jego niezawodnym służącym. Oś czasowa fabuły serialu (lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku) częściowo pokrywa się z tą z *Downton Abbey*.

<sup>26</sup> „Downton serves up a steaming, silvered tureen of snobbery” (Simon Schama, *Why Americans Have Fallen For Snobby ‘Downton Abbey’*, „Newsweek” 2012, nr z 16.01., [HTTP://BIT.LY/RETELL-PALINSKAS](http://bit.ly/retell-palinskas)).

<sup>27</sup> Por. Becky Krystal, op. cit.; Hrabina [Fiona] Carnarvon, *Lady Almina i prawdziwe Downton Abbey. Utracone dziedzictwo zamku Highclere*, przeł. Jerzy Łoziński, Poznań 2019.

lecz serial kostiumowy – współczesną wersję kulturowej historii XIX wieku, gdzie pierwiastek realizmu miesza się z filmową fikcją, o czym widzowie często zapominają, porwani magią ekranu. To od-twarzanie pewnych elementów przeszłości, które ze względu na uwarunkowania między innymi przestrzeni danego medium nie może być w pełni wierne. Ponadto wielość i różnorodność narracji – dokumenty z epoki, przekazy właścicieli zamku, scenarzystów, ekspertów – sprawiają, że niezwykle trudno rozstrząsać, które z relacji są najbliższe prawdzie, gdyż wszystkie stanowią jakąś formę interpretacji. Rozliczne warianty opowieści o kulturze stołu mogą się jednocześnie nawzajem uzupełniać, jak i ze sobą konkurować.

### Dyskretny urok arystokracji

Wspomniany Julian Fellowes był także twórcą scenariusza do *Gosford Park* – filmu wyreżyserowanego przez Roberta Altmana, który opowiada o połączonym z polowaniem kilkudniowym przyjęciu w angielskiej rezydencji w 1932 roku. Pojawia się w nim scena przygotowywania przez służbę stołu na uroczystą kolację. Jeden z lokajów chodzi ze specjalną miarką, by sprawdzić, czy zachowana została odpowiednia odległość między kolejnym nakryciami; drugi poleruje srebrne sztucce i kryształowe kieliszki. Z kolei nakrytemu stołowi przygląda się z ciekawością służący jednego z zaproszonych gości – amerykańskiego producenta filmowego. „Widlec z prawej?” – pyta ze zdziwieniem jednego z lokajów. Ten odpowiada mu: „Oni jedzą rybę dwoma widelcami”. „Po co?” – dopytuje dociekliwie służący z Ameryki. „Pojęcia nie mam”<sup>28</sup> – odpowiada po chwili zastanowienia angielski lokaj. Przedstawiona scena filmowa w nieco krzywym zwierciadle ukazuje, że często sama służba nie rozumiała zwyczajów pracodawców lub nie zastanawiała się głębiej nad ich przyczynami i sensem. Wykonywała ona tylko zadania, do których została przyuczona, a więc w tym przypadku pilnowała prawidłowego ułożenia sztucców.

Co jednak istotniejsze, powyższa sytuacja obrazuje, że między Anglią a Stanami Zjednoczonymi istniały pewne różnice także w sposobie nakrywania stołu, wynikające ze specyfiki społeczeństw obu krajów. Stany Zjednoczone były stosunkowo młodym państwem, które nie posiadało klasy arystokratycznej. Głównego kryterium przynależności do amerykańskiej elity nie stanowiło szlacheckie urodzenie, a dziedziczony od pokoleń

<sup>28</sup> „– Why does this fork go on the right? – They eat the fish with two of them. One in each hand. – Why is that then? – Search me” (*Gosford Park*, reż. Robert Altman, scen. Julian Fellowes, Wielka Brytania/Stany Zjednoczone/Włochy 2001, przetł. Marcin Leśniewski).



majątek. Posiadaczy tak zwanych starych pieniędzy, którzy byli potomkami między innymi bogatych plantatorów, w dziewiętnastowiecznej Ameryce uważano za *quasi*-arystokrację. Częstym zjawiskiem było też tworzenie koligacji z popadającą w kłopoty finansowe arystokracją europejską. W latach 1870–1914 setki bogatych Amerykanek, zwanych dolarowymi księżniczkami, wydano za mąż za brytyjskich członków arystokracji<sup>29</sup>. Była to transakcja wiązana – Amerykanie zapewniali sobie w ten sposób pozycję, niejako kupując tytuł magnacki, zaś Brytyjczycy, którzy znajdowali się w fazie upadku gospodarczego, zyskiwali okazję do podreperowania funduszy rodzinnych. Przykład takiego małżeństwa to, między innymi, związek bohaterów z *Downton Abbey* – Roberta Crawley’ego, hrabiego Grantham, i Cory Levinson, amerykańskiej dziedziczki. W tej sytuacji amerykańska klasa wyższa pragnęła dorównać brytyjskiej arystokracji także dostojnym obyczajem. W tym celu przejmowała od nich pewne modele zachowań i dokonywał się *retelling* obyczajów w nowym środowisku.

Naśladowanie manier szlachetnie urodzonych było zjawiskiem powszechnym także wśród niższych klas społecznych, niezależnie od narodowości. Najlepszym tego przykładem było zachowanie burżuazji – przedstawicieli tak zwanych nowych pieniędzy, wywodzących się zwykle z klasy średniej. Jak wskazywał niemiecki socjolog Norbert Elias, chęć dorównania elicie, a co za tym idzie – przejmowanie wzorców zachowań wypracowanych przez kręgi dworskie, stanowiły jeden z najważniejszych kroków w powszechnym procesie cywilizacji. Badacz, opisując początki używania widelca czy chusteczki do nosa, zwracał uwagę na to, że jednostki o większej sile społecznej niejako kontrolowały afekty innych ludzi, tworząc normy społeczne, które dzisiaj uznajemy za naturalne. W ten sposób w dół drabiny społecznej migrowały między innymi zasady posługiwania się narzędziami stołowymi<sup>30</sup>.

Pomimo uległości wobec obcych form, Amerykanie zdawali się o wiele bardziej otwarci na różnego rodzaju nowinki niż tradycyjni Brytyjczycy. Taką innowacją na rynku były między innymi sztuce do ryb, które możemy dojrzeć zarówno we wspomnianym fragmencie *Titanica*, jak i w jednej ze scen *Wieku niewinności* – adaptacji powieści Edith Wharton w reżyserii

<sup>29</sup> Por. Ruth Brandon, *The Dollar Princesses. The American Invasion of the European Aristocracy, 1870–1914*, London 1980.

<sup>30</sup> Por. Norbert Elias, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo-i-psychogenetyczne*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, Kamil Markiewicz, Warszawa 2011.



Martina Scorsesego<sup>31</sup>. Film zachwyca dbałością o szczegóły. Twórcy stosunkowo wiernie trzymali się tekstu książki, w której autorka w drobiazgowy i dosyć sardoniczny sposób odzwierciedliła środowisko nowojorskiej socjety z lat siedemdziesiątych XIX wieku.

Jak już wspominałam, omawiając *Gosford Park*, przyjęło się, że arystokracja angielska jadła rybę dwoma widelcami. Powszechność tego zwyczaju wśród innych europejskich rodzin arystokratycznych potwierdza również słynna scena z *Lalki* Bolesława Prusa<sup>32</sup>, w której Izabela Łęcka z oburzeniem i pogardą przygląda się temu, jak Stanisław Wokulski, zamiast dwoma widelcami, zjada rybę z pomocą noża. Zwyczaj jedzenia ryby dwoma widelcami miał nie tylko wymiar praktyczny (widelcami podobno łatwiej wybiera się mięso ryby, nie naruszając przy tym ości), ale uważany za elegancki obyczaj nabrał też znaczenia dystynkcyjnego (w rozumieniu Pierre'a Bourdieu)<sup>33</sup> – odróżniał wyższą klasę społeczną od innych.

Tymczasem właśnie w latach siedemdziesiątych XIX wieku w Wielkiej Brytanii rozpowszechniły się osobne sztuczce przeznaczone do jedzenia ryb, z nożem o specyficznym szablastym ostrzu, ułatwiającym oddzielanie mięsa od ości<sup>34</sup>. Choć ze względu na swoją użyteczność nóż do ryb zyskał też uznanie w oczach części elity, to w niektórych wyższych kręgach aż do dziś stanowi obiekt kpin<sup>35</sup>. Jego używanie było bowiem zjawiskiem charakterystycznym dla burżuazji. Arystokracja starała się ignorować takie innowacje. Przez lata wypracowała sobie bowiem stały, tradycyjny garnitur przedmiotów potrzebnych do nakrycia stołu. Klasa średnia z kolei zachwycała się nowinkami i jako pierwsza zaopatrywała w przybory stołowe, będące nowością na rynku.

Choć sztuczki do ryb zyskały popularność głównie wśród burżuazji, to – jak pokazuje wspomniana scena z *Wiek niewinności* – prawdopodobnie były również modne wśród amerykańskich wyższych sfer. Można więc sądzić, że pod pewnymi względami amerykańska śmietanka towarzyska swoim zachowaniem przypominała raczej bogatą klasę średnią, pragnącą dorównać

<sup>31</sup> Por. *Wiek niewinności* [*The Age of Innocence*], reż. Martin Scorsese, scen. Martin Scorsese, Jay Cocks, Stany Zjednoczone 1993.

<sup>32</sup> Por. Bolesław Prus, *Lalka*, t. 2, Warszawa 1946, s. 21–22; por. *Lalka*, odc. 4: *Wielkopolskie zabawy*, reż. Ryszard Ber, TVP, Polska 1977.

<sup>33</sup> Por. Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. Piotr Biłos, Warszawa 2005.

<sup>34</sup> Por. Bernard G. Hughes, *Small Antique Silverware*, New York, NY 1957, s. 105.

<sup>35</sup> Por. Arthur Inch, Arlene Hirst, *Dinner is Served. An English Butler's Guide to the Art of the Table*, Philadelphia, PA 2003, s. 55.

arystokracji. Burżuazja nie tylko naśladowała wypracowany przez arystokrację *savoir vivre*, ale wręcz pragnęła przewyższyć ją elegancją, pokazując między innymi, że stać ją na wydawanie obiadów w najlepszym guście. Ten zaś utożsamiali z posiadaniem drogiej i wieloelementowej zastawy stołowej. O bogactwie właścicieli świadczyła nie tylko liczba posiadanych przedmiotów, ale także – a może przede wszystkim – materiał, z którego je wykonano.

Z dzisiejszej perspektywy stosunek dziewiętnastowiecznej burżuazji do przedmiotów stołowych wydaje się szczególnie osobliwy. Posiadanie licznej i zróżnicowanej zastawy stało się dla bogatych mieszczan wyznacznikiem prestiżu oraz świadectwem osiągniętego standardu życiowego: „W tych domach, gdzie było bogato, bywał to zwykle luksus dość prymitywny, ilościowy, nie zmieniający dotychczasowego modelu spożycia – osiągnięcie polegało głównie na tym, że wszystkiego było często więcej niż trzeba”<sup>36</sup>, pisał Ireneusz Ichnatowicz. Burżuazja zbytkiem i nadmiarem najchętniej manifestowała swoją zamożność. Można powiedzieć – posługując się terminologią Eliasa<sup>37</sup> – że poddawała się zewnętrznemu przymusowi (*Selbstzwang*) posiadania, czyli miękkiej formie przymusu, który nakłada na nas społeczeństwo, wpływając na nasze zachowanie.

Ta niemal patologiczna presja posiadania to także charakterystyczna cecha wszelkich kolekcjonerów i zbieraczy. Kolekcjonowanie przedmiotów wiąże się z kolei z praktyką eksponowania. W XIX wieku wystawianie zastawy stołowej w przestrzeni domu, nie tylko na stole podczas posiłku, było powszechną praktyką. Do prezentowania zastawy służyły specjalne, paradne meble, między innymi serwantki i kredensy. Dla wzroku potencjalnych gości wystawiano zazwyczaj najbardziej cenne przedmioty, wykonane ze srebra, porcelany czy kryształu, będące symbolem dobrobytu i wyznacznikiem statusu społecznego. Jadalnie i salony zmieniały się niemal w przestrzeń wystawienniczą na kształt muzeum. Dobrą ilustracją tego, jak rodziny z wyższych sfer otaczały się przedmiotami stołowymi, eksponując je w swoich domowych przestrzeniach, jest zwłaszcza *Wiek niewinności*.

### Filmowe strategie przestrzenne

Na tle licznych filmów kostiumowych *Wiek niewinności* jest wart wyszczególnienia ze względu na wykorzystanie przez reżysera wyjątkowej strategii inscenizacyjnej. W wielu ekranizacjach sztuce i naczynia pojawiają się

<sup>36</sup> Ireneusz Ichnatowicz, *Obyczaj wielkiej burżuazji warszawskiej w XIX wieku*, Warszawa 1971, s. 69.

<sup>37</sup> Por. Norbert Elias, op. cit., s. 164.

na ekranie zaledwie na kilka sekund, tworząc dekoracyjne tło dla fabuły utworu. Tymczasem w filmowym *retellingu* powieści Wharton przedmioty nobilituje się do rangi równej innym postaciom filmowym. Scorsese czyni to za pomocą odpowiedniej organizacji przestrzeni filmowej i wykorzystania takich środków, jak montaż czy powolne ruchy kamerą, niespiesznie ukazujące ekspozycję zastawy stołowej. Zastosowanie licznych zbliżeń na przedmioty – nie tylko należące do kultury stołu, ale też takie dziewiętnastowieczne gadżety, jak obcinacz do cygar, suszka do atramentu czy nawet wieczne pióro – podkreśla ich istotność dla całej historii i sprawia, że rzeczy stają się pełnoprawnymi aktorami obrazu filmowego. Przestrzeń całego filmu opowiadana jest przez ich pryzmat, a jednocześnie to ona – na przykład poprzez użycie odpowiednich kadrów – staje się ramą dla ponownej opowieści o tych przedmiotach.

Co ciekawe, nawet podczas kręcenia rozmów bohaterów częsty zabieg Scorsesego polegał na kierowaniu kamery na poszczególne przedmioty trzymane w ich dłoniach, nie zaś na twarze rozmówców. Tym samym, gdy w tle słyhać dialog postaci, w kadrze, w mocnym zbliżeniu, widzimy, na przykład, jak ktoś używa wspomnianego obcinacza do cygar, albo moment nakładania dań na talerze przy użyciu odpowiednich sztućców. Reżyser, celebrując te momenty, stworzył niemal instrukcję obsługi konkretnych przedmiotów, sprawiając, że takie sceny mogą uchodzić dziś za główne źródło wiedzy o zasadach korzystania z dziewiętnastowiecznych nowinek technicznych. W ówczesnych poradnikach brakuje bowiem opisu użycia poszczególnych przedmiotów. Takich dokładnych informacji nie znajdziemy również w powieści Wharton. Można tylko przypuszczać, że to wiedza, którą – jak już wspominałam – zapewne przekazywano ustnie.

Scorsese, tworząc swoją wersję opowieści o przedmiotach, starał się pozostać wierny prawdzie historycznej. Widoczne jest to zarówno w użyciu realistycznych strojów i rekwizytów (w tym przedmiotów stołowych), pochodzących lub wzorowanych na tych z epoki, jak i odtworzeniu wyglądu ówczesnych wnętrz mieszkalnych, a nawet podkreśleniu pustych miejsc w przestrzeni Nowego Jorku, który sukcesywnie się wtedy rozbudowywał. Ta wizualna strategia wraz z historyczną precyzją sprawiły, że film stanowi nie tylko wierną adaptację klasyki literackiej, ale może być również cennym źródłem dla kolejnych *retellingów* minionej kultury.

Scen obiadowych jest w dziele Scorsesego wiele. Wśród donioślejszych znajduje się słynny posiłek u van der Luydenów, jednego z najbogatszych i najbardziej wpływowych rodów nowojorskich. Scorsese niespieszonym

ruchem kamery ukazuje cenną zastawę stołową, wystawioną na tak zwanych bufetach. Obraz uzupełnia głos narratorki z offu, kolejno prezentujący wyeksponowane obiekty – osiemnastowieczne srebra w stylu Jerzego II, orientalną porcelanę z Lowestoft oraz półmiski z Dagonet Crown Derby. Chodzi bowiem o rodową kolekcję van der Luydenów – najcenniejsze i najbardziej dekoracyjne naczynia stołowe, pochodzące z najznakomitszych angielskich wytwórni. Jak już powiedziano, postrzegano je jako wizytówkę rodziny – za ich pomocą manifestowano bogactwo i status społeczny. Tak cenne przedmioty nie znajdowały się w codziennym użytku nawet w zamożnych domostwach. Ich reprezentacyjny charakter sprawiał, że wyjmowano je z kredensów tylko na specjalne okazje, na przykład wizyty księcia: „Kolacja u van der Luydenów była sprawą wzniosłą. Obecność księcia przemieniła ją w obrzęd zgoła religijny”<sup>38</sup>.

W powieści Wharton opisała van der Luydenów jako statecznych tradycjonalistów. Tymczasem wśród innych sportretowanych w książce znamienitych nowojorskich osobistości pojawiają się też takie indywidualności, jak pani Mansonowa Mingott – poważana i bogata cesarzowa-wdowa, która, w przeciwieństwie do ściśle przestrzegającej kodeksu społecznych zachowań socjety, przesuwa granice akceptowalnych zachowań. Przykładem tego może być przyjmowanie gości na parterze domu, co do tej pory kojarzono raczej z praktykami panien lekkich obyczajów. Co więcej, jako jedna z nielicznych pozostaje ona przychylna wnuczce, napiętnowanej hrabinie Oleńskiej, która wywołała skandal i naraziła się na społeczny osąd po tym, jak porzuciła despotycznego męża, polskiego arystokratę. Ze względu na poważanie i wysoką pozycję społeczną (którą zapewniają jej przede wszystkim pieniądze) ekscentryczność babci Mingott i wyłamywanie się z obowiązujących konwenansów uchodzą jej bezkarnie. Takie stosunkowo swobodne podejście do etykiety częściej widywało się wśród członków burżuazji niż arystokracji. „Burżujskość” kontrolująca całą rodzinę matrony podkreślał również fakt, że lubiła ona podążać za modą i wszelkimi nowinkami. By zadbać o odpowiednią oprawę obiadu powitalnego dla hrabiny Oleńskiej, wdowa była w stanie zakupić na tę okazję nowe dodatki stołowe, co w filmie ukazuje scena wybierania przez nią sztuców z katalogów sprzedaży.

38 *Wiek niewinności...*, przeł. Agnieszka Rostkowska.

## Biografia rzeczy

W czasie ostatniego wieku znacząco zmienił się sposób nakrywania do stołu. Ogromnemu uproszczeniu i demokratyzacji uległy też zasady zachowania się podczas posiłków. Jednak przede wszystkim, w porównaniu z obszerną dziewiętnastowieczną ofertą, dramatycznie zmniejszył się asortyment sztucców i naczyń. Nastąpiła uniwersalizacja nie tylko ich wzorów, ale i funkcjonalności.

Dawna zastawa zniknęła ze stołów. Dziś zapełnia muzealne półki lub stragany na placach targowych. Ta drastyczna zmiana przestrzeni – z dziewiętnastowiecznej jadalni na współczesny plac targowy lub wystawę muzealną – ma istotne znaczenie dla postrzegania dawnych obiektów kultury materialnej i rozumienia ich kulturowego znaczenia, a także stanowi kolejny po reprezentacjach tekstowych kontekst snucia opowieści o nich, inny niż w oryginale. Można powiedzieć, że wraz z metamorfozą obyczajów dawne przedmioty przeszły w stan spoczynku, a pamięć o nich ożywa jedynie w momencie, gdy pojawiają się one w filmowych kadrach. Tymczasem z chwilą, kiedy ich pierwotna funkcja ulega zapomnieniu, poniekąd straciły one swoją tożsamość i zyskały nowy status. Mogą osiągnąć rangę dzieł sztuki rzemiosła artystycznego lub uchodzić za frapujące kurioza z przeszłości. To właśnie przestrzeń, w której dane przedmioty funkcjonują, kształtuje nasze myślenie o nich.

W opowieściach o nowym życiu dawnych przedmiotów stołowych można posłużyć się perspektywą badawczą zwaną kulturową biografią rzeczy. Po raz pierwszy terminu tego użył Igor Kopytoff<sup>39</sup> w 1986 roku w artykule, który znalazł się w publikacji *Social Life of Things* pod redakcją Arjuna Appaduraja<sup>40</sup>. Amerykański antropolog zaproponował, żeby przedmioty badać podobnie jak ludzi – opisując ich życie. Podobne założenie wysunął we wstępie do wspomnianej książki sam Appadurai: „Towary, podobnie jak ludzie, mają życie społeczne”<sup>41</sup>. Obaj badacze wskazują na niemożność analizowania przedmiotów w oderwaniu od ludzi i historii,

<sup>39</sup> Por. Igor Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka, Warszawa 2003, s. 273–274.

<sup>40</sup> Por. idem, *The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai, Cambridge 1986, s. 64–91.

<sup>41</sup> Arjun Appadurai, *Introduction. Commodities and the Politics of Value*, [w:] *The Social Life of Things...*, s. 3, [za:] Wojciech Kędzierzawski, *Zwrot ku rzeczom – nowy status kultury materialnej we współczesnej humanistyce*, [w:] *Głód. Skojarzenia, metafory, refleksje...*, red. Katarzyna Łeńska-Bąk, Magdalena Sztandara, Opole 2014 („Stromata Anthropologica”, t. 9), s. 221.

które o nich opowiadają. Jednak pomimo relacyjnego charakteru więzi jako podstawy badań nad biografiami rzeczy<sup>42</sup>, antropolodzy postulują konieczność zwrócenia uwagi na rzeczy jako takie: „mimo że z *teoretycznego* punktu widzenia ludzie aktorzy nadają rzeczom znaczenie, to jednak z *metodologicznego* punktu widzenia to rzeczy-w-ruchu wyjaśniają ich ludzki i społeczny kontekst”<sup>43</sup>. Biograficzna koncepcja rzeczy zakłada, że życie przedmiotów materialnych nie kończy się wraz z zanikiem ich prymarnych funkcji. Rzeczy to przedmioty przemienne, wciąż przetwarzane, znajdujące się w ciągłym ruchu<sup>44</sup>. Funkcjonują współcześnie, choć nie zawsze zachowują swój pierwotny kontekst kulturowy. Kopytoff zwraca również uwagę na to, że przedmioty, podobnie jak ludzie, posiadają różne życiowe historie. Nie istnieje więc jedyna właściwa biografia rzeczy<sup>45</sup>.

To jedna z ważniejszych perspektyw teoretycznych w nurcie współczesnej humanistyki, w której od lat pięćdziesiątych XX wieku królują koncepcje „powrotu do rzeczy” oraz „zwrotu ku materialności”. Korzystają z niej zarówno antropolodzy, jak i archeolodzy, socjolodzy czy historycy. Sama teoria proponuje również *retelling*, tym razem ze zmianą perspektywy i upodmiotowieniem przedmiotów. Tym bardziej warto przyglądać się temu, jak opowieści o rzeczach poddawane są kolejnym *retellingom* w różnych przestrzeniach oraz jak same przedmioty opowiadają na nowo własną historię, znajdując się w konkretnej przestrzeni (stołu, muzeum, filmu). Dla niniejszego tekstu szczególnie cenne są badania Bjørnara Olsena<sup>46</sup>, który już od lat osiemdziesiątych XX wieku dopominał się o dopuszczenie do głosu przedmiotów jako pełnoprawnych partnerów w dialogu z człowiekiem. Równie ważna jest teoria aktora-sieci<sup>47</sup> Brunona Latoura,

42 Por. Dawid Kobiątka, *Biografia antropologiczna jako perspektywa badawcza*, [w:] *Kultura materialna średniowiecza w Polsce*, red. Paweł Kucypera, Sławomir Wadył, Toruń 2008, s. 229.

43 Arjun Appadurai, op. cit., s. 5, [za:] W. Kędzierzawski, op. cit., s. 222.

44 Por. Tomasz Rakowski, *Przemiany, przesunięcia, przedmioty przejściowe. Antropologia rzeczy*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3: *Antropologia rzeczy*, s. 55–72.

45 Por. Dawid Kobiątka, *Biografia rzeczy jako sposób interpretowania roli i znaczenia*, [w:] *Z rzeką w tle. Biografia Śluzy Katedralnej / Framed by the River. The Biography of the Cathedral Lock*, red. Michał Kępski, Poznań 2015, s. 44–45.

46 Por. Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. Bożena Shallcross, Warszawa 2013; idem, *Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań 2010, s. 561–592.

47 Por. Bruno Latour, *Splatając na nowo...*



w której rzeczy zyskują sprawczość (*agency*) i moc performatywną<sup>48</sup>. Na polu studiów nad rzeczami warto także wspomnieć o dokonaniach Ewy Domańskiej<sup>49</sup>, która umieszcza rzecz w dyskursie „Innego”, a przy tym stawia następującą hipotezę:

[M]imo interesujących z założenia deklaracji nurtów we współczesnej archeologii, które stają w obronie rzeczy, mówiąc o ich unikalnej podmiotowości, biografiach i zwracając uwagę na moc sprawczą rzeczy ujmowanych jako aktywnych aktorów życia społecznego, badanie rzeczy wciąż uwikłane jest w tradycyjną epistemologię naznaczoną antropocentryzmem, myśleniem w kategoriach hierarchicznych różnic oraz pragmatycznym podejściem do przedmiotów badawczych. W konsekwencji „nowa kultura materialna” stworzyła „reifikcję”, w której rzecz staje się „innym” przeżywającego kryzys tożsamości archeologa<sup>50</sup>.

Domańska wskazuje na to, że choć archeologia ustawiła się po stronie rzeczy, to opowieści, jakie snuje ona o przedmiotach, ich biografie nadal pisane są z perspektywy antropocentrycznej i stanowią zaledwie margines większej opowieści o człowieku-archeologu. W swojej krytyce badaczka wskazuje na nasze pragmatyczne podejście w relacjach z rzeczami<sup>51</sup>, które zazwyczaj rozpatruje się ze względu na ich użyteczność, w zależności od człowieka i kontekstu społecznego. Szukając alternatywnej drogi myślenia, nieobarczonej konstruktywizmem oraz problemem fetysyzacji rzeczy, Domańska proponuje przeformułowanie *archeologii* w *archeontologię*, którą można zdefiniować jako

zbieranie istniejących rzeczy i rozważanie ich bycia. [...] Zdefiniowana w ten sposób archeontologia nastawiona byłaby nie tyle na przeszłość, ile na przyszłość; byłaby dyscypliną „profetyczną”. [...] Będąc swojego rodzaju krytykiem współczesnej kultury (odnoszę się tutaj np. do toczących się dyskusji na temat zabezpieczania i ochrony dziedzictwa kulturowego, jego wykorzystywania w celach turystycznych, polityki organizowania ekspozycji muzealnych [...] itd., które to zagadnienia należą do domikujących tematów we współczesnej archeologii), archeontolog, badając gromadzenie

<sup>48</sup> Por. idem, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości...*, s. 525–560.

<sup>49</sup> Por. Ewa Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna”, 2008, nr 3, s. 9–21.

<sup>50</sup> Eadem, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, [w:] *Rzeczy i ludzie: humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa, Olsztyn 2008, s. 30.

<sup>51</sup> Por. eadem, Bjørnar Olsen, *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami*, [w:] *Rzeczy i ludzie...*, s. 83–100.



się bytów w procesie wytwarzania i przekształcania rzeczy analizowałyby także terażniejszość oraz politykę manipulacji przeszłością i jej relikdami, wskazując na możliwe skutki obecnie podejmowanych działań, będąc przy tym głosem obaw i nadziei społeczności, które reprezentuje i społeczeństwa, w którym żyje<sup>52</sup>.

Tak sprecyzowany „nowy typ archeologii” miałby skupiać uwagę przede wszystkim na terażniejszym i przyszłym trwaniu artefaktów, a także stać na straży prawdy historycznej, którą łatwo zatracić lub zmanipulować we wtórnych opowieściach o przeszłości.

Opisując dziewiętnastowieczną kulturę stołu, nie sposób jednak całkowicie uciec od archeologicznego sposobu myślenia. Przedmioty zastaw stołowych są przecież elementami należącymi zarówno do terażniejszości, jak i do przeszłości. Mówiąc za Olsenem:

To, co nazywamy terażniejszością, jest właściwie nagromadzeniem się przeszłości, jej trwaniem, które okazuje się możliwe właśnie dzięki solidności i trwałości rzeczy. Przedmioty są uparte i opierają się przemijaniu historii. Powiem więcej: one spowalniają to przemijanie. [...] pamięć przypisywano niemal wyłącznie ludziom. A rzeczy także pamiętają! Ich trwanie pozwala nam dostrzec przeszłość odmienną od tej, którą piszemy dla siebie – przeszłość pełną porażek, bezużyteczną, która jednak nie przeminęła, ale ciągle nam towarzyszy<sup>53</sup>.

Jednym słowem, przedmioty materialne pomagają nam zrozumieć i zrekonstruować historię, a zawarta w nich pamięć kulturowa gwarantuje poczucie przynależności do wspólnoty. Jednak kluczowym czynnikiem tego, jak odbieramy dane przedmioty i jak o nich opowiadamy, nadal pozostaje przestrzeń, w której się one pojawiają. To ona wpływa na ich aktualny status oraz determinuje to, jak będą wyglądać nowe wersje opowieści o nich.

## Podsumowanie

Jak zmieniło się użycie dziewiętnastowiecznej zastawy stołowej? Co się z nią stało, gdy przestała być użyteczna? Stare naczynia i sztucce wciąż mają spore grono fanów w postaci kolekcjonerów, którzy – niczym dziewiętnastowieczna burżuazja – gromadzą kolejne ciekawe akcesoria. To ich, buszujących wśród stoisk w poszukiwaniu idealnego artefaktu,

<sup>52</sup> Ewa Domańska, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii...*, s. 53–54.

<sup>53</sup> Bjørnar Olsen, *Wszyscy jesteśmy archeologami. Bjørnar Olsen w rozmowie z Zuzanną Dziuban*, „Znak”, 2015, nr 724, s. 12–14.

najczęściej można spotkać na targach staroci. Bazary tego typu są też jedną z nielicznych przestrzeni z nieograniczonym dostępem do tych obiektów. To właśnie bezpośredni kontakt z przedmiotem jest w stanie opowiedzieć nieraz więcej niż wtórne opowieści muzealne lub filmowe. Przedmiot najlepiej poznaje się bowiem poprzez jego użycie i zwykłe, zmysłowe doświadczenie. Gdy szukamy odpowiedzi na pytanie o przeznaczenie zagadkowo wyglądającego akcesorium, wiele daje już samo trzymanie go w rękę i przyjrzenie się mu z bliska. Dotknięcie rzeczy bywa często zaskakujące i może przekazać istotne informacje. Studiując kształt, wagę i materiał wykonania, badając dopasowanie przedmiotu do dłoni, ocenić można jego funkcjonalność. Zadziwić może, na przykład, jego lekkość mimo masywnego wyglądu albo ukryty detal, który okazuje się istotny do zidentyfikowania jego funkcji, a nie sposób go dostrzec zza muzealnej szyby lub ekranu telewizora. Oczywiście żadne muzeum nie pozwoli na dotykane eksponatów. To przeszkoda raczej nie do pokonania ze względu na restrykcje wynikające z konieczności ochrony dziedzictwa kulturowego.

Pisząc biografie dziewiętnastowiecznej zastawy stołowej, dokonujemy zarazem reinterpretacji historii dawnej kultury stołu. Także przywołane w niniejszym tekście przykłady różnorodnego *retellingu*, czyli nowo powstające opowieści w postaci filmów i wystaw muzealnych, konstytuują się na podstawie historii niepozabawionych luk – miejsc pustych, które historycy i inni twórcy opowieści próbują wypełnić własną interpretacją. Na tę subiektywność interpretacyjną zwraca uwagę też archeologia postprocesualna, zwana niekiedy interpretacyjną. Uświadamia nam ona, że trudno jednoznacznie stwierdzić, jak było naprawdę, i uzyskać obiektywny obraz minionej epoki. Każda kolejna opowieść narzuca punkt widzenia opowiadającego. Niemniej tworzenie kolejnych opowieści o dawnych przedmiotach stołowych okazuje się jedyną szansą na ich przetrwanie w świadomości potomnych. Te historie będą się jednak różnić w zależności od tego, jak skomponuje się kadry filmowe albo muzealną narrację przestrzeni. Inaczej bowiem odbiera się przedmioty stołowe w kontekście jadalni niż te wyizolowane w gablocie. Istotne znaczenie ma to, czy daną rzecz można potrzymać i obejrzeć z bliska, na przykład na targu staroci, czy tylko podziwiać z pewnej odległości, jak w muzeum. To przestrzeń kształtuje nasz stosunek do danej rzeczy, wpływając na decyzję, jak będziemy się z nią obchodzić.

Na zakończenie, gwoli przestrogi, warto przytoczyć fragment z powieści Edith Wharton, opisujący wymowną scenę spotkania głównych bohaterów

powieści – Hrabiny Oleńskiej i Newlanda Archera – w muzeum sztuki. Stają oni przed gablotą, w której znajdują się potłuczone przedmioty – „domowe naczynia, ozdoby i osobiste drobiazgi”:

Jakież to okrutne – powiedział [Archer] – że w miarę upływu lat wszystko traci znaczenie... podobnie jak te drobiazgi, użyteczne i potrzebne, i ważne dla jakichś zapomnianych już ludzi, które teraz trzeba rozpoznawać pod szkłem powiększającym i opatrywać etykietką: „Zastosowanie nieznane”<sup>54</sup>.

Być może za następnych kilkaset, a nawet kilkadziesiąt lat w miejscu tych pamiątek przeszłości w rzeczywistych muzeach znajdą się dziewiętnastowieczne naczynia i sztuce, o których zastosowaniu nikt nie będzie już pamiętał.

## Bibliografia

- Beeton Isabella, *Mrs. Beeton's Book of Household Management*, London 1907.
- Bourdieu Pierre, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. Piotr Biłos, Warszawa 2005.
- Brandon Ruth, *The Dollar Princesses. The American Invasion of the European Aristocracy, 1870–1914*, London 1980.
- Braudel Fernand, *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm. XV–XVIII wiek*, t. 1: *Struktury codzienności. Możliwe i niemożliwe*, przeł. Piotr Graff, Maria Ochab, Warszawa 1992.
- Domańska Ewa, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 9–21.
- Domańska Ewa, Olsen Bjørnar, *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami*, [w:] *Rzeczy i ludzie: humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa, Olsztyn 2008, s. 83–100.
- Domańska Ewa, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, [w:] *Rzeczy i ludzie: humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa, Olsztyn 2008, s. 27–60.
- Elias Norbert, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, Kamil Markiewicz, Warszawa 2011.
- Flandrin Jean-Louis, *Arranging the Meal. A History of Table Service in France*, trans. Julie E. Johnson, Sylvie Roder, Antonio Roder, Berkeley, CA 2007.
- Foster Pamela, *Abbey Cooks Entertain. 220 recipes inspired by Downton Abbey, Seasons 1–5*, Burlington, NJ 2014.
- Hrabina [Fiona] Carnarvon, *Lady Almina i prawdziwe Downton Abbey. Utracone dziedzictwo zamku Highclere*, przeł. Jerzy Łoziński, Poznań 2019.
- Hughes G. Bernard, *Small Antique Silverware*, New York, NY 1957.
- Ihnatowicz Ireneusz, *Obyczaj wielkiej burżuazji warszawskiej w XIX wieku*, Warszawa 1971.
- Inch Arthur, Hirst Arlene, *Dinner is Served. An English Butler's Guide to the Art of the Table*, Philadelphia, PA 2003.
- Kędzierszawski Wojciech, *Zwrot ku rzeczom – nowy status kultury materialnej we współczesnej humanistyce*, [w:] *Głód. Skojarzenia, metafory, refleksje...*, red. Katarzyna Łeńska-Bąk, Magdalena Sztandara, Opole 2014 („Stromata Anthropologica”, t. 9), s. 207–230.
- Kobiątka Dawid, *Biografia antropologiczna jako perspektywa badawcza*, [w:] *Kultura materialna średniowiecza w Polsce*, red. Paweł Kucypera, Sławomir Wadył, Toruń 2008, s. 227–239.

54 Edith Wharton, *Wiek niewinności*, przeł. Urszula Łada-Zabłocka, Warszawa 1981, s. 68.

- Kobiątko Dawid, *Biografia rzeczy jako sposób interpretowania roli i znaczenia*, [w:] *Z rzeką w tle. Biografia Śluzy Katedralnej / Framed by the River. The Biography of the Cathedral Lock*, red. Michał Kępski, Poznań 2015, s. 44–49.
- Kopytoff Igor, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka, Warszawa 2003, s. 249–274.
- Kopytoff Igor, *The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process*, [w:] *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai, Cambridge 1986, s. 64–91.
- Kryształ Becky, *On 'Downton Abbey,' aspic matters*, „The Washington Post” 2012, nr z 28.12., [HTTP://BIT.LY/RETELL-PALINSKA3](http://bit.ly/retell-palinska3).
- Latour Bruno, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań 2010, s. 525–560.
- Latour Bruno, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Krzysztof Abriszewski, Aleksandra Derra, Kraków 2010.
- Nakwaska Karolina, *Dwór wiejski. Dzieło poświęcone gospodyniom polskim przydatne i osobom w mieście mieszkającym*, t. 1–3, Poznań 1843.
- Niklewicz Beata, *Język muzeum, czyli o nowych sposobach odczytywania wystaw*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 2, s. 165–173.
- Olsen Bjørnar, *Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań 2010, s. 561–592.
- Olsen Bjørnar, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. Bożena Shallcross, Warszawa 2013.
- Olsen Bjørnar, *Wszyscy jesteśmy archeologami. Bjørnar Olsen w rozmowie z Zuzanną Dziuban*, „Znak” 2015, nr 724, s. 6–15.
- Opióła-Cegietka Monika, *Polskie poradniki gospodarstwa domowego z drugiej połowy XIX i początku XX wieku o służących. Między wzorcem a realiami*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2014, nr 4, s. 587–594.
- Piotrowska-Marchewa Monika, *„Trzech masz wrogów, którzy czyhają na zabicie twojej duszy...”. Zagrożenia moralne w ujęciu polskich poradników i prasy dla służby domowej na przelocie XIX i XX wieku*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, Warszawa 2006, s. 247–263.
- Podano do stołu. Zastawy i akcesoria stołowe XVIII i XIX wieku*, wystawa w Muzeum Wnętrz Pałacowych w Choroszczy, 4.05.2016–31.08.2016.
- Power Vicki, *How Downton minds its manners*, „The Telegraph” 2011, nr z 16.09., [HTTP://BIT.LY/RETELL-PALINSKA2](http://bit.ly/retell-palinska2).
- Prus Bolesław, *Lalka*, t. 1–3, Warszawa 1946.
- Rakowski Tomasz, *Przemiany, przesunięcia, przedmioty przejściowe. Antropologia rzeczy*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3: *Antropologia rzeczy*, s. 55–72.
- Schama Simon, *Why Americans Have Fallen For Snobby 'Downton Abbey'*, „Newsweek” 2012, nr z 16.01., [HTTP://BIT.LY/RETELL-PALINSKA5](http://bit.ly/retell-palinska5).
- Sieradzka Anna, *Przechadzki po dawnych wnętrzach czyli jak niegdyś mieszkało w Polsce*, Warszawa 2001.
- Strona internetowa Zamku Highclere, [HTTP://BIT.LY/RETELL-PALINSKA4](http://bit.ly/retell-palinska4).
- Strong Roy, *Feast. A History of Grand Eating*, London 2002.
- The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai, Cambridge 1986.
- Wharton Edith, *Wiek niewinności*, przeł. Urszula Łada-Zabłocka, Warszawa 1981.
- WPT Interviews: Alastair Bruce, Historical Advisor to “Downton Abbey”, [HTTP://BIT.LY/RETELL-PALINSKA1](http://bit.ly/retell-palinska1).

## Filmografia

*Downton Abbey*, twórca Julian Fellowes, ITV, Wielka Brytania 2010–2015.

*Gosford Park*, reż. Robert Altman, scen. Julian Fellowes, Wielka Brytania/Stany Zjednoczone/Włochy 2001.

*Jeeves and Wooster*, sez. 2, odc. 1: *The Silver Jug*, reż. Simon Langton, scen. Clive Exton, ITV, Wielka Brytania 1991.

*Lalka*, odc. 4: *Wielkopańskie zabawy*, reż. Ryszard Ber, TVP, Polska 1977.

*Titanic*, reż. i scen. James Cameron, Stany Zjednoczone 1997.

*Wiek niewinności* [*The Age of Innocence*], reż. Martin Scorsese, scen. Martin Scorsese, Jay Cocks, Stany Zjednoczone 1993.

## Streszczenie

Celem artykułu jest omówienie dziewiętnastowiecznej zastawy stołowej w kontekście przestrzeni, w której funkcjonowała ona dawniej i funkcjonuje dzisiaj. Interpretacji poddano zarówno przestrzenie muzealne, jak i konkretne sceny obiadowe z filmów (*Titanic*, *Downton Abbey*, *Gosford Park*, *Wiek niewinności*), będące przykładami ponownych opowieści o dawnej kulturze stołu. W tekście wskazano także różnice kulturowe w zachowaniu się przy stole między arystokracją a burżuazją. Na końcu wykorzystano kulturową biografię rzeczy jako propozycję metody badawczej.

**Słowa kluczowe:** zastawa stołowa, XIX wiek, wystawa muzealna, film kostiumowy, kulturowa biografia rzeczy

## Summary

### “Dinner is Served, M’Lord.” Retelling of the Nineteenth Century Tableware in Museum and Film Spaces

The aim of the article is to discuss the 19<sup>th</sup> century tableware in the context of space in which it functioned in the past and still functions today. The article was prepared based on the studies of museum spaces and specific dinner scenes in selected movies (*Titanic*, *Downton Abbey*, *Gosford Park*, *The Age of Innocence*), which can be treated as forms of a retelling of past table culture. The text also points out the cultural differences in table behavior between the aristocracy and the bourgeoisie. At the end, the cultural biography of the thing was used as a proposition of the research method.


**Key words:** tableware, 19<sup>th</sup> century, museum exhibition, historical period drama, cultural biography of things



*Retelling: strategie przestrzenne,*  
pod red. Dominiki Ciesielskiej, Magdaleny Kozyry  
i Aleksandry Łozińskiej, Kraków 2019, s. 105–126

**JULIA LIZUREK**

Katedra Performatyki  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

 0000-0003-0631-5604  
julia.lizurek@gmail.com

## Wytwarzanie tożsamości miejsca: Brzezinka Jerzego Grotowskiego i Teatru ZAR

Przeprowadzane w danym miejscu projekty nieuchronnie wpływają na jego tożsamość. Chciałabym w niniejszym tekście przyjrzeć się tym zmianom jako specyficznemu *retellingowi* miejsca, jakim jest leśna baza Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, znajdująca się w Brzezince nieopodal Wrocławia. Kolejne iteracje tego miejsca, którym się przyjrzę, dotyczą tworzenia bazy dla działań parateatralnych za czasów Grotowskiego, działania kontynuatorów jego myśli (między innymi Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice oraz Teatru ZAR) oraz (cielesnego) odbioru i krytycznej recepcji organizowanych projektów. Zajmę się analizą wzajemnego splotu wymienionych narracji oraz ich wpływem na recepcję działań przeprowadzanych w Brzezince.

Szukając informacji o bazie leśnej Instytutu im. Jerzego Grotowskiego w Brzezince (nazywanej również Ośrodkiem w Brzezince), trafiłam na archiwalną stronę Instytutu, syntetycznie ujmującą zdarzenia, które miały wpływ na tożsamość miejsca. Jak czytamy:

Ośrodek w Brzezince to wolnostojący budynek, otoczony dziesięcioma hektarami lasu, znajdujący się nieopodal wsi Brzezinka koło Oleśnicy, czterdzieści sześć kilometrów od Wrocławia. W przeszłości stanowił część kompleksu zabudowań gospodarczych, które pod koniec II wojny światowej zostały niemal doszczętnie zniszczone.



Obok budynku zachował się drewniany młyn, niegdyś napędzany wodą płynącą z pobliskiej rzeki, zasilającej również duży staw<sup>1</sup>.

Z powyższej notki encyklopedycznej można się dowiedzieć o geograficznym usytuowaniu bazy oraz jej przedwojennej historii, która wpłynęła na działania zainicjowane przez Instytut Aktora Teatr Laboratorium pod kierownictwem Jerzego Grotowskiego. Instytut w listopadzie 1971 roku zakupił zabudowania w Brzezince i rozpoczął przystosowywanie ich do pracy, głównie dzięki wysiłkom młodych członków zespołu Teatru Laboratorium. Autor tej informacji relacjonuje kolejne etapy adaptowania historycznego budynku właśnie z ich perspektywy, ponieważ przygotowywali przestrzeń dla własnych działań w przyszłości:

Miejsce od tego momentu służyć zaczęło nowym wyzwaniom przekraczającym ramy teatru. W owym czasie wolą Jerzego Grotowskiego Brzezinka pozostawała miejscem osobnym, bez bieżącej wody i elektryczności. Prowadzone tam były przedsięwzięcia parateatralne i projekt Teatr Źródeł, aż do momentu, w którym w grudniu 1981 roku ogłoszono w Polsce stan wojenny. W sierpniu 1982 roku Jerzy Grotowski opuścił Polskę i nigdy nie powrócił do Brzezinki.

O tym, jak wspomniany wyjazd Grotowskiego wpłynął na tożsamość miejsca, opowiada inny fragment notatki:

Po samorozwiązaniu Teatru Laboratorium w 1984 roku Brzezinka wraz z pomieszczeniami Teatru Laboratorium we Wrocławiu przeszła w ręce Drugiego Studia Wrocławskiego. Na zlecenie dyrektora, Zbigniewa Cynkutisa, dokonana została szczegółowa dokumentacja budynku, ale zabrakło środków na dalsze prace adaptacyjne.

Oprócz usytuowania miejsca, jego historii i działających na jego rzecz ludzi, na tożsamość Ośrodka wpływ miały również procesy ekonomiczne i polityczne. W 1984 roku sytuacja lokalowa zdawała się bardzo niekorzystna. W 1990 roku nowo powstały Ośrodek starał się pozyskać fundusze na renowację, jednak do remontu doszło dopiero w 2001 roku, dzięki wsparciu finansowemu ze środków samorządowych Wrocławia.

Kolejnymi podmiotami tworzącymi Ośrodek w Brzezince zostały więc Ośrodek Grotowskiego oraz władze Wrocławia. Odnowiony budynek, którego status umacniał autorytet władz, stał się przestrzenią dla kolejnych

<sup>1</sup> Ten i następane cytaty pochodzą z archiwalnej strony Instytutu: *Brzezinka*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LIZUREK1](http://bit.ly/retell-lizurek1). Ta witryna Instytutu Grotowskiego aktywna była do 21 marca 2016 roku, obecnie jest udostępniana w wersji archiwalnej. W cytatach zachowano oryginalne pisownię i interpunkcję.

działań, mających z jednej strony przywrócić pamięć miejsca, z drugiej zaś zbudować jego renomę. Przykładem może być zorganizowana przez Ośrodek Grotowskiego we wrześniu 2002 roku międzynarodowa konferencja *Jerzy Grotowski: przeszłość i teraźniejszość poszukiwań. Parateatr (1969–1978) i Teatr Źródeł (1976–1982)* albo też działania warsztatowe czy takie długofalowe przedsięwzięcia teatralne i muzyczne, jak spektakl *Ewangelie dzieciństwa* Teatru ZAR<sup>2</sup>.

W niniejszym tekście, przyglądając się bazie w Brzezince przez pryzmat działań artystycznych – podejmowanych przede wszystkim przez Teatr ZAR, którego liderem jest dyrektor Ośrodka Grotowskiego (przemianowanego w 2006 roku na Instytut im. Jerzego Grotowskiego), Jarosław Fret – chcę odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób tworzy się tożsamość miejsca i jaki wpływ ma ona na kolejne podejmowane w nim inicjatywy twórczo-badawcze.

Pierwszą i najsłynniejszą (wspomnianą już) inicjatywą były stworzone przez Jerzego Grotowskiego w latach siedemdziesiątych XX wieku projekty parateatralne, którym przyświecały idee zatarcia podziału na aktorów i widzów w celu wytworzenia nowej sytuacji, rozumianej jako spotkanie osób działających – performerów. Grotowski traktował eksperymenty parateatralne jako wyjście poza to, co postrzegał jako teatr; nie chciał rozwijać i badać teatru jako medium komunikacji, ale przyglądać się człowiekowi i jego twórczemu potencjałowi. Brzezinka miała być miejscem sprzyjającym tym poszukiwaniom filozoficzno-antropologicznym, czy wręcz je umożliwiającym. Zanim jednak odpowiem na pytanie, dlaczego oraz w jaki sposób ośrodek w Brzezince wspierał i umożliwiał działanie uczestników staży parateatralnych, przyjrę się ich dokumentacji.

## Miejsce legendarne

Projekt parateatru, zgodnie z informacjami zawartymi w notce encyklopedycznej, powstawał w czasach kontrkulturowych przemian. Zamieszczona tu uwaga, że „datowanie jest przedmiotem wciąż trwających dyskusji”, sugeruje niemożność wyznaczenia konkretnych ram czasowych tego projektu. Problem ten wynika, moim zdaniem, ze stopniowego wygasania idei takich jak zerwanie z ekskluzywnością pracy i jej efektów, które stały u podstaw parateatru. Próbując ustalić ramy czasowe projektu, zwraca się ponadto uwagę na jego zasięg, uczestników, zaplecze

<sup>2</sup> Por. ibidem.

administracyjne, a także na gest, który ustanowił jego kulturotwórcze znaczenie. Gest ten, określony mianem „wyjścia z teatru”, był jednocześnie metaforyczny, gdyż oznaczał rezygnację z przygotowania przedstawień, jak i dosłowny – siedziba Teatru Laboratorium we Wrocławiu, dotąd miejsce prób i spektakli, stała się od tamtej pory przede wszystkim miejscem pracy organizacyjnej i administracyjnej.

Pierwszymi współpracownikami Grotowskiego przy nowym projekcie zostały osoby, które przeszły pierwszą selekcję po przysłaniu odpowiedzi na zamieszczony w prasie list otwarty, zatytułowany *Propozycja współpracy*, albo też zostali przez Grotowskiego i wspierającego go Teo Spsychalskiego znaleźni. Powstała tam siedmioosobowa grupa, która najpierw pracowała we Wrocławiu, zaś w marcu 1972 roku przeniosła się do leśnej bazy. Po ośmiu miesiącach dołączyli do niej dawni członkowie Teatru Laboratorium, a w czerwcu 1973 roku uczestnicy pierwszego otwartego stażu parateatralnego. Za klucz doboru nowych członków zespołu, a więc tych, którzy mieli stworzyć nowe, pozateatralne miejsce, uznać można zaangażowanie nowo przyjętych i dawnych członków Laboratorium w sprawę kształtowania zasad pracy performerów i uczestnictwa w zespole, a także w szerszej rozumianym środowisku.

To istotne, że poszukiwania członków tej nowo ukonstytuowanej wspólnoty odbywały się nie tylko w Polsce. Miała bowiem powstać wspólnota ponadnarodowa, nieograniczona terytorialnie:

[...] w czasie kolejnej wizyty Laboratorium w Stanach Zjednoczonych, zaproszono wybrane osoby do udziału w działaniach, nazwanych przez Grotowskiego Special Project. Odbywały się one na długo poszukiwanej wsi, oddalonej od innych siedzib ludzkich, zaś ich uczestników wybierano częściowo spośród widzów, którzy przychodzili na przedstawienia *Apocalypsis cum figuris*<sup>3</sup>.

Parateatr nie był więc zerwaniem z teatrem, lecz wykorzystaniem go do celów innych niż tylko artystyczne, przeniesieniem go w inne miejsce i ukonstytuowaniem nowej wspólnoty artystycznej. Zmienić się też miała kondycja aktora-performera. Mimo dobitnie wyrażonych idei dotyczących pracy zespołu w trakcie uznanych za najważniejsze wydarzenia okresu parateatralnego – Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów (sezon 1974/1975) i Uniwersytet Poszukiwań II (jesień 1975 w ramach

<sup>3</sup> *Parateatr*, hasło w encyklopedii Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LIZUREK2](http://bit.ly/RETELL-LIZUREK2).

La Biennale 19 di Venezia) – pojawiły się znamiona kryzysu. Grotowski, zostawiając przestrzeń do działania członkom swojego nowego zespołu, zaczął się od niego oddalać ku innym ideom, projektowi nazwanemu Teatrem Źródeł i zespołowi Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards w Pontederze. Pomimo zaangażowania w nowe inicjatywy, był on jednak świadkiem konsekwencji powstania parateatru. Najbardziej rozpoznawalną z nich, związaną z myśleniem o przemieszczeniu, o miejscu, był projekt Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice.

Leszek Kolankiewicz pisał o tym projekcie w następujący sposób:

W manifeście *Po nowe środowisko teatru* [Włodzimierz] Staniewski [lider Teatru – J.L.] proklamował opuszczenie miasta: budynku teatralnego i nawet ulic, jako środowiska wyeksploatowanego i zdegradowanego, i poszukiwanie enklaw społecznych i kulturowych, które mogły się stać dla sztuki teatru podłożem nowym: **nieznanym lub dawno zaniechanym, a w domyśle płodnym**<sup>4</sup>.

Choć Włodzimierz Staniewski na swoje działania przeznaczył nie Brzezinkę, a Gardzienice, to w istocie naśladował wcześniejszy gest Grotowskiego. Zorganizowanie życia twórczego miało służyć realizacji obranej idei. Można więc zaryzykować twierdzenie, że w przypadku lidera Teatru Laboratorium wybór Brzezinki, a w niej miejsca ukrytego, opuszczonego, zapomnianego, zniszczonego, podyktowała nie tyle potrzeba oddalenia się od miejsca pracy poprzedniego zespołu artystycznego, ile idea znalezienia tego, co przez kulturę zostało wyparte, a co mimo tego wyparcia wciąż przesądza o jednostkowej tożsamości. Drogą poszukiwania tego zaś stało się obcowanie z wyobrażeniem czy z nie-pamięcią Brzezinki.

Bazę, pozornie miejsce nie-pamięci, Grotowski stworzył jako miejsce pamięci – *lieux de mémoire*<sup>5</sup> – „zinstytucjonalizowana forma zbiorowych wspomnień przeszłości; miejsce, które pobudza pamięć i które społeczność uważa za nieodłączną część swojej tożsamości”<sup>6</sup>. Dokonał tym samym swoistego *retellingu* miejsca, prowokując do tego, by zobaczyć opuszczony i zniszczony budynek gospodarczy i otaczający go las jako przestrzeń utopii i spotkania. Jego działania zmieniły osobność Brzezinki,

<sup>4</sup> Leszek Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999, s. 343 [podkr. moje – J.L.].

<sup>5</sup> Por. Pierre Nora, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 20–27.

<sup>6</sup> Andrzej Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4: *Miejsca realne i wyobrażone*, s. 12. Na potrzeby uzgodnienia gramatycznego w cytacie dokonano zmian w liczbie gramatycznej.

jej usytuowanie pośród lasu i niedogodności bytowe w waldenowski las z filozoficznych esejów amerykańskiego metafizyka Henry’ego Davida Thoreau<sup>7</sup> – przestrzeni dla eksperymentu dotyczącego nowego stylu życia. Próba dziewiętnastowiecznego filozofa przyczynił się do sformułowania refleksji o samowystarczalności człowieka. Wpisana w jego eseje krytyka zachodniej ekonomii, konsumpcjonizmu i obojętności na niszczenie natury znajduje odbicie również w myśli Grotowskiego<sup>8</sup>, który pisze:

[...] czym dla mnie, dla ciebie jest kultura? I tu decydują właśnie opcje, wybory, pragnienia. [...]

Jedni mówią sobie: jest mi to potrzebne jako odbiorcy, konsumentowi, a więc – przez wytwór, przez produkt. Ten ktoś obcuje z dziełem, które coś wnosi do jego życia. Ale co wnosi naprawdę, to znaczy poza tym, że się to zaliczyło? Co może wnosić? [...]

Nie chodzi w żadnym razie o ucieczkę od kultury. Jeśli natomiast podejmujemy klasyczną antynomię: kultura — natura, to z całą pewnością, dzisiaj, w dobie ekologii, konieczne jest przewyciężenie tej antynomii, wyjście poza nią<sup>9</sup>.

Wyjazd do Brzezinki i powstanie tam parateatru były więc instytucjonalną propozycją, której cel stanowiło sformułowanie krytyki spektaklu teatralnego jako produktu. Krytyka ta dokonała się poprzez odejście Grotowskiego od produkcji przedstawień, a także stworzenie ośrodka kultury w „przestrzeni naturalnej”. Jeśli kultura w jego perspektywie jest tym, co należy zapamiętać i utrwalić, to „naturalne” jest zapominanie. „Przewyciężenie antynomii” natury i kultury to plan przywrócenia miejsca nie-pamięci – pamięci o człowieku, który potrzebuje kultury, by zrozumieć siebie i innych. By jednak zaangażować naturę w proces tworzenia, należy zapomnieć o jej znaczeniu symbolicznym: „Samo używanie słowa »natura« świadczy, że jest się poza nią”<sup>10</sup>. Konieczne okazuje się więc nie tyle zrozumienie czy opowiedzenie natury, ile odkrycie jej poprzez własne ciało. Jak zauważyła Julia Kristeva, w dyskursie sztuki, poezji i mitu dominuje

<sup>7</sup> Por. Henry David Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. Halina Ciepłińska, Warszawa 1991.

<sup>8</sup> Por. np. „Jestem sędzią, tak samo jak konsument, który wchodzi do sklepu; zasadniczo to sklep istnieje dla niego — to on istnieje dla sklepu” (Jerzy Grotowski, *Wywiad z Grotowskim*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al., Wrocław–Warszawa 2013, s. 334); „Tutaj nagość, podobnie jak w teatrze, funkcjonującym na tej samej zasadzie, jest jedynie reklamą, która ma przyciągnąć więcej konsumentów — tutaj sprzedaje się i kupuje ludzką intymność” (idem, *Zewnętrzny porządek, wewnętrzna intymność*, [w:] idem, *Teksty zebrane...*, s. 445).

<sup>9</sup> Idem, *Rezerwy kultury*, [w:] idem, *Teksty zebrane...*, s. 1090, 1110.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 1117.

to, co **semiotyczne**, czyli związane z ciałem, a nie językiem i sensami<sup>11</sup>. Niewydobyty wątek znaczenia Brzezinki jako miejsca pamięci (uczuć, przeżyć emocjonalnych) dla parateatru przyczynił się, moim zdaniem, do wytworzenia narracji o tym miejscu, która wydobywa metafizyczność, nie zaś o wiele bardziej istotną materialność. Teatr ZAR, powracając do Brzezinki i wydobywając jej semiotyczny potencjał, tworzy zatem nowy obraz miejsca – nie tylko semiotyczny, ale również **symboliczny**.

Joanna Bator, interpretując myśl Kristevej i zaproponowane przez nią kategorie semiotycznego i symbolicznego w kształtowaniu się podmiotu, pisze:

Kategoria tego, co **semiotyczne**, definiowana jest więc przez Kristevą zarówno jako pewien znaczący ślad w historii podmiotu, który pozostaje w nim mimo traumy związanej z wejściem w **symboliczny** porządek języka, jak i jako to „coś więcej” w tekście, które zawsze nadaje mu otwarty charakter. To, co semiotyczne, możemy odnaleźć – jak to określał Freud – w „**pamięciowych śladach**”<sup>12</sup>.

Zatem nie tyle pamięć kształtuje tożsamość, ile jej istnienie stanowi świadectwo ukonstytuowania się tożsamości. Jednak sposób, w jaki coś pamiętamy, wynika z wejścia w porządek symboliczny i system znaków, który on tworzy. Miejsca pamięci – pojęcie sformułowane przez Norę – to instytucje (jak Lacanowskie Imię-Ojca dla Kristevej), które ustanawiają kształt pamięci zbiorowej.

O kształcie pamięci zbiorowej świadczy jednak nie tylko dokumentacja, ale także indywidualne doświadczenie miejsca. Zatem to, w jaki sposób kiedyś „przypomnę sobie” Brzezinkę, Grotowskiego i spektakle Teatru ZAR, wynikać będzie z tego, jak symbolicznie one funkcjonują, czyli jaki ich obraz i znaczenie wytworzyła kultura. Logika sygnifikacji (porządku oznaczania) wpisana jest również w materię ciała. Dąży ona do destabilizacji podmiotu i zachwiania porządku wytwarzanego w procesie symbolicznym, który ustanawia naszą tożsamość. Chciałabym się zatem przyjrzeć roli tego logicznego mechanizmu w odbiorze przedstawienia, by pokazać, w jaki sposób widz przedstawienia dokonuje kolejnego *retellingu* miejsca.

## Ciało w miejscu – część pierwsza: miejsce Teatru ZAR

W Brzezince w sierpniu 2002 roku Teatr ZAR rozpoczął przygotowania do spektaklu *Ewangelie dzieciństwa. O przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień*

<sup>11</sup> Por. Joanna Bator, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6: *Matki, garnki, kochankowie*, s. 12.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 10 [wyróżnienia moje – J.L.].



wczesnego dzieciństwa, który miał premierę w październiku 2003 roku. Spektakl został następnie przekształcony w *Uwerturę* i stał się częścią *Tryptyku*, na który składają się także *Cesarskie cięcie. Próby o samobójstwie* oraz *Anhelli. Wołanie*<sup>13</sup>.

Oto jak Jarosław Fret, lider i założyciel Teatru, mówił o poszukiwaniu w Brzezince takiej przestrzeni – przede wszystkim chodzi tu o przestrzeń dźwiękową, audiosferę – która uzbroi działania aktorów w znaczenia oraz pozwoli reżyserowi zbudować ich strukturę:

Spektakl *Ewangelie dzieciństwa* nie mógł zamknąć swojej struktury, dopóki nie znalazłem dla niego miejsca w Brzezince. Ta przestrzeń oferowała bardzo wiele. [...] [Pieśń *Cmidao Ghmerto*] [r]ozbrzmiewa [tam] tak, jak rozbrzmiewała podczas naszych wyjazdów, w cerkwi Sioni w Tbilisi<sup>14</sup>.

Podróżowanie w poszukiwaniu pieśni, a następnie osadzanie ich w nowych kontekście, przestrzeni, miejscu i czasie – są emblematyczne dla pracy Teatru ZAR. Jego trening w dużej mierze opiera się na sesjach wspólnie śpiewanych pieśni pochodzących z tradycji bliskowschodnich i południowych (Gruzja, Grecja, Sardynia, Korsyka, Armenia), poszukiwania współbrzmień i harmonii głosów. Z chóru, odgrywającego istotną rolę w każdym spektaklu, wywodzi się estetyka teatru oraz model zespołowości. Pieśni, stanowiące podstawę do stworzenia muzycznej partytury przedstawienia, odkrywane są w trakcie wypraw badawczych – praca ta ma więc charakter nie tylko artystyczny, ale także etnograficzny.

Kamila Klamut, która wraz z Fretem brała udział w pierwszych wyprawach do Gruzji i Iranu, w trakcie rozmowy ze mną mówiła, że Brzezinka była „domem” Teatru ZAR – miejscem jednocześnie zaanektowanym i stworzonym we wspólnym działaniu zespołu<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Por. *Ewangelie dzieciństwa. Fragmenty o przecuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*, reż. Jarosław Fret, premiera 23.10.2003 (Brzezinka), 20.03.2006 (wersja studyjna); *Cesarskie cięcie. Próby o samobójstwie*, reż. Jarosław Fret, przedpremiera 26.10.2007 (Srebrna Góra), premiera 13.12.2007; *Dyptyk*, reż. Jarosław Fret, premiera 28.05.2008; *Tryptyk (Anhelli. Wołanie)*, reż. Jarosław Fret, premiera 24.09.2009 (St Giles Church, Barbican, Londyn).

<sup>14</sup> *Uprzeźrzenić pieśń*, fragment wypowiedzi Jarosława Freta w wywiadzie Marty Pulter dla czasopisma „Nietakt” 2010, nr 1, [przedruk:] [HTTP://BIT.LY/RETELL-LIZUREK3](http://bit.ly/retell-lizurek3).

<sup>15</sup> Por. rozmowa z Kamilą Klamut przeprowadzona przez autorkę 1 września 2018 roku we Wrocławiu (niepublikowana, nagranie w zbiorach autorki).

## Doświadczenie

Na koncert Teatru ZAR z okazji piętnastolecia premiery *Ewangelii dzieciństwa* przybyłam z ogólną, nakreśloną powyżej wiedzą o miejscu i zespole. Mój odbiór zdarzeń dyktowały również bodźce odbierane przez moje ciało i podejmowane działania – wpisane w scenariusz wydarzenia.

Pierwszym punktem scenariusza było spotkanie widzów w Przejściu Żelaźniczym – przy głównej siedzibie dawnego Teatru Laboratorium i obecnego Instytutu im. Jerzego Grotowskiego. Kiedy wybiła godzina osiemnasta, czekaliśmy jeszcze kilka minut na spóźniających się. Przeszliśmy następnie przez rynek, kierując się w stronę ulicy Świdnickiej. Przemierzając emblematyczne dla Wrocławia punkty i rozpoznając topografię miasta, które mieliśmy zaraz opuścić, dotarliśmy podziemnym przejściem do Opery Wrocławskiej. Przed jej budynkiem czekały dwa duże autokary. Około stu dwudziestu osób wyruszyło nimi do Brzezinki.

Na miejsce dotarliśmy około dziewiętnastej. Autobus zatrzymał się na poboczu drogi z Wrocławia do Ostrowa Wielkopolskiego. Kiedy wysiadłam, zobaczyłam tylko leśną dróżkę oświetloną wbitymi w ziemię co kilka metrów pochodniami. Prowadził mnie gwar rozmów. Miękka ziemia i mech pod stopami powodowały wrażenie, iż brnę po błocie – chociaż wiedziałam, że nie padał deszcz. Po przejściu około dwustu metrów zobaczyłam przypominający ogromną murowaną stodołę budynek, przed którym zaparkowano kilka prywatnych samochodów i kamper. Zostaliśmy skierowani ku drzwiom znajdującym się najbardziej na prawo od drogi prowadzącej do bazy.

Na środku pomieszczenia, do którego weszliśmy i które – dość nietypowo – nie stanowi części budynku teatralnego, znajdował się długi, drewniany stół. Stały na nim oliwki, chałwa i ser pleśniowy, po które sięgnęło kilka osób. Po dłuższej chwili otworzyły się kolejne drzwi. Okazało się, że budynek jest wyraźnie dłuższy niż szerszy. Tłoczyliśmy się w dość wąskim korytarzu. W pomieszczeniu panował chłód – wszyscy pozostawali w odzieży wierzchniej. Na lewo znajdował się kolejny pokój z takim samym stołem. W jego drzwiach, a także w samym przejściu stali aktorzy. Bezpośrednio przy wejściu do sali teatralnej powitał nas lider Teatru ZAR. Minęłam ich i przywitałam uśmiechem – tak jak oni, jako gospodarze wieczoru i domu, witali mnie.

Wchodząc do sali teatralnej, spojrzałam w lewo i na wprost. Stały tam drewniane rzędy ław. Tworzyły półkole okalające przestrzeń, w której centrum znajdował się kominek, a obok drewniany stół. Blisko miejsca,



Fot. Tobiasz Papuczys / Instytut im. Jerzego Grotowskiego

w którym usiadłam, stał rząd krzeseł dla muzyków. Kiedy już wszyscy weszli do sali, aktorzy stanęli w kręgu i zaczęli koncert od pieśni z ostatniego spektaklu *Tryptyku: Anhellego. Wołania*. W koncercie brali udział również ci aktorzy, którzy nie współtworzyli oryginalnej wersji spektaklu ani w nim nie grali. Pewna historyczna, archiwalna logika została w ten sposób zaburzona – nie miało to jednak wpływu na odbiór koncertu.

Słuchałam wtedy koncertu *Anhellego* po raz drugi (w ogóle oraz w ciągu ostatnich trzech tygodni) i próbowałam w pamięci przywołać jego pierwszą wersję, która wystawiona została na scenie pudełkowej w Teatrze Maska w Rzeszowie<sup>16</sup>. Scena ta znajdowała się powyżej poziomu wzroku widzów. Gdy performerzy ustawiali się frontem w kręgu, sprawiali wrażenie odległych, dominujących, wyniosłych. W Brzezince relacja między zespołem a słuchaczami zmieniła się ze względu na organizację

<sup>16</sup> *Anhelli. Oratorium* Teatru ZAR, 28 września 2018 roku, Teatr Maska w Rzeszowie, 8. edycja festiwalu *Źródła Pamięci. Szajna–Grotowski–Kantor 2018*, Rzeszów, 26–30 września 2018 roku..

przestrzeni scenicznej, która znajdowała się na tym samym poziomie, co rzędy ław. Zdecydowanie też rzadziej niż w Teatrze Maska zespół opuszczał uformowany krąg. Głosy skierowane do środka poza kręgiem ulegały rozproszeniu. Do słuchaczy dochodził już tylko podźwięk pieśni, jej odgłos. Dlatego też słuchając pierwszej części koncertu, myślałam o tym, w jaki sposób dociera do mnie pieśń, jaka relacja łączy mnie ze śpiewającymi. Przypominałam sobie fragmenty prób, w których brałam udział<sup>17</sup>, kiedy zespół sprawdzał nowe brzmienia pieśni. Jednocześnie odnotowywałam, że pewne fragmenty, które zaistniały na rzeszowskiej scenie czy w sali prób, tutaj się wcale nie pojawiły – pochodziły bowiem ze struktury muzycznej innego spektaklu albo zostały przepracowane w nieznanym mi sposób. Niewiedza prowokowała do tego, by zmysłowym doznaniom ciała przypisywać znaczenia, wiązać wrażenia ze wspomnieniami.

Największe wrażenie zrobił na mnie wyciszony, wspólny, medytacyjny ton rozbrzmiewających pieśni, którego nie słyszałam, oglądając spektakl (jak zapamiętałam, dominowały w nim intensywne, fizyczne, ale bardzo rozproszone działania).

Choć drugi spektakl *Tryptyku*, czyli *Cesarskie cięcie*, rozpoczyna zwykle odgłos rozbijanego szkła, w Brzezince tę część koncertu otworzyła kompozycja Erika Satie, która stanowiła ramę przedstawienia. *Cesarskie cięcie* znam najdokładniej spośród wszystkich spektakli Teatru ZAR; dźwięki i muzyka umożliwiły mi przypomnienie sobie również strony wizualnej spektaklu. Na odbiór przedstawienia wpływały zatem nie tylko odczuwane przez ciało wibracje pieśni i dźwięków, ale również utrwalone w pamięci wspomnienia.

Koncert pieśni z *Ewangelii dzieciństwa* rozpoczął się po przerwie, w której goście zostali poczęstowani czerwonym winem (jednym z kluczowych rekwizytów *Cesarskiego cięcia*) oraz barszczem i pierogami (podobnie jak widzowie *Maratonu* Teatru Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego, w których pierwsze doświadczenia antropologiczno-muzyczno-teatralne zdobywał Fret). Po raz kolejny odbiór zmysłowy splatał się z naddawanymi sensami, utrwalonymi w historii zespołu.

W drugiej części wieczoru wykonywanym przez zespół pieśniom towarzyszyły metaforyczne obrazy spotkania, rozmowy, utraty, żałoby. Gdy wróciłam do sali na drugą część koncertu, w kręgu cicho śpiewali

<sup>17</sup> W próbach uczestniczyłam w okresie 20–22 września 2018 roku; odbywały się one w Studiu na Grobli Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

aktorzy. Później Kamila Klamut i Ditte Berkeley, dwie protagonistki pierwszej wersji *Ewangelii dzieciństwa*, zasiadły przy drewnianym, odrapanym stole, na którym leżała rozłożona księga i kupka rozsypanej ziemi. Aktorki śpiewały do siebie. Klamut wylewała wino, a Berkeley próbowała chwycić je w dłonie. W końcu wraz z innymi kobietami zapalały świeczki w spuszcanych z góry kandelabrach. Wprawiły świeczniki w rozkołysany ruch, a kiedy ustał, zgasiły świeczki. W mroku zabrzmiał zar – gruzińska pieśń pogrzebowa, powracająca po raz trzeci w trakcie koncertu, dlatego łatwa do rozpoznania. Gdy ucichła, otworzyły się drzwi wejściowe i drzwi kominka – przestrzeń przedstawienia została jednak tylko pozornie rozszerzona o przestrzeń realną, nie-symboliczną – obraz przyrody wytworzył poczucie innej energii, życia poza teatrem, sztuką. Przez chwilę siedzieliśmy w ciszy, również wpisanej w spektakl i jego doniosły wydźwięk. Później rozbrzmiały oklaski, a zespół wyszedł za nie podziękować – choć zazwyczaj tego nie robi. Podkreśliło to niecodzienny, jubileuszowy charakter wydarzenia.

Obrazy z koncertu uwiecznił na fotografiach Tobiasz Papuczys (por. ilustracje). Przedstawieni na nich aktorzy i muzycy jakby transcendują poza własne ciała, które wyłaniają się z mroku, oświetlane jedynie przez światło świec. To kolejna interpretacja zdarzenia, tym razem powstała dzięki znajomości fotografii, jej możliwości, sposobów oddziaływania, ale także wpływu na to, jak przedstawienia zostaną udokumentowane i zapamiętane.

Mój zmysłowy, wrażeniowy odbiór spektaklu wynikał, jak sędzę, z zastosowania przez artystów strategii wydobycia i zaznaczenia miejsca. Aranżując dawny budynek gospodarczy i obecne miejsce pracy artystycznej na oddalone od miasta „miejsce spotkania” i „miejsce wspominania”, uczyniono z niego miejsce pamięci. Po pierwsze – pamięci spotkania z samym sobą i z innymi twórcami (reżysera z tekstem, aktora z reżyserem), co według Grotowskiego stanowi „istotę teatru”<sup>18</sup>, będącą „źródłem radości, wyzwolenia”<sup>19</sup>. Po drugie – pamięci wspólnego śpiewania w Brzezince, które ukształtowało zespół. Wanda Świątkowska pisze, że teatr może stać się „*lieu de mémoire* – »miejscem, w którym się wspomina« i odgrywa opowieści z przeszłości”<sup>20</sup>. Teatr ZAR wspomina zarówno

<sup>18</sup> Jerzy Grotowski, *Teatr jest spotkaniem*, [w:] idem, *Teksty zebrane...*, s. 325.

<sup>19</sup> Idem, *To spotkanie jest możliwe*, [w:] idem, *Teksty zebrane...*, s. 1039.

<sup>20</sup> Wanda Świątkowska, *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej*, Kraków 2019, s. 71.





Fot. Tobiasz Papuczys / Instytut im. Jerzego Grotowskiego

działania parateatralne, jak i swoje początki. Wspominanie to ma charakter semiotyczny i symboliczny, ponieważ aktorki dokonują symbolicznej operacji na ciałach widzów, by ustanowić ich pamięć. Dlatego przyjrzyć się teraz funkcjonowaniu zapisanej w ciele pamięci i jej odzwierciedleniu w narracjach o Brzezince.

### **Ciała w miejscu – część druga: dyskurs recenzji**

Wielu interpretatorom omawianego miejsca można zarzucić wytwarzanie lub podtrzymywanie jego legendy. Marvin A. Carlson, uznany amerykański teatrolog, wykładowca na Uniwersytecie Nowojorskim, autor istotnej publikacji dotyczącej teatru jako maszyny pamięci<sup>21</sup>, pisał o Brzezince Grotowskiego, że choć „stworzono tam miejsce do pracy i skromne pomieszczenia bytowe, zgodnie z decyzją Grotowskiego miało to być

<sup>21</sup> Por. Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, MI 2003.





Fot. Tobiasz Papuczys / Instytut im. Jerzego Grotowskiego

miejsce na uboczu, bez dostępu do bieżącej wody i elektryczności”<sup>22</sup>. Jednak nie tylko wizja Grotowskiego odcięła miejsce od zdobyczy cywilizacyjnych, ale również czynniki przyrody i wspomniane przez Carlsona oddalenie od miasta. To im przygląda się badacz w swojej recenzji *Ewangelii dzieciństwa*, analizując to ich wpisanie w strukturę dramaturgiczną spektaklu:

Spektakl *Ewangelie dzieciństwa* miał trwać cały wieczór; rozpoczęła go wycieczka autobusem z Ośrodka Grotowskiego we Wrocławiu. Autobus nie mógł podjechać bezpośrednio pod samotnię, ukrytą głęboko w lesie, dlatego też nieunikniony okazał się długi spacer po wytyczonej ścieżce, przy minimalnym oświetleniu przez pochodnie niesione przez mieszkańców ośrodka. Gdy zgromadzono się i posilono lekkim poczęstunkiem w surowej, drewnianej sali, gdzie proste kominki opalane drewnem

<sup>22</sup> „Working spaces and modest accomodations were created there, but Grotowski chose to keep it in an remote place, without running water or electricity” (Marvin Carlson, *The Gospels of Childhood at Brzezinka*, „Slavic and East European Performance” 2007, Vol. 27, No. 1, s. 97). Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady z języka angielskiego są mojego autorstwa – J.L.

uwalniały od grudniowego chłodu i wilgoci, przeprowadzeni zostaliśmy do sąsiedniej, większej przestrzeni, gdzie kilka rzędów prostych, drewnianych ław do siedzenia ustawiono wzdłuż jednej strony prostokątnego pokoju, w którym odbywa się akcja<sup>23</sup>.

O ile dobrze pamiętam, spektakl nie zaczynał się w momencie wejścia do sali teatralnej, a już wcześniej, angażując ciało i zmysły widza. Dla mnie jego równoprawnymi elementami były podróż, przejście przez las, oczekiwanie na rozpoczęcie czy ogrzewanie się przy ciepłym kominku. Carlson opisuje to wszystko z dystansu, próbując ukryć własne ciało, jego wrażenia czy możliwości percepcji. Choć swoje spostrzeżenia przypisuje grupie widzów-uczestników, przemierzających z nim drogę z Wrocławia do Brzezinki, to dążąc do koniecznego z tej perspektywy uogólnienia, nie informuje czytelników o własnych doznaniach.

Natomiast Dariusz Kosiński w swojej analizie spektaklu próbuje przede wszystkim przedstawić osobistą perspektywę:

[...] oglądałem przedstawienie Freta osiem razy, w tym pięć w „leśnej bazie” Instytutu im. Grotowskiego w Brzezince. [...] To więc jest moja wersja, która innym widzom może w ogóle być nieznaną. Spora ich grupa widziała przecież *Ewangelie...* tylko w czasie gościnnych występów w zupełnie innej przestrzeni, a nawet ci, którzy oglądali je we Wrocławiu, mogą znać tylko wersję „studyjną” prezentowaną w głównej siedzibie Instytutu przy wrocławskim Rynku. Oznacza to, że „moje *Ewangelie...*” mogą być bardzo różne od „twoich” a w relacji i interpretacji tę subiektywność trzeba wyakcentować, rezygnując z sugerowania, że „moja” wersja jest „właściwa”, więc „lepsza”<sup>24</sup>.

Podkreślając wielość możliwości doświadczeń *Ewangelii*, Kosiński ujawnia nieadekwatność systemu interpretacyjno-dokumentacyjnego, który

<sup>23</sup> „*The Gospels of Childhood* performance was embedded in a full evening, which began with a bus trip from Grotowski Centre in Wrocław. The bus could not approach the forest retreat, hidden away in the woods, so a long walk along a primitive truck was necessary, with the minimal necessary lighting provided by torches borne by the representatives from the retreat. After a gathering and some light refreshments in a rough wooden room where simple wood-burning fireplaces provided welcome relief from the December cold and damp, we were escorted to a neighboring larger space where several sections of simple wooden bleachers provided seating along one side of the rectangular room where the action takes place” (ibidem).

<sup>24</sup> Dariusz Kosiński, *Song from Beyond the Dark*, trans. Tomasz Wierzbowski, Andrei Biziorek, „Performance Research” 2008, Vol. 13, Iss 2, s. 62, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LIZUREK4](http://bit.ly/retell-lizurek4). Tekst został opublikowany po angielsku, przytaczam jednak oryginał polski z archiwum prywatnego Dariusza Kosińskiego.

z jednej strony każe patrzeć na przedstawienie jako na coś ulotnego, co jednak za wszelką cenę należy spróbować zachować, a z drugiej – jak na coś o stałej, niezmiennej strukturze, umożliwiającej ten zapis. W kolejnych częściach artykułu analizuje własną pozycję zarówno wobec zespołu Teatru ZAR, jak i samego przedstawienia, na którego interpretację ma wpływ wiedza o parateatralnych badaniach Grotowskiego, o legendzie czy przeszłości tego miejsca. Tłumaczy on również, dlaczego wiedza ta jest istotna dla zrozumienia pewnych elementów w spektaklu: „Już przez sam wybór i podkreślanie przeszłości miejsca wskazują na prowadzoną tu kiedyś pracę jako tradycję i partnera w międzypokoleniowym dialogu”<sup>25</sup>. Jako przykład konieczności odniesienia się widza do historii miejsca Kosiński podaje sam początek spektaklu:

Gdy po chwili oczekiwania widzowie wchodzą do obszernej, centralnie położonej sali na parterze dawnego budynku gospodarczego, słyszą pieśń, która właśnie dobiega końca. Chór rozprasza się i zaczyna wygaszać świece i sprzątać salę po czymś, co się tu tyle co dokonało. [...] [G]dy aktorzy zeskrobują wosk, wieszają białe płachty, wygaszają do końca świece i po chwili wychodzą, mamy mocne poczucie, że na coś nie zdążyliśmy. Oglądana w Brzezince, scena ta stanowi swoistą esencję skomplikowanej sytuacji pokolenia pogrotowskich dziedziców, którzy nie będąc „synami” ani bezpośrednimi spadkobiercami, chcą znaleźć w tradycji źródło dla siebie, zawsze niepewni, pozbawieni możliwości oparcia się na bezpośrednim doświadczeniu<sup>26</sup>.

Mimo postulowanej konieczności przyjęcia osobistej perspektywy, rozważania Kosińskiego skręcają jednak w kierunku nie tego, co semiotyczne, lecz tego, co symboliczne – utrwalone czy to w krytycznym, czy mitycznym dyskursie o Grotowskim. Zmysłowe, indywidualne poczucie spóźnienia zostaje wpisane w narrację o zbiorowym doświadczeniu. To przykład na pracę logiki sygnifikacji, która temu, co semiotyczne, ujawniające się jako znaki pamięci, nadaje strukturę symboliczną. Realne (w rozumieniu Jacques’a Lacana), subiektywne doznanie Kosińskiego sformułowane jako potrzeba zachowania pamięci o Grotowskim poprzez ustanawianie praktyk artystycznych – zdaje się odrywać od kontekstu przedstawienia, staje się nadinterpretacją czy projekcją autora. Dlatego też „wyrwanie” doznania z subiektywności i umieszczenie go w porządku ogólnym wydaje się świadomie wybraną strategią recenzencką, w której negocjuje się

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 63.

to, co doświadczane indywidualnie, z tym, co zbiorowe. Paradoksalnie jednak *Ewangelie dzieciństwa* utrwalają pamięć związaną z ciałem, a nie historię związaną z sensami i znaczeniami – jakby do bezpośredniego spotkania Teatru ZAR i Grotowskiego właśnie i pomimo wszystko doszło. Do historii związanej z sensami i znaczeniami również chciałam dotrzeć – dlatego wybrałam się do archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego. O charakterze mojej wizyty decydowało pytanie o archiwum jako miejsce pamięci (czyli o jego rolę w wytwarzaniu pamięci zbiorowej).

### **Ciała w miejscu – część trzecia: dyskurs archiwum ukrytego**

Moja pierwsza wizyta w archiwum miała charakter zapoznawczy. Bruno Chojak, dziś archiwista Instytutu Grotowskiego we Wrocławiu, a w latach siedemdziesiątych współpracownik Grotowskiego – wypytywał mnie o moje zainteresowania badawcze. Kiedy zapytałam, czy ktoś już wcześniej poszukiwał materiałów dokumentujących powstawanie bazy leśnej w Brzezince, odpowiedział zaskoczony, że jestem pierwszą zainteresowaną tym tematem osobą. Opowiedział mi krótką historię z około 1971 roku, kiedy to Grotowski zasięgał u niego informacji w sprawie wsi w okolicy Wrocławia, których teren obejmuje również obszary leśne. Chojak poinformował go o Miodarach i Brzezince, a następnie dowiedział się, że trwają już prace w celu pozyskania wspomnianego miejsca na potrzeby pracy twórczej. Miała to być „siedziba samotnicza”<sup>27</sup> – tak, jak opisywał ją Carlson.

Podążając tropem wyznaczonym przez Chojaka, szukałam dokumentów, które wskazywałyby na zainteresowanie Grotowskiego Brzezinką. Pierwsze z nich pochodzą z 1971 roku. W liście do Powiatowego Biura Geodezji w Oleśnicy z 21 października 1971 roku zastępca dyrektora Instytutu Aktora Teatr Laboratorium Jędrzej Sell „uprzejmie prosi o sporządzenie wypisu i opisu gospodarstwa położonego we wsi Brzezinka Mała gromada Nowe Cieśle należącego do ob. Stanisława Jezierskiego”<sup>28</sup>. Jest ono usytuowane w pięknym krajobrazie leśnym i stanowiło niegdyś gospodarstwo o charakterze przemysłowym z uwagi na czynny młyn wodny, włączony w kompleks zabudowań gospodarczych. Obok zabudowań znajduje się jezioro naturalne, jego wody używano jako siły napędowej młyna po spiętrzeniu za pomocą urządzeń zastawczych. Do przedmiotowego gospodarstwa na odcinku około trzystu metrów prowadzi

<sup>27</sup> Określenie nieautoryzowane przez Brunona Chojaka.

<sup>28</sup> AIJGW, syg. SK-222.

droga usytuowana prostopadłe do drogi państwowej, przebiegającej na trasie Oleśnica–Syców do Twardogóry i Ostrowa Wielkopolskiego. Droga tą idzie się obok młynówki i odcinka leśnego do wsi Brzezinka Mała. Wspomniane pismo potwierdza informację już mi znaną – o gospodarczym charakterze budynku oraz jego geograficznym usytuowaniu.

Następnie Instytut podjął starania o zakup nieruchomości i zmianę charakteru budynku. Powiatowa Komisja Planowania Gospodarczego w Oleśnicy 17 listopada 1971 roku tak oto ustosunkowała się do pisma Teatru:

Powiatowa Komisja Planowania Gospodarczego w Oleśnicy [...] wyraża opinię pozytywną odnośnie wykupu [...] oraz stwierdza, że nieruchomość ta wraz z zabudowaniem zostanie wykorzystana z przeznaczeniem dla potrzeb twórczych Teatru<sup>29</sup>.

Na pytanie o budynek teatralny Chojak odparł, że to typowy budynek gospodarczy w ponemieckim gospodarstwie, a zatem potwierdził to, co podaje oficjalne pismo. Dokument kupna podaje również daty powstania budynku i jego rozbudowy: odpowiednio rok 1883 i 1909. Obok budynku mieścił się młyn, nazywany *Dreiraden-Mühle* ('młyn z trzema kołami'). Już za czasów działalności Teatru ZAR (czyli około 2002 roku) miejsce odwiedzili potomkowie pierwszych właścicieli młyna, którzy potwierdzili te informacje. W archiwum znajdują się ponadto wykonane przed pierwszą wojną światową fotografie, które potwierdzają znakomity stan ówczesnego gospodarstwa.

Teatr Laboratorium nie zakupił jednak wspaniałego latyfundium, a ruiny młyna, spalonego podczas drugiej wojny światowej i ulokowanego na podmokłym, bagiennym terenie, który powodował, że budynek, będący konstrukcją niepodpiwniczoną<sup>30</sup>, cały czas się osuwał, a jego ściany pękały. Okoliczne drzewa należało regularnie wycinać, bowiem ich korzenie rozsadzały ściany. Nie było również instalacji elektrycznej i wodno-kanalizacyjnej. W notatce spisanej podczas wizji lokalnej 28 kwietnia 1974 roku, czyli już po gruntownym remoncie, pojawiła się informacja o potrzebie zbudowania instalacji centralnego ogrzewania. Czy świadczy ona o tym, że odcięcie budynku od zdobyczy cywilizacyjnych nie było jednak spowodowane decyzją Grotowskiego, a panującymi tam warunkami?

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Informacja pochodzi od Brunona Chojaka.



Teatr na salę prób i salę teatralną zaadaptował budynek gospodarczy – stodołę, w której kiedyś mieściły się pomieszczenie sypialne, wozownia i stajnia. Zbudował kuchnię letnią, a także drewniany domek na przecince leśnej, który pełnił funkcję „czasowej dekoracji teatralnej”<sup>31</sup>. Na terenie leśnym znajdował się ponadto betonowy silos (pierwotnie urządzenie do produkcji kiszonek), a także szopa na drewno. Przy zjeździe z szosy z Wrocławia do Oleśnicy w latach siedemdziesiątych zbudowano bramę wjazdową, a w sali teatralnej – kominiek. Właśnie takie miejsce miało służyć pracy twórczej; umożliwić parateatralnej grupie stworzenie innego rytmu życia i doświadczania siebie.

W maju 1980 roku Instytut zlecił remont elektrowni w Brzezince. Natomiast 28 września tego samego roku Wydział Kultury i Sztuki Miasta Wrocławia wystosował odpowiedź na nadesłany przez Teatr preliminarz kosztów remontu i konserwacji obiektu. Urzędnicy poinformowali, że przy podziale środków w kolejnym budżecie wezmą pod uwagę potrzeby Teatru. W dokumentach jednak brakuje informacji, czy Instytut rzeczywiście otrzymał jakąś dotację. W każdym razie plany unowocześnienia budynku spełzły na niczym.

Praca twórcza w Brzezince toczyła się w latach 1972–1982. Oprócz działań parateatralnych, które dokumentował Andrzej Paluchiewicz (uczestnik parateatru), miejsce to wspomagało i umożliwiało istnienie ośrodka centralnego we Wrocławiu, służąc na przykład jako magazyn scenografii do spektakli Laboratorium. Na pochodzących z lat dziewięćdziesiątych fotografiach Chojaka można zobaczyć dekoracje do *Akropolis* (1962), *Księcia Niezłomnego* (1965) czy spektakli z Drugiego Studia Wrocławskiego, na przykład drabiny z *Magii Grzechu* (1985–1989).

Choć materiały archiwalne związane z remontem i przebudową młyna i stodoły pozostawały dotąd nieznanne, teraz mają szansę ujrzeć światło dzienne.

### **Podsumowanie – ciała, które tworzą miejsce**

Dociekając tożsamości leśnej bazy w Brzezince, postawiłam hipotezę, że miejsce wytwarza sensy przedstawienia. Następnie przeformułowałam ją, pytając o to, jak przyglądać się i opisywać miejsce, które wydaje się znakiem teatralnym? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, przyjrzałam się

<sup>31</sup> Dokument – opinia architekta Stanisława Losego wydana dla Grotowskiego (z 15 kwietnia 1976 roku).



narracjom notek encyklopedycznych, recenzji teatralnych, dokumentów archiwalnych, a także reakcjom własnego ciała na spektakl (teatralny i ten wystawiony w archiwum). Problem, z którym musiałam się zmierzyć, polegał na niemożliwości odróżnienia praktyk cielesnych i dyskursywnych; proces czytania sprowokowany bowiem został przez reakcje ciała. Jednocześnie przeczytane przeze mnie teksty opisujące Brzezinkę i jej legendę wpłynęły na mój odbiór miejsca i spektaklu; odmienne doświadczenia miejsca przez Kosińskiego i Carlsona (dokumentujących przedstawienie Teatru ZAR), a także Chojaka wynikały z ich wcześniejszych doświadczeń bycia w bazie, różnych pól wiedzy, do których się odnosili, a także z powodów, dla których podejmowali aktywność dokumentacyjną; ich relacje również współtworzyły moją percepcję i tworzyły nowe pola odniesień. W ten sposób *retellingi* się nawarstwiały, wzajemnie się komentując i uzupełniając. *Retelling* miejsca poprzez ciało oraz ten polegający na fizycznym przetworzeniu miejsca, jak mi się wydaje i jak próbowałam pokazać, dokonał się już wcześniej – historia Brzezinki to historia działań parateatralnych i pracy Teatru ZAR. Takie strategie *retellingu* przeszerzeni są więc sposobem na tworzenie tożsamości miejsca jako ośrodka twórczo-badawczych inicjatyw. Cel tych projektów sprowadzał się do poznania historii zarówno miejsca, jak i człowieka, który w tym miejscu przebywał i je tworzył. „Mówiące podmioty”<sup>32</sup>, o których pisze Kristeva, to podmioty poszukujące dla siebie nowego artystycznego języka, dającego możliwość opisania stanów, przeżyć i wrażeń, a także dzielenia się nimi. To poszukiwanie języka jest również poszukiwaniem miejsca, które staje się językowym bytem, a więc zakłada konieczność jego „czytania”.

Rosi Braidotti pisała o Kristevej, że „podejmuje polityczną decyzję nadania wartości [...] milczeniu, łącząc je z presymbolicznymi procesami”<sup>33</sup>. Opisywany *retelling* również posiada, moim zdaniem, polityczny potencjał – ustanawia bowiem miejsce, pozostawiając podmiotowi podjęcie decyzji, czy chce się tam pojawić. A bez milczącego, przysłuchującego się i przyglądającego miejscu widza – żadne przedstawienie nie byłoby możliwe.

<sup>32</sup> Joanna Bator, op. cit., s. 9.

<sup>33</sup> Rossi Braidotti, *Patterns of Dissonance*, Oxford 1991, s. 230 [za:] Joanna Bator, op. cit., s. 14. Mianem *politycznego* określa ciało dopiero Braidotti. Przejmuję od niej to rozumienie, odnosząc je do miejsca.

## Bibliografia

- Bator Joanna, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6: *Matki, garnki, kochankowie*, s. 7–26.
- Brzezinka, archiwalna witryna Instytutu Grotowskiego, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LIZUREK1](http://bit.ly/retell-lizurek1).
- Carlson Marvin, *The Gospels of Childhood at Brzezinka*, „Slavic and East European Performance” 2007, Vol. 27, No. 1, s. 97–99.
- Carlson Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, MI 2003.
- Grotowski Jerzy, *Rezerwaty kultury*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al., Wrocław–Warszawa 2013.
- Grotowski Jerzy, *Teatr jest spotkaniem*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al., Wrocław–Warszawa 2013.
- Grotowski Jerzy, *To spotkanie jest możliwe*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al., Wrocław–Warszawa 2013.
- Grotowski Jerzy, *Wywiad z Grotowskim*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al., Wrocław–Warszawa 2013.
- Grotowski Jerzy, *Zewnętrzny porządek, wewnętrzna intymność*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al., Wrocław–Warszawa 2013.
- Kolankiewicz Leszek, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999
- Kosiński Dariusz, *Song from Beyond the Dark*, trans. Tomasz Wierzbowski, Andrei Bizioek, „Performance Research” 2008, Vol. 13, Iss. 2, s. 60–75, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LIZUREK4](http://bit.ly/retell-lizurek4).
- Nora Pierre, *Między pamięcią a historią: les lieux de mémoire*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 20–27.
- Parateatr*, hasło w encyklopedii Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LIZUREK2](http://bit.ly/retell-lizurek2).
- Szpociński Andrzej, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4: *Miejsca realne i wyobrażone*, s. 11–20.
- Świątkowska Wanda, *Hamlet.pl. Myślenie „Hamletem” w powojennej kulturze polskiej*, Kraków 2019.
- Thoreau Henry David, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. Halina Ciepłińska, Warszawa 1991.
- Uprzeźrenić pieśń*, fragment wypowiedzi Jarosława Freta w wywiadzie Marty Pulter dla czasopisma „Nietakt” 2010, nr 1, [przedruk:] [HTTP://BIT.LY/RETELL-LIZUREK3](http://bit.ly/retell-lizurek3).

### Spektakle Teatru ZAR

- Cesarskie cięcie. Próby o samobójstwie*, reż. Jarosław Fret, przedpremier: 26.10.2007 (Srebrna Góra), premiera: 13.12. 2007.
- Dyptyk*, reż. Jarosław Fret, premiera: 28.05.2008.
- Ewangelie dzieciństwa. Fragmenty o przecuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*, reż. Jarosław Fret, premiera: 23.10.2003 (Brzezinka), 20.03.2006 (wersja studyjna).
- Tryptyk (Anelli. Wołanie)*, reż. Jarosław Fret, premiera: 24.09.2009 (St Giles Church, Barbican, Londyn).

### Archiwalia

Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu (AIJGW), Teatr Laboratorium, syg. SK-222.

### Rozmowy

Rozmowa z Kamilą Klamut przeprowadzona przez autorkę 1 września 2018 roku we Wrocławiu (niepublikowana, nagranie w zbiorach autorki).

## Streszczenie

Poprzez analizę przemian tożsamości bazy leśnej w Brzezince Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, opisywanych jako *retelling*, autorka próbuje wskazać w jaki sposób wpływa on na odbiór wydarzeń, które mają w nim miejsce. Przede wszystkim przywołuje działania parateatralne Grotowskiego, spektakl *Ewangelie dzieciństwa* Teatru ZAR oraz koncert z okazji piętnastolecia premiery tego spektaklu. Odwołując się do koncepcji semiotycznego-symbolicznego Julii Kristevej oraz miejsca pamięci Pierre'a Nory, autorka przekonuje, że nadawanie miejscu znaczeń symbolicznych związane jest z doświadczeniem ciała artysty, uczestnika czy odbiorcy wydarzeń.

**Słowa kluczowe:** Brzezinka, Jerzy Grotowski, Teatr ZAR, miejsce pamięci, ciało

## Summary

### Creating a Place's Identity – on the Example of Jerzy Grotowski and ZAR Theatre's Brzezinka

While analyzing identity transformation of Grotowski Institute's forest base in Brzezinka, described as a retelling, the author tries to indicate how it influences the reception of events that take place in it. Mainly, she recalls Grotowski's paratheatrical activities, ZAR Theater's performance: *Gospels of Childhood*, and a concert on the occasion of the fifteenth anniversary of the premiere of this performance. Referring to Julia Kristeva's notion of the semiotic-symbolic and Pierre Nora's concept of the site of memory, the author states that the act of giving the place symbolic meanings has its source in the experience of the artist's, participant's, or spectator's body.


**Key words:** Brzezinka, Jerzy Grotowski, ZAR Theatre, site of memory, body

# Przestrzenie fikcyjne



ALEKSANDRA ŁOZIŃSKA

Katedra Teorii Literatury  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

 0000-0002-4653-2980  
ajlozinskaa@gmail.com

## Spojrzenie kształtujące przestrzeń – opowiadanie Londynu w cyklu Bena Aaronovitcha o Peterze Grancie

### Wprowadzenie

Składająca się z powieści, nowel<sup>1</sup> i komiksów<sup>2</sup> seria Bena Aaronovitcha o Peterze Grancie stanowi dość reprezentatywny przykład formuły *urban fantasy*. Stanowiska badaczy dotyczące szczegółowej definicji tego nurtu nie są jednolite<sup>3</sup>; osobiście przychyliłam się jednak do włączania w jego obręb utworów o akcji osadzonej współcześnie, w mieście odpowiadającym istniejącemu w świecie pozatekstowym i opisywanym w poetyce realistycznej<sup>4</sup>, w którym pojawiają się elementy fantastyczne takie jak magia i nadnaturalne istoty. Choć najczęściej ukryte przed większością społeczeństwa, nie występują przy tym jako jednorazowe czy niepożądane anomalie,

<sup>1</sup> Powieści Aaronovitcha to, kolejno: *Rivers of London*, London 2011; *Moon Over Soho*, London 2011; *Whispers Under Ground*, London 2012; *Broken Homes*, London 2013; *Foxglove Summer*, London 2014; *The Hanging Tree*, London 2016; *Lies Sleeping*, London 2018; nowele: *The Furthest Station*, London 2017; *The October Man*; London 2019.

<sup>2</sup> Por. Ben Aaronovitch, Andrew Cartmel, Lee Sullivan, Luis Guerrero, *Body Work*, London 2016; eidem, *Night Witch*, London 2016; eidem, *Black Mould*, London 2017; eidem, *Detective Stories*, London 2017; eidem, *Cry Fox*, London 2018; Ben Aaronovitch, Andrew Cartmel, Lee Sullivan, Luis Guerrero, Paulina Vassileva, *Water Weed*, London 2018.

<sup>3</sup> Por. np. Stefan Ekman, *Urban fantasy – literatura Niewidocznego*, przeł. Magdalena Wąsowicz, „Creatio Fantastica” 2018, nr 1 (58): *Fantastyka miejska*, s. 7–27.

<sup>4</sup> Poetyka oniryzmu czy gesty przywodzące na myśl realizm magiczny cechują inne typy miejskiej *fantasy* (np. *Fizjonomika* Jeffrey’a Forda, *Miasto szaleńców i świętych* Jeffa VanderMeera czy *Akwaforta* Kirsten J. Bishop, należące do nurtu *New Weird*).



ale stanowią stały element świata przedstawionego, poznawany i akceptowany przez bohaterów w miarę rozwoju akcji lub znany im od dawna (a w niektórych przypadkach widoczny także dla „niemagicznych” obywateli<sup>5</sup>).

W przypadku wydawanego od 2011 roku cyklu Aaronovitcha fabuła, zgodnie z powyższym schematem, osadzona jest w Londynie drugiej dekady XXI wieku, a główny bohater, młody policjant Peter Grant, przypadkiem dowiaduje się o istnieniu zjawisk fantastycznych. Następnie zaczyna uczyć się magii i zostaje przydzielony do zajmującej się nadnaturalnymi sprawami jednostki śledczej Metropolitan Police, zwanej Szaleństwem. Tym samym utwory Aaronovitcha wpisują się w bardzo popularny model, łączący *urban fantasy* z wątkami detektywistycznymi za pośrednictwem protagonistów takich jak „prywatni detektywi, funkcjonariuszki policji, dziennikarki czy pozainstytucjonalni stróże prawa”, którzy „mogą po prostu natknąć się na coś dziwnego podczas wypełniania swoich codziennych obowiązków, ale często specjalizują się w przestępstwach związanych ze zjawiskami nadnaturalnymi”<sup>6</sup>. W sposób dla tego modelu typowy, kolejne tomy cyklu mają charakter zamkniętych epizodów, podczas których bohaterowie rozwiązują rozmaite zagadki kryminalne, zaś łącząca całość główna linia fabularna rozwija się (jak dotąd, z wyjątkiem tomu *Lies Sleeping*) w drugim planie.

Przy całej reprezentatywności gatunkowej serii jej element charakterystyczny stanowi jednak sposób, w jaki Aaronovitch, wykorzystując narrację pierwszoosobową, opowiada Londyn ze szczególnej perspektywy. Miasto jest tu opisywane przez pryzmat spojrzenia policyjnego detektywa, a zatem osoby szczególnie wrażliwej na oglądane przestrzenie oraz zawarte w nich znaczenia. Co istotne, Peter Grant to także pasjonat architektury, jak również adept magii, poznający zjawiska i przestrzenie dostępne tylko dla nielicznych, dodatkowo specyficznym usytuowany społecznie i ekonomicznie. W niniejszym tekście chciałabym pokazać, jaki efekt osiąga autor, kiedy w literacki sposób (re)konstruuje współczesny

<sup>5</sup> Por. np. cykle Kim Harrison o Rachel Morgan, Laurell K. Hamilton o Anicie Blake czy Patricii Briggs o Mercedes Thompson.

<sup>6</sup> „The private eye, police officer, journalist, or freelance guardian of the law may simply stumble across something weird in their mundane line of duty, but they often specialize in crimes related to the supernatural” (Stefan Ekman, *Crime Stories and Urban Fantasy*, „Clues. A Journal of Detection” 2017, Vol. 35, No. 2, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA1](http://bit.ly/retell-lozinska1), s. 48). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego moje – A.Ł.

Londyn z takiej właśnie perspektywy<sup>7</sup>. *Retelling* – przepisanie przestrzeni realnej metropolii na przestrzeń narracyjną, która „niezależnie od tego, jak wierna jest swojemu referentowi, [...] jest zawsze fikcyjna, tworzona przez rozmaite strategie tekstualne i odtwarzana przez czytelnika”<sup>8</sup> – obejmuje tu takie koncepty, jak tożsamość Londynu, narracje o kształtujących jego przestrzeń projektach architektonicznych czy społeczna rola przestrzeni miejskiej. Analizę zacznę jednak od zrekonstruowania obranego przez autora sposobu patrzenia na brytyjską metropolię.

### Perspektywa bohatera

Pierwszym z elementów, determinujących specyfikę oglądu Londynu w cyklu Aaronovitcha, jest rola Petera Granta jako detektywa. Wybór protagonisty, którego praca śledczego wymaga przemieszczania się po mieście<sup>9</sup>, pozwala umieszczać akcję utworów w miejscach znacznie liczniejszych niż te odwiedzane na co dzień przez przeciętnego mieszkańca metropolii. Przynależność do policji zapewnia mu poza tym wstęp do miejsc wszelkiego typu, w tym rozmaitych (i czasem bardzo odmiennie usytuowanych klasowo) przestrzeni prywatnych. W konsekwencji kolejne powieści mapują ponadprzeciętnie rozległe i różnorodne obszary miasta.

Jednocześnie spojrzenie detektywa jest specyficznym sfunkcjonalizowane. Ewa Rewers, pisząc o zwielokrotnieniu miejskiej rzeczywistości, odnosi się bezpośrednio do jej warstwy wizualnej: „Obrazów, znaków, ruchu wyświetlanych na ekranach miasta jest zawsze więcej, niż widz zdoła zobaczyć i odnotować”<sup>10</sup>. Postrzegając widzenie jako „sposób doświadczania

7 Literackie, ponieważ włączenie do puli analizowanego materiału komiksów wymagałoby uruchomienia odrębnej strategii badawczej, uwzględniającej ich wizualną stronę, na co nie pozwalają ramy objętościowe tego rozdziału. Będę zatem brać pod uwagę powieści i nowelę *The Furthest Station* (*The October Man* pominię, gdyż jej akcja rozgrywa się w Trierze i opowiada o innym protagoniście) – to jednak właśnie w nich rozgrywa się główna linia fabularna cyklu.

8 „No matter how faithful it is to its referent, narrative space is always fictional, created through various textual strategies and recreated by the reader” (Patricia García, *The Fantastic of Place and the Fantastic of Space*, [w:] eadem, *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*, New York 2015, s. 17).

9 Ekman wskazuje, że na takie portretowanie pracy detektywa miała wpływ tradycja powieści typu *hardboiled*, w których „zamiast przeprowadzania intelektualnych ćwiczeń w gabinecie, prywatny detektyw podróżuje z jednego miejsca do drugiego” („rather than performing an intellectual armchair exercise, the private eye travels from one place to another” – Stefan Ekman, *Crime Stories...*, s. 49).

10 Ewa Rewers, *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 50.

narzucający się oglądowi przestrzeni miejskiej”<sup>11</sup>, teoretyczka polemizuje z całkowitym potępianiem wzrokocentryzmu, który pomimo związanych z nim ograniczeń wydaje się niejako naturalny wobec takiej mnogości bodźców wizualnych w metropolii. Problem widzi raczej w zastępowaniu widzenia patrzeniem i spoglądaniem, z których pierwsze to „czynność automatyczna, nie wymagająca szczególnej aktywności i skupienia uwagi”, drugie „jest nieuważne i omyłne”, oba zaś są „pozbawione troski o pochłaniającą je przestrzeń”<sup>12</sup>. Wzrok detektywa niejako odpowiada na ów problem, gdyż stanowi przeciwieństwo wymienionych wyżej trybów powierzchniowej interakcji z miastem. W powracających w powieściach opisach badania przez Granta miejsc – czy to zbrodni, czy to zamieszkania podejrzanych i ofiar – Aaronovitch przedstawia „widzenie” wysunięte na pierwszy plan oraz celowe. Analizowanie poszczególnych przestrzeni służy w jego cyklu ponownemu opowiadaniu przebiegu przestępstw czy możliwych motywów ich popełnienia. Autor sam przy tym eksponuje wagę przestrzeni dla tego procesu, zestawiając pracę detektywa z archeologią. W obu podobnie:

Kontekst – to, gdzie znajduje się obiekt – jest ważniejszy niż obiekt sam w sobie. W pracy policyjnej to kwestia tego, czy rozbite szkło znajduje się wewnątrz czy na zewnątrz; w archeologii, czy dająca się datować moneta zostaje znaleziona w podstawie muru, czy w wypełnieniu po rozbiórce<sup>13</sup>.

To śledzenie kontekstu sprawia, że Grant na podstawie odwiedzanych miejsc odtwarza portrety ich mieszkańców – i, poprzez powtarzalność podobnych sytuacji w cyklu, w coraz większym stopniu opowiada o sytuacji społecznej w Wielkiej Brytanii. Spojrzenie detektywa sprawia, że przestrzeń mówi jako świadek. „Unikalnie skonstruowane, rozwinięte w rezultacie

<sup>11</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> „Context – where you find an object – is more important than the actual object. In policeing it’s whether the broken glass is on the inside or the outside. In archaeology it’s whether that datable coin is found in the wall foundations or its demolition infill” (Ben Aaronovitch, *Lies Sleeping*, op. cit, s. 46; kolejne cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając skrót LS i numer strony w nawiasie kwadratowym). Aaronovitch spełnia tu – nie tylko deklaratywnie za pośrednictwem przywołanego cytatu, ale i w praktyce w całości cyklu – postulat Hadas Elber-Aviram, że *urban fantasy* powinno charakteryzować właściwe archeologii „zainteresowanie materialną historią metropolii” („concern with the material history of the metropolis” – Hadas Elber-Aviram, *The Past Is Below Us. Urban Fantasy, Urban Archaeology, and the Recovery of Suppressed History*, „Papers from the Institute of Archaeology”, Vol. 23, lss. 1, art. 7, s. 2, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA2](http://bit.ly/reTell-Lozinska2)).

modernizacji i industrializacji”<sup>14</sup>, jest ono przy tym związane z metropolią tak, jak dwa ostatnie zjawiska<sup>15</sup>. Współdzielona historia i uważność wobec badanych miejsc nie wystarczają jednak, żeby perspektywa protagonisty spełniała trzeci postulat Rewers: „troski o przestrzeń”. Samo spojrzenie detektywa mogłoby bowiem prowadzić do opowiadania na podstawie miasta, ale nie z myślą o nim – Londyn pojawiałby się tylko przy okazji prezentacji zbrodni, a zarazem byłby ukazywany wyłącznie przez jej pryzmat, co mogłoby zbliżyć jego obraz do chandlerowskich „podłych ulic”<sup>16</sup>. Aaronovitch wykracza jednak poza tę perspektywę na kilka sposobów.

Pierwszy z nich to zainteresowanie Granta architekturą. Chciał on ją kiedyś studiować, ale przeszkodził mu brak umiejętności rysowania – wciąż jednak kształci się w tym kierunku we własnym zakresie i, jak się wydaje, dla osobistej satysfakcji. Taka charakterystyka protagonisty pozwala autorowi na nieustanne komentowanie za pośrednictwem bohatera wyglądu i funkcjonalności budynków czy planowania przestrzennego, dzięki któremu Londyn staje się nie tylko sceną zbrodni, ale pojawia się jako byt istotny sam w sobie: liczą się jego estetyka, historia, atmosfera. Bohater zainteresowany architekturą wyróżnia cykl Aaronovitcha na tle ogółu utworów *urban fantasy*<sup>17</sup>. W tym nurcie z zasady dominuje narracja pierwszoosobowa. Jeśli jednak pojawiają się komentarze dotyczące materialnego funkcjonowania miasta, najczęściej wybrzmiewają na płaszczyźnie możliwej interpretacji całego tekstu, nie zaś opinii postaci. Różnica jest o tyle istotna, że Grant ocenia Londyn przez pryzmat własnego usytuowania klasowego i tożsamościowego – wiele spośród jego uwag dotyczy zaś wytwarzanej w obrębie architektury przestrzeni społecznej.

Jako syn białego rdzennego londyńczyka i czarnoskórej imigrantki z Sierra Leone, Grant należy do mniejszości etnicznej, co podlega w cyklu Aaronovitcha wyraźnej tematyzacji. Opisywanie sierraleońskich posiłków

<sup>14</sup> „The detective has a uniquely constructed gaze developed as a result of modernization and industrialization” (Risa Dickens, *An Eye On The City. The Detective Figure in Benjamin, Kracauer and Jameson*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA3](http://bit.ly/retell-lozinska3), s. 1).

<sup>15</sup> O splocie modernizacji, modernizmu jako formacji kulturowej i roli miasta w wyrażaniu doświadczenia nowoczesności – por. Elżbieta Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

<sup>16</sup> „Mean streets” (por. Bill Phillips, *Crime Fiction and the City: The Rise of a Global Urban Genre*, „IAFOR. Journal of Cultural Studies” 2017, Vol. 2, Iss. 2, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA4](http://bit.ly/retell-lozinska4), s. 103).

<sup>17</sup> Do serii, których akcja rozgrywa się w Londynie, należy m.in. seria Kate Griffin o Matthew Swifcie, Mike’a Carey’ego o Feliksie Castorze, Benedicta Jacki o Aleksie Verusie, *Courts of the Feyre* Mike’a Shevdona czy *Shadow Police* Paula Cornella.

jadanych w domu Petera, dialogi między nim a matką w krio (tamtejszym kreolskim języku potomków wyzwolonych niewolników, a także powiązanie jej historii zawodowej z szerszym obrazem życia afrykańskich imigrantów sprawiają, że wielokulturowość staje się kluczowym elementem podstawowego poziomu perspektywy (re)konstruowania Londynu i nieodłączną częścią jego postrzegania. Cecha charakterystyczna wszystkich metropolii – w których „istnienie i rozwój”, jak pisze Marian Golka, „od samego początku wpisana była tendencja do różnorodności we wszystkich możliwych przekrojach: społecznym, majątkowym, zawodowym, etnicznym, stylu życia itd.”<sup>18</sup> – zostaje tu wyeksponowana, ale też zyskuje konkretną specyfikę. Aaronovitch pokazuje, jak elementy wywodzące się z byłej brytyjskiej kolonii mogą odciskać się na życiu i kształcie miasta. Chociaż, na przykład, specyficzna organizacja przestrzeni prywatnej rodziny Granta jest w skali stolicy zaledwie drobnym szczegółem, śledczy nieustannie odnotowuje obecność także innych londyńczyków pochodzących z różnych części świata, których mikroświaty sumarycznie składają się już w znacznej mierze na przestrzeń całego Londynu.

Perspektywę Granta kształtuje także dziedzictwo jego ojca. Bohater zawdzięcza mu bowiem poczucie zażyłej relacji z brytyjską stolicą:

Mój ojciec mówi, że [...] są ludzie, którzy wysiadą z jumbo jeta na Heathrow, przejdą przez kontrolę paszportową, wymachując dowolnym paszportem, wkroczą do metra i zanim wysiadą na Piccadilly Circus, już są londyńczykami. Mówił też, że są tacy, którzy urodzili się w sercu Londynu i całe życie marzyli o ucieczce<sup>19</sup>.

Powyższy fragment dowodzi, że w ujęciu Aaronovitcha przynależność do danego miejsca zależy nie od tego, czy ktoś się w nim urodził, lecz od wyboru (stanowisko istotne w kontekście debat o migrantach). Podkreśla on zarazem wagę jednostkowej perspektywy w kształtowaniu obrazu danej przestrzeni – w zależności od tego, kto patrzy, Londyn może wydawać się miejscem wspianiałym i pełnym życia bądź dręczącą pułapką. Do ostatniej kwestii odnosi się również kolejny element spuścizny ojca Granta – przejęte przez syna zainteresowanie muzyką jazzową. Najbardziej uwidacznia się ono w *Księżycu nad Soho*, którego fabuła obraca się właśnie

<sup>18</sup> Marian Golka, *Wielokulturowość miasta*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 172.

<sup>19</sup> Ben Aaronovitch, *Księżyc nad Soho*, przeł. Małgorzata Strzelec, Warszawa 2017, s. 208. W dalszej części artykułu cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając skrót KS i numer strony w nawiasie kwadratowym.

wokół londyńskich klubów jazzowych. Miasto jest tu opowiadane w dużej mierze poprzez swój pejzaż dźwiękowy, charakterystyka tego ostatniego zależy jednak od perspektywy bohatera – scen muzycznych jest wszak w metropolii wiele, a jazz reprezentuje tylko jedną z nich.

Istotne jest także położenie ekonomiczne rodziny Granta. Jego ojciec (przynajmniej częściowo z powodu uzależnienia od heroiny) nigdy nie osiągnął większych dochodów, matka zaś pracowała jako sprzątaczką. „Siedziba rodowa” [KS 39], w której wychował się Grant, to (naprawdę istniejące) osiedle komunalne Peckwater Estate, tu przedstawiane jako jedna z „seri[i] koszmarnych pomyłek architektonicznych”<sup>20</sup> wzniesionych po drugiej wojnie światowej w miejscach zrujnowanych przez bombardowania, niefunkcjonalna i ciasna<sup>21</sup>; w momencie rozpoczęcia akcji cyklu bohater mieszka zaś w głośnym i nie zawsze czystym hotelu policyjnym. Stefan Ekman stawia tezę, że „jednym z istotnych wkładów kryminału do *urban fantasy* jest wzmocnienie komentarza dotyczącego problemów społecznych”<sup>22</sup>. Choć celna w odniesieniu do wybranych przez niego przykładów, nie musi się ona jednak sprawdzać w każdym przypadku: podobnie jak tego typu komentarz może wybrzmiewać bardzo wyraźnie w tekstach pozbawionych wątków kryminalnych<sup>23</sup>, tak nie musi być istotnym wątkiem w narracjach detektywistycznych<sup>24</sup>. W przypadku *Rzek Londynu* wspomniany już poszerzony dostęp do różnorodnych przestrzeni Grant często wykorzystuje do odwiedzania miejsc zamieszkiwanych przez klasę średnią lub wyższą. Przestrzenie

<sup>20</sup> Idem, *Rzeki Londynu*, przeł. Małgorzata Strzelec, Warszawa 2017, s. 319. W dalszej części artykułu cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając skrót RL i numer strony w nawiasie kwadratowym.

<sup>21</sup> „Peckwater Estate [...] wzniesiono w czasach, kiedy architekci zaczęli godzić się z myślą, że robote mogą ucieść się z instalacji wodno-kanalizacyjnej i kąpeli od czasu do czasu, ale zanim jeszcze zdali sobie sprawę, że wspomniani robote mogą chcieć mieć więcej niż jedno dziecko na rodzinę. Może uznali, że trzy sypialnie tylko zachęcałyby klasę robotniczą do rozmnażania” [KS 39].

<sup>22</sup> „One of crime fiction’ important contributions to urban fantasy is to reinforce the commentary on social concerns” (Stefan Ekman, *Crime Stories...*, s. 48).

<sup>23</sup> Przykłady prób jego wprowadzenia w *urban fantasy* omówiłam w innym tekście – por. Aleksandra Łozińska, *Subwersywny potencjał wypartego: miejsca wykluczeni w Nigdziebądź Neila Gaimana, LonNiedynie Chiny Miéville’a i Wizard of the Pigeons Megan Lindholm*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków 2017, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA5](http://bit.ly/RETELL-LOZINSKA5), s. 403–421.

<sup>24</sup> Za niezaangażowany w kwestie społeczne uznałabym na przykład jeden z najbardziej znanych cykli kryminalnego *urban fantasy*, *Akta Dresdena* Jima Butchera.



związane z zupełnym wykluczeniem ekonomicznym natomiast w cyklu w zasadzie się nie pojawiają – sama praca policyjna skupia się tu zatem raczej na warstwach uprzywilejowanych. Ekspozycja ich przywileju jako takiego (a nie, na przykład, przedmiotu aspiracji) prowokuje właśnie optyka protagonisty jako osoby wywodzącej się z klasy robotniczej. Grant rozważa architekturę w kontekście jej społecznego funkcjonowania: tego, komu i na ile dobrze ona służy, wpływu na toczące się w jej otoczeniu życie, dostępności bądź elitarności pewnych obszarów metropolii. Dopiero połączenie punktu widzenia detektywa z określoną perspektywą klasową wykorzystuje Aaronovitch do tego, by opowiedzieć Londyn jako miasto nękane problemami z cenami, jakością budownictwa mieszkalnego czy gentryfikacją.

Natomiast ostatni z czynników wpływających na specyfikę spojrzenia Granta to jego pozycja jako adepta magii. O ile poprzednie aspekty bohatera w momencie rozpoczęcia akcji stanowią część jego tożsamości już co najmniej od jakiegoś czasu, o tyle, jak zaznaczyłam, wiedza o świecie fantastycznym jest dla niego zupełnie nowa. *Retelling* zyskuje zatem w cyklu Aaronovitcha dodatkowy wymiar: nie tylko realny Londyn zostaje tu literacko opowiedziany czytelnikom za pośrednictwem szczególnej perspektywy, ale też sam protagonista musi ponownie wytworzyć dla siebie obraz znanego od zawsze miasta, które nagle okazuje się posiadać dodatkowy, wszechobecny wymiar. Do tego ostatniego dostęp mają tylko nieliczni – wraz z zyskaniem świadomości jego istnienia, Grant ma zatem jeszcze bardziej pogłębione możliwości doświadczania miasta. O dokładnej charakterystyce owego wymiaru metropolii będę jeszcze pisać, co jednak istotne w tym miejscu: łączy się on ściśle z wszystkimi wcześniej wymienionymi aspektami oglądu (i opisu) miasta. Możliwości Granta jako detektywa wzbogaca zdolność do rozpoznawania *vestigii* – pozostałości magii wyczuwalnych w miejscu jej uprawiania, a także swego rodzaju ech minionych wydarzeń, które „wytrawione w ścianach” klubu nocnego dają się, na przykład, odczuć jako „przebłyski śmiechu, zapach herbaty, urywki muzyki, nagły ostry posmak krwi na języku”, współtworzące „miejsce [...] zdecydowanie za bardzo uwikłane w zbyt wiele żywotów i wydarzeń, żeby dało się wychwycić jeden wątek” [ks 152]. Rozwiązania architektoniczne mogą służyć uprawianiu czarów, budynki mogą się posiadać pamiętać, a wprowadzenie duchów miejsc nadaje dodatkowy wymiar dyskusji o etniczności. W ten sposób literacko reprodukowana przestrzeń fizyczna realnego Londynu przeplata się z przestrzeniami społecznymi i magicznymi.

## Przestrzeń Londynu

Do przestrzeni pozapowieściowego Londynu Aaronovitch odsyła nieustannie w całym cyklu (z wyjątkiem *Foxglove Summer*, gdzie Grant większość czasu spędza, rozwiązując sprawę w wiejskim obszarze Herefordshire), przywołując kolejne nazwy istniejących miejsc. Nawet jeśli nie wszystkie spośród opisywanych przez niego przestrzeni mają swoje rzeczywiste odpowiedniki, te fikcyjne – głównie prywatne domy i mieszkania – zostały usytuowane w realnie istniejących okolicach. Na przykład siedziba Szaleństwa rzekomo znajduje się przy Russel Square, dom jednej z tytułowych rzek, Tyburn – przy Chesterfield Hill, a innej, Mamy Tamizy – „na wschód od White Tower w przebudowanym magazynie kawałek od basenu portowego Shadwell Basin” [RL 105]. Także trasy pokonywane przez Granta pomiędzy kolejnymi lokacjami bywają szczegółowo opisywane:

Popędziłem za Tobym, który [...] [m]inął Tesco i prysnął w New Row [...]. [P]rawie go doganiałem, kiedy przeciął St Martin's Lane i wpadł w St Martin's Court po drugiej stronie. Zostałem nieco w tyle, kiedy musiałem obieć tłumek holenderskich turystów, wychodzących właśnie z teatru imienia Noëla Cowarda. [...] Toby śmignął koło baru „J. Sheekey's Oyster”, knajpek z soloną wołowiną i falafelami i czmychnął na drugą stronę Charing Cross Road [...] [RL 58].

W rezultacie Aaronovitch mapuje znaczną część miasta<sup>25</sup> – zarówno, jak w przytoczonym fragmencie, jego najbardziej znane obszary, jak i przestrzenie zgoła nieturystyczne (choćby wspomniane już Peckwater Estate) czy leżące poza Londynem i tylko z nim powiązane (tak dzieje się choćby w przypadku Chesham, tytułowej ostatniej stacji Metropolitan Line w *The Furthest Station*).

Do rzeczywistych przestrzeni odsyłają także krótkie odautorskie notki faktograficzne pojawiające się na końcu wszystkich powieści, od *Księżycy nad Soho* począwszy. Aaronovitch zamieszcza w nich informacje o rzeczywistym statusie najważniejszych dla akcji miejsc, zaznaczając, że opowiada realnie istniejące miasto. Zarazem jednak wybór jako realnych tylko niektórych elementów spośród wymienianych w cyklu podkreśla generalną fikcyjność wytwarzanego obrazu Londynu, a sposób

<sup>25</sup> Autor publikuje na swoim blogu także prawdziwe mapy z zaznaczonymi lokacjami, w których rozgrywa się akcja poszczególnych tomów cyklu, pokazują one jednak tylko najważniejsze miejsca, w sumie znikomą część tych wszystkich, które pojawiają się w powieściach. Odnośniki do map zebrano w fanowskiej encyklopedii – por. *The Follypedia Wiki Maps*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA6](http://bit.ly/retell-lozinska6).

konstruowania notek wyraźnie wskazuje na prymat, który Aaronovitch przyznaje literackiej kreacji. O lesie występującym w *Foxglove Summer* autor pisze: „Pokehouse Wood to prawdziwe miejsce, ale zmieniłem daty jego ponownego nasadzenia tak, żeby pasowały do mojej historii”<sup>26</sup>, o londyńskiej świątyni Mitry: „odwiedziłem ją i warto ją zobaczyć, chociaż wolę myśleć o niej jako o świątyni Bachusa – bóstwa, które wydaje się znacznie bardziej zgodne z duchem Londynu niż stary, gderliwy Mitra”<sup>27</sup>, zaś wydarzenie, do którego odwołuje się w *Księżycu nad Soho*, komentuje:

Ken „Snakehips” Johnson zginął 8 marca 1941 roku podczas występu w „Café de Paris”. Świadkowie są zgodni, że grał „Oh Johnny”, kiedy bomba uderzyła, ale pozwoliłem sobie zmienić ten szczegół, bo, szczerze mówiąc, „Body and Soul” o wiele lepiej nadaje się na tytuł rozdziału [KS 340].

Tym samym Aaronovitch podkreśla, że wykorzystuje rzeczywiste przeszczerzenie, zaś dokonywane przez niego zmiany służą konkretnemu celowi: Londyn i jego okolice mają stać się w tym literackim ujęciu ciekawsze, lepiej zachowujące zasadę *decorum* czy bardziej spójne. Nie znaczy to jednak, że autor wykorzystuje elementy miasta przedmiotowo. Choć wprowadza zmiany, to przecież bardzo duży nacisk kładzie na relacjonowanie faktycznej topografii i historii metropolii. Regularnie stosowanym przez niego zabiegiem jest, na przykład, rozpoczynanie danego epizodu fabularnego od opisu miejsca, w którym rozgrywa się akcja, według powtarzającego się wzoru:

Gdyby można było powiedzieć, że mój zawód – łapacza złodziei [...] – miał swój początek gdzieś w Londynie, to chodziłoby o Bow Street i Henry’ego Fieldinga, sędziego, autora powieści satyrycznych i założyciela organizacji znanej jako Gońcy z Bow Street. Jego dom znajdował się tuż obok Opery Królewskiej, która wtedy była po prostu Teatrem Królewskim w Covent Garden [...]

Tu powstał pierwszy prawdziwy posterunek policji w Londynie, który w dziewiętnastym wieku przeprowadził się na drugą stronę ulicy i przekształcił w sąd przy Bow Street [...]. To tutaj skazano Oscara Wilde’a za zakłócenie porządku publicznego. To stąd William Joyce, czyli sam Lord HawHaw, zaczął swój krótki spacer do stryczka.

<sup>26</sup> „Pokehouse Wood is a real place, but I’ve changed the dates on which it was replanted to suit the necessity of my story” (Ben Aaronovitch, *Foxglove Summer*, op. cit., s. 376).

<sup>27</sup> „I’ve visited and it’s worth a look, although I prefer to think of it as the Temple of Bacchus – a deity who seems much more in keeping with the spirit of London than grumpy old Mithras” [LS 405].

[...] W 2006 roku sprzedano budynek magnatowi ziemskiemu, który przerobił go na hotel, bo chociaż historia i tradycja mają dużo w Londynie do powiedzenia, to jednak pieniądź przemawia słodko i kusząco niczym syrena.

[...] Kiedy w latach dziewięćdziesiątych przebudowano Operę Królewską, pochłonęła ona większość sąsiedztwa, w tym także bazar kwiatowy. I dlatego właśnie znaleźliśmy się w okolicach wejścia prowadzącego za kulisy Opery, gdzie Nightingale wiedział, że spotka gościa, który wpuści nas do środka [RL 242–243].

Przytoczony fragment dostarcza przykładów kilku wątków, na które warto zwrócić uwagę. Aaronovitch opisuje Londyn obszernie, a miejscowości nie traktuje wyłącznie jako tła dla akcji, lecz tematyzuje ją. Wyjątkową tożsamość poszczególnych miejsc podkreśla wprowadzanie ich wraz z historią: zarówno związanych z nimi istotnych wydarzeń, jak i samych przemian warstwy materialnej miasta. Jednocześnie tożsamość ta łączy się ściśle z tożsamością konstruującego obraz miejsca protagonisty. Nie dzieje się tak w przypadku wszystkich spośród opisywanych w powieściach lokacji, wątek ten powraca jednak także w innych momentach, na przykład gdy Grant trafia do lokali, w których grywał koncerty jego ojciec, biur podobnych do sprzątanym przez jego matkę czy w pobliżu mieszkań dawnych szkolnych kolegów. Biografia bohatera jest tu opisywana poprzez przestrzeń – ale też fikcyjna relacja o prowadzonych przez niego śledztwach, której opisy zwieńczają długie szeregi przywoływanych faktów, nadpisuje historię realnych miejsc, które aktualizują się poprzez taki sposób ich opowiadania. Wreszcie – przy okazji wybrzmiewa tu również komentarz dotyczący powszechnej w mieście gentryfikacji i prymatu interesów deweloperów nad planowaniem przestrzennym. Ten zaś wątek prowadzi do kolejnego aspektu Londynu Aaronovitcha.

### Przestrzeń społeczna

Nieustannie powracającą w cyklu kwestię stanowi gentryfikacja kolejnych obszarów metropolii. Narrator opisuje drogę Soho od nieatrakcyjnej, taniej dzielnicy do miejsca gwałtownego zagęszczenia budynków i przebudowy nierzadko wymuszanej przez obchodzących prawo deweloperów metodami takimi, jak „zostawi[enie] nieruchomości[ci] pust[ej], aż popadnie w ruinę i trzeba ją będzie wyburzyć” [KS 233], a także krytykuje grodzone osiedla

w Notting Hill<sup>28</sup>, „nieustający, napędzany gotówką rozwój”<sup>29</sup> odbywający się kosztem ochrony zabytków, czy fakt, że „industrialne dziedzictwo Londynu [jest] żwawo zamieniane przez gentryfikację w luksusowe biura do wynajęcia”<sup>30</sup>. Powtarzają się również sceny przeprowadzania przez Granta i jego współpracowników kolejnych, „rytualnych” dla londyńczyków, „wyce[n] nieruchomości” [s 48], czyli szacowania, ile mogą kosztować odwiedzone podczas prowadzenia śledztw domy czy mieszkania, na które ich samych nigdy nie będzie stać – co odpowiada rzeczywistym problemom z coraz intensywniejszym wzrostem cen nieruchomości w brytyjskiej stolicy<sup>31</sup>. Saskia Sassen pisze, że postępująca dziś „systemow[a] transformacj[a] wzorca własności ziemi w miastach [...] niesie z sobą głębokie konsekwencje dla sprawiedliwości, demokracji i praw obywatelskich”<sup>32</sup>, a podkreślający trudności na londyńskim rynku nieruchomości Aaronovitch wydaje się prezentować podobne stanowisko. Perspektywa klasowa Granta pozwala wyeksponować skalę problemu. Nie znajduje się on bowiem w sytuacji ekstremalnego wykluczenia, lecz jest przeciętnym członkiem klasy pracującej – podobnie jak pozostali bohaterowie, którzy także dokonują „wycen”. Zarazem zaś (przystająca do identyfikowanego przez Sassen zagrożenia dla demokracji) sytuacja, w której, jak pisze Deyan Sudjic, „połacie Londynu zamieniły się w prawdziwy plac zabaw dla deweloperów”<sup>33</sup>, krytykowana jest tu z pozycji troski o tożsamość metropolii, zatracającej swój charakter w obliczu zmiany kolejnych fragmentów różnorodnej, ogólnodostępnej tkanki miejskiej w elitarne produkty.

<sup>28</sup> „Wiedziałem, że ktokolwiek przebudował stajnie na domy mieszkalne, przejął też lokalnego ducha, bo nic tak nie mówi »jestem częścią tętniącej życiem miejscowej społeczności« jak postawienie cholernej wielkiej bramy przy wlocie do twojego zaułka” (Ben Aaronovitch, *Szepty pod ziemią*, przeł. Małgorzata Strzelec, Warszawa 2017, s. 46–47; kolejne cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając skrót S i numer strony w nawiasie kwadratowym).

<sup>29</sup> „Relentless cash-driven redevelopment” [LS 45].

<sup>30</sup> „Industrial heritage of London being swiftly gentrified into luxury offices for hire” (idem, *The Hanging Tree*, London 2016, s. 313; kolejne cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając skrót HT i numer strony w nawiasie kwadratowym).

<sup>31</sup> O problemach z dostępnością mieszkań w Londynie i nieadekwatności obecnego prawa regulującego zasady zabudowy – por. Owen Hatherley, *Planowanie po planowaniu w Londynie*, przeł. Dorota Wąsik, „Autoportret” 2017, nr 1 (56): *Planowanie*, s. 83–91.

<sup>32</sup> Saskia Sassen, *Do kogo należą nasze miasta i dlaczego ich przejęcie powinno nas martwić?*, przeł. Michał Choptiany, „Autoportret” 2017, nr 3 (58): *Formy własności*, s. 6.

<sup>33</sup> Deyan Sudjic, *Język miast*, przeł. Anna Sak, Kraków 2017, s. 154.

Kwestię klasowości londyńskiej architektury dodatkowo eksponuje główna linia fabularna *The Hanging Tree*. Bohaterowie pracują tu nad sprawą śmiertelnego przedawkowania narkotyków przez uczestniczkę imprezy nastolatków z zamożnych rodzin, odbywającej się nielegalnie w mieszkaniu w luksusowym (i realnie istniejącym) kompleksie mieszkalnym One Hyde Park. Apartament był pusty, ponieważ osiedle stanowi przedmiot spekulacji nieruchomościami, którego „superbogaci mieszkańcy” w dużej mierze „wciąż żyli za granicą, czekając, aż ceny nieruchomości w Londynie osiągną szczyt”<sup>34</sup>. Stanowi to kolejną artykulację problemu londyńskiego rynku nieruchomości, który zamiast potrzebnych mieszkań oferuje przede wszystkim „produkt[y] dla inwestorów – spekulantów szukających nowego rodzaju aktywów”<sup>35</sup>. Fikcyjne wprowadzenie bohatera do wnętrza rzeczywistego budynku pozwala nie tylko wyeksponować krytykę elitarności miejskich inwestycji, ale też zaznaczyć uwidacznianie się problemów tego typu budownictwa, nastawionego wyłącznie na zysk, już w samej architekturze mieszkań, które stają się tym bardziej absurdalnie kosztowne:

One Hyde Park, zauważyłem, posiadał cały zasadniczy urok brutalistycznego mieszkania komunalnego – tyle tylko, że na większą skalę. Pokoje, oczywiście, były znacznie przestronniejsze. Ale presja zmaksymalizowania liczby mieszkań oznaczała, że sufity były nieproporcjonalnie niskie<sup>36</sup>.

Ważną rolę w cyklu Aaronovitcha odgrywa także kompleks mieszkalny: fikcyjne Skygarden, do którego, na potrzeby prowadzonego *incognito* śledztwa, wprowadzają się bohaterowie w *Broken Homes*. Ten budynek, zaprojektowany przez stworzonego przez autora Erika Stromberga, stanowi – jak wskazuje Aaronovitch – przepisanie rzeczywistego Heygate Estate, „modernistycznej świątyni dysfunkcyjnego funkcjonalizmu, wciśniętej w nieistniejącą przerwę pomiędzy dwoma realnymi budynkami w Highgate”<sup>37</sup>. Opis ten

34 „[S]uper-rich inhabitants of One Hyde Park were [...] still living abroad and waiting for property prices in London to peak” [HC 337].

35 Deyan Sudjic, op. cit., s. 162.

36 „One Hyde Park, I saw, had all the basic architectural charm of a brutalist council flat – except on a larger scale. The rooms were much wider, of course. But pressure to maximise the number of flats meant that the ceilings were disproportionately low” [HT 9].

37 „[M]odernist shrine to dysfunctional functionalism sandwiched into a non-existent gap between two real buildings in Highgate” (Ben Aaronovitch, *Broken Homes*, op. cit., s. 358; kolejne cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając skrót BH i numer strony w nawiasie kwadratowym).



znakomicie odzwierciedla sposób kreowania Skygarden. Zostało ono bowiem wykorzystane do krytyki modernistycznej architektury społecznej (podobnie jak wzmianki o Peckwater Estate). Do jej założeń odnosi się już motto powieści, stanowiące cytat z Le Corbusiera: „Problem domu jest problemem epoki. Zależy od niego równowaga współczesnego społeczeństwa [...]”<sup>38</sup>; rozdziały noszą zaś tytuły *Styl międzynarodowy* [BH 93] czy *Maszyna do mieszkania* [BH 186]. Przywołując założenia teoretyków modernizmu, Aaronovitch krytycznie odnosi się do jednego z ich kluczowych elementów, czyli planów (prze)twarzania społeczeństwa (jak pisze Elżbieta Rybicka, „porównując projekt jako formę wypowiedzi z projektowaną w nim koncepcją miasta można dostrzec analogię pełnionych funkcji – zarówno dyskurs urbanistyczny, jak i jego przedmiot miały w zamierzeniu kształtować postawy czy to odbiorcy, czy mieszkańca miasta”<sup>39</sup>). Skygarden wzięło swoją nazwę od ogromnych balkonów w mieszkaniach, na których przewidziano miejsce na ogródki – zaprojektowane z rozmachem i obejmujące specjalny system drenażu oraz miejsce na drzewa. Mimo to w czasie akcji powieści tylko jeden z lokatorów wykorzystuje balkon zgodnie z przeznaczeniem. Co więcej, musiał sam przywrócić mu pierwotny kształt, ponieważ w wyniku narzekań lokatorów powierzchnię tarasów zabetonowano wiele lat wcześniej. Ekscentryczny projekt nie ukształtował więc nowego modelu korzystania z przestrzeni – a zarazem wysiłek architekta włożony w koncepcję „podniebnego ogrodu” znacznie przerósł ten związany z planowaniem podstawowych funkcji budynku.

Układ mieszkań w bloku Grant komentuje słowami: „Muszę przyznać, że Stromberg był konsekwentny w swoich architektonicznych zasadach. Korytarze były wąskie, pokoje zbyt długie, a sufity niskie”<sup>40</sup>, zaś niewielki rozmiar windy określa jako „wyraz wiary architekta, że proletariats był nieobciążony taką burżuazyjną afektacją, jak solidnie zbudowane meble”<sup>41</sup>. W komentarzach tych wyraźnie wybrzmiewa przekonanie nie tylko o porażce modernistycznych projektów w kwestii deklaratywnie dla nich kluczowej funkcjonalności, ale przede wszystkim o ukrywanym za

<sup>38</sup> „The problem of the house is a problem of the epoch. The equilibrium of society today depends upon it” [BH s. nlb].

<sup>39</sup> Elżbieta Rybicka, op. cit., s. 296.

<sup>40</sup> „I’ve got to say that Stromberg was consistent in his architectural principles. The hall ways were narrow, the rooms were too long and the ceilings were low” [BH 191].

<sup>41</sup> „[I]t was small – an expression of the architect’s faith that the proletariat were unencumbered by such bourgeois affectations as solidly built furniture” [BH 189].

nią braku szacunku dla przyszłych mieszkańców i ich potrzeb. Za ten stan rzeczy przynajmniej częściowo ma odpowiadać rozdźwięk klasowy między architektami a osobami, których byt próbują oni kreować. Tę nierównowagę sił Aaronovitch wydobywa za pomocą wątku fantastycznego. Grant odkrywa mianowicie, że Stromberg umieścił na dachu budynku konstrukcję, która winna gromadzić magiczną energię płynącą z codziennego życia mieszkańców<sup>42</sup>. Pomimo licznych niedostatków Skygarden uznawane jest za kluczowe i udane dzieło architekta, co Aaronovitch ironicznie punktuje:

Stromberg uważnie zaprojektował główną sypialnię, zbyt wąską na łożo małżeńskie [...]. Ścianę końcową zajmowały przesuwane drzwi na patio, a długość pokoju obliczono precyzyjnie tak, żeby można było wstawić szafę, ale tylko pod warunkiem, że zablokuje albo dostęp do patio, albo do reszty mieszkania. Takie przywiązywanie wagi do detali sprawiło, że Erik Stromberg został kiedyś opisany przez specjalistę od architektury z „The Guardian” jako „emblematiczny dla współczesnej brytyjskiej architektury w jej najbardziej ikonoklastycznym wydaniu”<sup>43</sup>.

Gromadzenie energii życiowej mieszkańców budynku można więc odczytywać jako udosłownioną reprezentację tego, że się na nich pasażeruje: Stromberg budował swoją profesjonalną renomę i opinię architektonicznego wizjonera, choć jego atrakcyjne medialnie koncepty w praktyce zupełnie się nie sprawdzały. Taki komentarz przystaje do relacjonowanej przez Rewers krytyki „egotycznej [...] utopii Le Corbusiera”<sup>44</sup>, przeprowadzanej w podobnym duchu przez Jane Jacobs:

Nieważne jak wulgarny czy pokraczny projekt, jak monotonna i nieużyteczna otwarta przestrzeń, jak nudny i zamknięty widok, imitacja Le Corbusiera krzyczy: „Zobacz co zbudowałem!”. Jak wielkie, widzialne ego opowiada o czymś osiągnięciu<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Stanowi ona wariację na temat rzeczywistego konceptu „korony miasta” Brunona Tauta.

<sup>43</sup> „Stromberg had carefully designed the master bedroom to be too narrow for a king-size bed [...]. The width of the end wall was taken up with a sliding patio door and the length precisely calculated so that you could have a wardrobe, but only if it blocked access to either the patio or the rest of the flat. It was for such attention to details that Erik Stromberg was once described by the *Guardian* architectural correspondent as *emblematic of modern British architecture at its most iconoclastic*” [BH 316–317].

<sup>44</sup> Ewa Rewers, *Krytyka utopii – obrona miast*, [w:] eadem, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 269.

<sup>45</sup> Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, London 1961, s. 17, [za:] Ewa Rewers, *Krytyka utopii...*, s. 269.

Dzięki temu, że Aaronovitch kazał swojemu detektywowi interesować się architekturą, może opowiedzieć o „przekształcani[u] się modernistycznej utopii w dystopię”<sup>46</sup> na kilku poziomach. Skrytykowane zostają tu same teoretyczne założenia ówczesnej architektury, ale też ich nieprzystawalność do faktycznych realizacji. Wady tych ostatnich autor piętnuje częściowo za pomocą przepisania ich zapoznanych, pozapowieściowych ocen na elementy fantastyczne, częściowo zaś za pośrednictwem perspektywy bohatera, który utożsamia się z lokatorami bloku i ich problemami, ponieważ sam wychował się w podobnym budynku. Wnikliwe prześledzenie teraźniejszości i odtworzenie historii Skygarden jest zaś fabularnie konieczne ze względu na zadania Granta jako detektywa: odkrycie, jakie założenie przyświecało Strombergowi, stanowi kluczowy element rozwiązania zagadki organizującej fabułę powieści.

Jak już pisałam, istotne dla perspektywy narracyjnej w cyklu jest jednak nie tylko klasowe, ale i etniczne usytuowanie Granta. W książce *Race and Popular Fantasy Literature. Habits of Whiteness* Helen Young zwraca uwagę na tytułowe „nawyki białości” w *fantasy*, także tej miejskiej, polegające na pojawianiu się w jej obrębie głównie lub wyłącznie białych bohaterów, nawet jeśli struktura etniczna teoretycznie portretowanego w danym utworze pozatekstowego społeczeństwa jest w rzeczywistości znacznie bardziej zróżnicowana<sup>47</sup>. Istotnie, diagnoza ta wydaje się trafna. Jak jednak zauważa Young, seria Aaronovitcha stanowi przykład wyłamywania się z tego schematu<sup>48</sup>: nie tylko poprzez eksponowanie sierraleońskiego dziedzictwa głównego bohatera, ale też wyraźne zróżnicowanie pozostałych bohaterów pod względem pochodzenia czy przynależności etnicznej i religijnej. Sylwia Borowska-Szerszun wskazuje jednak, że

<sup>46</sup> Ewa Rewers, *Krytyka utopii...*, s. 270. Dystopijność (lub raczej antyutopijność, biorąc pod uwagę, że przyczynę zła stanowi w tym wypadku projekt utopijny) obrazu Skygarden wzmacnia fakt, że ten blok jest przeznaczony do rozbiórki (tak jak wyburzono Heygate Estate), ponieważ rada miejska chce sprzedać teren pod inwestycję deweloperską. Mieszkańców zachęca się do wyprowadzki i likwiduje się kolejne udogodnienia (jak plac zabaw); lokatorzy przewidują także stosowanie agresywnych metod czyszczenia budynków: „Ponieważ jeśli rada chciała, żeby wszyscy się wyprowadzili, było tylko kwestią czasu, nim zaczęła odcinać elektryczność lub wodę, albo też »zapominać« przysyłać śmieciarzy” („Because what with the council wanting everyone out it was only a matter of time before they started cutting off the electricity, or the water, or »forgetting« to send the dustbin men around” [BH 225]).

<sup>47</sup> Por. Helen Young, *Race and Popular Fantasy Literature. Habits of Whiteness*, New York 2015.

<sup>48</sup> Por. ibidem, s. 153–154.

autor nie przedstawia problemów towarzyszących takiej wielokulturowości, co badaczka identyfikuje jako brak odzwierciedlenia faktycznej sytuacji w Londynie<sup>49</sup>. Kwestię realizmu pozostawiam w zawieszeniu, faktem jest jednak, że Aaronovitch nie opisuje drastycznych starć na tym tle, a jedynie pomniejsze niesnaski, składające się na „rodzaj ekscytującego międzypokoleniowego i etnicznego konfliktu z rodzaju tych, jakie sprawiają, że warto żyć w wielkim mieście”<sup>50</sup>.

### Przestrzeń magii

Ilona Copik, pisząc o możliwych sposobach rozumienia pojęcia *genius loci*, wskazuje między innymi na ten, w ramach którego „[*genius loci*] rysuje się wyraźnie jako [...] patron miejsc pogmatwanych, niejednoznacznych, o mglistym i/lub trudnym do ustalenia znaczeniu z powodu zawiłej historii, położenia geograficznego czy też skomplikowanych procesów społecznych występujących na danym terenie”<sup>51</sup>. W takim właśnie kontekście figurę ducha miejsca wydaje się wykorzystywać Aaronovitch. Przepisuje on bowiem przestrzeń Londynu w sposób, który eksponuje jej mapowanie za pośrednictwem konfliktu etnicznego; mapowanie o tyle w tym kontekście udostępnione, że autor rozpisuje ten konflikt na topografię metropolii, przypisując płynącym w niej rzekom duchy opiekuńcze, zwane oriszami lub właśnie *geniis locorum*.

Patroni ci, choć posiadają moce *quasi*-bóstw i mogą żyć setki lat, byli kiedyś ludźmi i wyglądają jak ludzie. Podzieleni są na dwie grupy. Pierwszej z nich przewodzi Mama Tamiza: niegdyś imigrantka z Nigerii, której rzeka zaoferowała objęcie funkcji opiekunki swojej i Londynu, gdy w połowie XX wieku kobieta próbowała się w niej utopić. Miasto było zaś opuszczone przez poprzedniego ducha miejsca, ponieważ ten (za życia będący rzymskim osadnikiem Ojciec Tamiza – przywódca drugiej z grup) odszedł z niego podczas Wielkiego Smrodu sto lat wcześniej. W trakcie akcji powieści Mama Tamiza i jej zajmujące się poszczególnymi dopływami córki roszczą sobie prawa do pełni mistycznej władzy w mieście, gdyż, jak mówi kobieta, to one o to miasto dbają:

49 Por. Sylwia Borowska-Szerszun, *Fantastyczny tygiel: synkretyzm gatunkowy i kulturowy w cyklu Rzeki Londynu Bena Aaronovitcha*, [w:] *Narracje fantastyczne*, op. cit., s. 189–208.

50 „The sort of exciting intergenerational and ethnic conflict that makes life in the big city worth living” [BH 136].

51 Ilona Copik, *Genius loci jako figura antropologiczna – transformacje znaczeniowe, konteksty interpretacyjne*, „Transformacje” 2013, nr 1–2 (76–77), [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA7](http://bit.ly/retell-lozinska7), s. 96.

To najczystsza rzeka przemysłowa w Europie. Myślisz, że doszło do tego przypadku? Swingujący Londyn lat sześćdziesiątych, Cool Britannia lat dziewięćdziesiątych, zapora przeciwpowodziowa na Tamizie, myślisz, że to wszystko wydarzyło się przypadkiem? [RL 113].

Ojciec Tamiza i jego rodzina także chcą mieć dostęp do rzek, co prowadzi do konfliktu. Załagodzić go udaje się właśnie Grantowi (dzięki swojemu pochodzeniu, jak zauważa Borowska-Szerszun, stanowi on „symbol [...] harmonijnego zespolenia dwóch kultur”<sup>52</sup>), a współczesny Londyn pozostaje bardzo wyraźnie naznaczony obecnością migrantów i „dwustronną relacją między kolonialną metropolią i marginesami”<sup>53</sup>, którą uosabia oddająca miastu niebagatelne usługi Mama Tamiza. Aaronovitch komentuje tym samym historyczne naznaczenie Londynu jako byłej stolicy imperium brytyjskiego. Spersonifikowanie *geniorum locorum* sprawia, że problem nie zostaje oderwany od konkretnych etniczności czy biografii. Zarazem jednak powiązanie tych ostatnich z „esencją samego miejsca”<sup>54</sup> odsyła do szerszego planu, wpisując go w dzieje metropolii od najdawniejszych czasów (i za pośrednictwem Ojca Tamizy zaznaczając rolę migrantów w akcie założenia miasta). Opowiadany w ten sposób Londyn funkcjonuje jako soczewka, która skupia w sobie lata historii, rozpisanej na bez porównania szersze (bo obejmujące tak kolonie, jak i resztę Wspólnoty Narodów, funkcjonującej w relacji do nich) terytoria.

Choć relacja między dwiema grupami rzek służy do opowiadania między innymi właśnie o konflikcie, nie jest to jednak, jak już zaznaczyłam, konflikt destrukcyjny. Nie wszyscy synowie Ojca Tamizy opuścili miasto wraz z nim – Tyburn, Fleet i Effra zginęli: „[t]onęli w powodzi łajna i plugaństwa, aż w końcu dobił ich z litości ten cwany łajdak, Bazalgette” [RL 178], twórca miejskiej kanalizacji. Pozostawione przez nich rzeki także zyskały nowe bóstwa w postaci córek Mamy Tamizy. Z czasem Grant odkrywa, że córki te w pewnym sensie połączyły się z ich wcześniejszymi opiekunami. Kobiety dysponują ich wspomnieniami; jedna z nich – Beverly Brook – w pewnym momencie pojawia się przed Grantem w ciele swojego poprzednika, a życie innej, Tyburn, uratował jej egzystujący na niejasnej płaszczyźnie ontologicznej poprzednik. Tożsamość Londynu jest tu zatem

<sup>52</sup> Sylwia Borowska-Szerszun, op. cit., s. 203.

<sup>53</sup> „Mama Thames [...] represents postcolonial, post-imperial London, and the two-way relationship between colonial metropolis and margins” (Helen Young, op. cit., s. 153–154).

<sup>54</sup> „The essence of the place itself” (ibidem, s. 153).

ukazywana jako niejednolita, wymagająca negocjacji, a czasem mierzenia się z problematyczną przeszłością miasta, ale nie zerwana. Przepracowywanie trudności pozwala jej ewoluować, a tarcia i konflikty nadają wartość życiu w metropolii właśnie dlatego, że mogą być twórcze.

Jednocześnie warto zwrócić uwagę także na to, że kolejne *genii locorum* dzielą swoje wspomnienia. Początkowo Peter postrzega ich dwie generacje jako zupełnie odrębne, i dopiero z czasem dowiaduje się o palimpsestowej naturze ich pamięci. To zaś dowodzi, że w mieście „zupełne zapomnienie jest niemożliwe”, a „wszystko, co kiedykolwiek pamięta[ne], na zawsze spoczywa w pokładach [...] pamięci, choćby najgłębszych”<sup>55</sup>. Pokłady te są w powieściach przestrzennie rozpisane nie tylko za pośrednictwem rzek. Wspominałam już, że ważną częścią tego, jak Grant prowadzi śledztwa, jest wyczuwanie przez niego *vestigiiów* obecnych w danym miejscu. Jak swego rodzaju wspomnienia przestrzeni mogą mu one ułatwiać pracę detektywa, dostarczając dodatkowych informacji – z drugiej jednak strony ich istnienia nie można postrzegać wyłącznie jako ułatwienia. Rozpoznawanie pozostałości magii okazuje się niezbędne do rozwiązywania zagadek, związanych właśnie z jej uprawianiem<sup>56</sup>.

*Vestigia*, które stanowią po prostu powidoki przeszłości danego miejsca, niekoniecznie też podporządkowują się bohaterowi. Rolę głównego antagonisty w pierwszym z tomów serii pełni przypominający Puncha z przedstawienia kukielkowego „duch rozruchów i rebelii” [RL 237], wywodzący się z przeszłości Londynu. Żeby go pokonać, Grant kieruje się założeniem, iż „*vestigia* odkładają się jedne na drugich jak warstwy archeologiczne i że różne duchy zamieszkują różne pokłady” [RL 338], dlatego udaje się w pościg za przeciwnikiem do przeszłości metropolii: „Zmierzałem do Wallpenney’ego pod koniec ery wiktoriańskiej, a on zaprowadzi mnie do Henry’ego Pyke’a w końcu osiemnastego wieku i Pyke [...] ujawni mi miejsce swojego spoczynku” [RL 338]. Jako punkt wyjścia wykorzystuje wspomnienia siedziby Szaleństwa, w której zaczyna swoją podróż; gdy jednak ją opuszcza, wspomnienia łączą się z *vestigiami*

<sup>55</sup> Magdalena Saryusz-Wolska, *Pamięć i miasto*, [w:] eadem, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011, s. 181.

<sup>56</sup> W miarę rozwoju serii Grant podejmuje działania na rzecz zwiększenia personelu Szaleństwa, który mógłby podejmować się takich zadań, by zachować skuteczność działań jednostki.



z innych części miasta, umożliwiając przemieszczanie się także po nich<sup>57</sup>. W podobny sposób „podłącza się do pamięci miasta”<sup>58</sup> w innym momencie, kiedy prosi obecną Tyburn o możliwość rozmowy z jej poprzednikiem, pamiętającym interesujące go wydarzenia. W takich przypadkach perspektywa poszerzona dzięki magii pomaga Grantowi w pracy detektywa, zarazem jednak ponownie tylko odpowiadając na potrzeby, nie zaś je wyprzedzając. Obie sytuacje mają bowiem związek z Puncchem, który – jak się okazuje – nawiedza Londyn od czasów rzymskich. Nie da się zaś go pokonać bez poznania jego historii.

Nie zawsze też Grant odbywa podróże w czasie z własnej woli: kiedyś został na chwilę wciągnięty w przeszłość podczas jednego ze starć z wrogim magiem, a w *Szeptach pod ziemią* zawaliła się na niego część jednej ze stacji metra, spod której za sprawą Tyburn wykopano go „osiemset lat za wcześniej” [s 279]. Aaronovitch opowiada zatem historię Londynu przez pryzmat zabiegów fantastycznych w taki sposób, że pełni ona określoną funkcję wobec powieściowej teraźniejszości. Grant może ją bowiem operacjonalizować, a nawet działać bezpośrednio w niej (na przykład „przyszpilając wspomnienie [Puncha] do wspomnienia London Bridge”<sup>59</sup>). Nie daje się ona jednak sprowadzić do roli narzędzia: poszerzona perspektywa, która pozwala ją dostrzegać, sprawia zarazem, że momentów jej widzenia nie można wybierać. Tak napisana metropolia zyskuje dodatkowy wymiar: „Synchronia zdaje się mieć pierwszeństwo przed diachronią. Wydarzenia tłoczą się w teraźniejszości”<sup>60</sup>, a swobodne poruszanie się wśród owego nawarstwienia historii jest niezbędne dla prawidłowego funkcjonowania miasta – i w mieście.

Podobnie sama przestrzeń Londynu nie do końca daje się opanować. W *Szeptach pod ziemią* bohaterowie dowiadują się o istnieniu żyjącego w kanałach pod Notting Hill plemienia Cichych Ludzi, stanowiących „odmienną grupę etniczną” [s 333], która zajmuje się wyrobem ceramiki i hodowlą zwierząt. Stosowane przez nich zasady bezpieczeństwa pracy

57 Będąc jednocześnie podróżą coraz bardziej w głąb czasu. „W miarę podróży zauważyłem, że ubrania na przechodniach zmieniły się, widmowe samochody całkiem zniknęły i nawet zarys budynków na tle nieba zaczął się przekształcać” [RL 338].

58 „I think I’m tapping into the memory of the city” [LS 190].

59 „I was able to [...] pin his memory to the memory of London Bridge” [LS 199].

60 „Synchrony seems to take precedence over diachrony. Events are crammed into the present” (Bertrand Westphal, *Spatiotemporality*, [w:] idem, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, transl. Robert J. Tally Jr., New York, NY 2011, s. 14).

określa się jako „wiktoriańskie”, różnorodne aspekty ich zamieszkiwania pod miastem są nielegalne, ich dzieci nie uczą się w szkołach i tak dalej. Bohaterowie decydują się jednak zachować istnienie Cichych Ludzi w tajemnicy, ponieważ poddanie ich współczesnym regulacjom prawnym, nawet jeśli regulacje same w sobie nie są krytykowane, oznaczałoby zniszczenie ich sposobu życia i opresję: ujawnieni, „zniknęliby spod powierzchni ziemi tak szybko i dyskretnie jak plemię pigmejów żyjące w pechowo bogatej w minerały części lasu deszczowego” [s 341-342]. Pozostawienie ich poza systemem, którym nie chcą być objęci, staje się zatem nie tylko komentarzem wobec imperializmu kulturowego (dobitnie wyrażonym w odwołaniu do Pigmejów), ale też wyrazem zgody na istnienie osobnych, niekoniecznie zrozumiałych i nie do końca zbadanych wymiarów miejskiego życia.

### Podsumowanie

Cechą charakterystyczną literackiego ponownego opowiedzenia przestrzeni rzeczywistego Londynu w serii powieści Aaronovitcha o Peterze Grancie jest przyjęcie specyficznej perspektywy oglądu miasta – a zarazem jego retorycznego wytwarzania, gdyż to ona determinuje, co i w jaki sposób zobaczy czytelnik. Prowadzenie narracji z punktu widzenia detektywa daje pretekst do rozpisania akcji powieści na wyjątkowo duże i zróżnicowane obszary metropolii, reprodukowane ze świata pozapowieściowego bądź kreowane z pieczołowitością konieczną do sfunkcjonalizowania ich jako świadków wydarzeń, odtwarzanych podczas śledztwa na podstawie pogłębionej analizy przestrzeni.

Takie mapowanie Londynu nie stanowi jednak celu samego w sobie. Ważnymi elementami charakterystyki Granta, wpływającymi na jego sposób oglądu rzeczywistości, są bowiem również jego inne cechy: przynależność do mniejszości etnicznej i silny związek z klasą pracującą, a także zainteresowanie architekturą. Ustawienie syna migrantki w centrum (oglądu) metropolii oraz podkreślanie różnorodnych tożsamości pozostałych londyńczyków służą prezentacji tożsamości miasta jako niejednorodnej, kształtującej się w twórczym konflikcie i podlegającej nieustannym przemianom. Dodatkowo wątek ten wzmacnia przypisanie miejscowym rzekom różnie kodowanych rasowo *genii locorum*. Aaronovitch wykorzystuje ekonomiczne usytuowanie swojego bohatera, by podnosić takie kwestie, jak gentryfikacja czy zezwalanie przez władze miejskie na prymat interesów deweloperów nad planowaniem przestrzennym,

a także trudne dziedzictwo architektoniczne wcześniejszych epok. Wątki te pozwalają autorowi upominać się o przestrzeń miejską egalitarną i kształtowaną demokratycznie, nie zaś pod wpływem jednostkowych interesów czy egocentrycznych wizji.

(Re)kreowana przestrzeń realnego Londynu przeplata się zatem z jego przestrzenią społeczną – taką, jak diagnozuje ją Aaronovitch. Trzeci kluczowy komponent stanowi natomiast przestrzeń magii, budowana w powieściach z wpisywanych w miasto elementów fantastycznych. Niedawno wtajemniczony w ten świat bohater musi skorygować swój dotychczasowy obraz miasta, które teraz uzyskuje dodatkowy wymiar. Udosłownione, skumulowane w przestrzeni pokłady wciąż żywej przeszłości, namacalność atmosfery poszczególnych miejsc, moc magiczna nadana życiu codziennemu, a także wprowadzenie ukrytych obszarów i społeczności w centrum stolicy sprawiają, że miasto okazuje się tu czymś więcej niż sumą jego składników – bytem samym w sobie, choć jednocześnie, jak wskazują zrekapitulowane wyżej wątki, nie wolnym od cudzych wpływów. Dopiero wrażliwość na poszczególne elementy tak skomplikowanej przestrzeni Londynu pozwala Grantowi skutecznie rozwiązywać zagadki, przywracać w mieście porządek i chronić jego mieszkańców. Jednak nawet spojrzenie tak wnikliwe jak jego nie zdoła zobaczyć – a tym bardziej nie ma ambicji kontrolować – wszystkiego. Narracja Aaronovitcha zawsze sugeruje, że pewne elementy metropolii nie zostały jeszcze opowiedziane, a tym samym spełnia jeden z kluczowych postulatów, które Bertrand Westphal stawia przed geokrytyką. Chodzi bowiem o to, żeby „obserwator rozważył to, na co patrzy lub reprodukuje, w całej tego złożoności”, a przestrzeń „przestała wydawać się oczywista”<sup>61</sup>.

## Bibliografia

- Aaronovitch Ben, *Broken Homes*, London 2013 [BH].  
Aaronovitch Ben, *Foxglove Summer*, London 2015.  
Aaronovitch Ben, *The Furthest Station*, London 2018.  
Aaronovitch Ben, *The Hanging Tree*, London 2016 [HT].  
Aaronovitch Ben, *Księżyc nad Soho*, przeł. Małgorzata Strzelec, Warszawa 2017 [KS].  
Aaronovitch Ben, *Lies Sleeping*, London 2018 [LS].  
Aaronovitch Ben, *Rzeki Londynu*, przeł. Małgorzata Strzelec, Warszawa 2017 [RL].  
Aaronovitch Ben, *Szepty pod ziemią*, przeł. Małgorzata Strzelec, Warszawa 2017 [S].

<sup>61</sup> „One of the major tasks of geocriticism is to make the observer consider what he looks at or reproduces in all its complexity. In other words, the space must cease to appear obvious” (ibidem, s. 139).

- Borowska-Szerszun Sylwia, *Fantastyczny tygiel: synkretyzm gatunkowy i kulturowy w cyklu Rzeki Londynu Bena Aaronovitcha*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków 2017, s. 189–208.
- Copik Ilona, *Genius loci jako figura antropologiczna – transformacje znaczeniowe, konteksty interpretacyjne*, „Transformacje” 2013, nr 1–2 (76–77), s. 92–108, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA7](http://bit.ly/retell-lozinska7).
- Dickens Risa, *An Eye On The City. The Detective Figure in Benjamin, Kracauer and Jameson*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA3](http://bit.ly/retell-lozinska3).
- Ekman Stefan, *Crime Stories and Urban Fantasy*, „Clues. A Journal of Detection” 2017, Vol. 35, No. 2, s. 48–57, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA1](http://bit.ly/retell-lozinska1).
- Ekman Stefan, *Urban fantasy – literatura Niewidocznego*, przeł. Magdalena Wąsowicz, „Creatio Fantastica” 2018, nr 1 (58): *Fantastyka miejska*, s. 7–27.
- Elber-Aviram Hadas, *‘The Past Is Below Us’. Urban Fantasy, Urban Archaeology, and the Recovery of Suppressed History*, „Papers from the Institute of Archaeology”, Vol. 23, Iss. 1, art. 7, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA2](http://bit.ly/retell-lozinska2).
- The Follypedia Wiki, *Maps*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA6](http://bit.ly/retell-lozinska6).
- García Patricia, *The Fantastic of Place and the Fantastic of Space*, [w:] eadem, *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*, New York 2015, s. 12–47.
- Golka Marian, *Wielokulturowość miasta*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 171–180.
- Hatherley Owen, *Planowanie po planowaniu w Londynie*, przeł. Dorota Wąsik, „Autoportret” 2017, nr 1: *Planowanie*, s. 83–91.
- Łozińska Aleksandra, *Subwersywny potencjał wypartego: miejsca wykluczeni w Nigdziebądź Neila Gaimana, LonNiedynie Chiny Miéville’a i Wizard of the Pigeons Megan Lindholm*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków 2017, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA5](http://bit.ly/retell-lozinska5), s. 403–421.
- Phillips Bill, *Crime Fiction and the City. The Rise of a Global Urban Genre*, „IAFOR. Journal of Cultural Studies” 2017, Vol. 2, Iss. 2, [HTTP://BIT.LY/RETELL-LOZINSKA4](http://bit.ly/retell-lozinska4), s. 95–105.
- Rewers Ewa, *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 41–50.
- Rewers Ewa, *Krytyka utopii – obrona miast*, [w:] eadem, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 268–278.
- Rybicka Elżbieta, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Pamięć i miasto*, [w:] eadem, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011, s. 130–194.
- Sassen Saskia, *Do kogo należą nasze miasta i dlaczego ich przejęcie powinno nas martwić?*, przeł. Michał Choptiany, „Autoportret” 2017, nr 3 (58): *Formy własności*, s. 5–8.
- Sudjic Deyan, *Język miast*, przeł. Anna Sak, Kraków 2017.
- Westphal Bertrand, *Spatiotemporality*, [w:] idem, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, trans. Robert J. Tally Jr., New York, NY 2011, s. 9–36.
- Young Helen, *Race and Popular Fantasy Literature. Habits of Whiteness*, New York 2015.

## Streszczenie

Celem artykułu jest analiza sposobu, w jaki Ben Aaronovitch w serii *urban fantasy* o Peterze Grancie przepisuje rzeczywistą przestrzeń współczesnego Londynu na przestrzeń literacką. Pod uwagę wzięte zostały szczególnie trzy spośród aspektów tego procesu: włączanie w obręb świata przedstawionego reprezentacji istniejących miejsc, przedstawianie przestrzeni społecznej brytyjskiej stolicy i – wreszcie – nadawanie przestrzeni literackiej metropolii cech fantastycznych. Sfunkcjonalizowanie tych przeplatających się wątków umożliwiające jest przez prowadzenie narracji z perspektywy bohatera o specyficznej optyce: detektywa uczącego się magii, amatorsko zainteresowanego architekturą, należącego do mniejszości etnicznej i związanego z klasą pracującą. W rezultacie seria stanowi przykład wykorzystania instrumentarium literatury gatunkowej do wieloaspektowej refleksji nad przestrzenią wielkiego miasta, problematyzującej jej pozornie oczywiste aspekty.

**Słowa kluczowe:** Ben Aaronovitch, *urban fantasy*, *Rzeki Londynu*, literatura *fantasy*, miasto

## Summary

### A Gaze Shaping the Space – (Re)Writing London in Ben Aaronovitch's Peter Grant Series


The aim of the article is to analyze the way in which Ben Aaronovitch rewrites the real London's space to a literary one in his urban fantasy Peter Grant series. Three aspects of this process are the main focus: inclusion of actual locations' representations in the world depicted, the portrayal of British capital's social space, and the addition of a fantastic dimension to a literary metropolis. Functionalization of those intertwining threads is made possible by leading the narrative from the perspective of a specific protagonist: a detective studying magic, who is also interested in the architecture, and is a member of an ethnic minority strongly linked to the working class. As a result the series is an example of using genre literature's instruments to create a multi-faced cogitation on the big city's space, problematizing its seemingly obvious aspects.

**Key words:** Ben Aaronovitch, urban fantasy, *Rivers of London*, fantasy literature, city

*Retelling: strategie przestrzenne,*  
pod red. Dominiki Ciesielskiej, Magdaleny Kozyry  
i Aleksandry Łozińskiej, Kraków 2019, s. 153–172

**KLAUDIA WĘGRZYN**

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

 0000-0002-2891-5590

klaudjawe@gmail.com

## Przestrzenie widm i melancholii. Godziny Michaela Cunninghama i adaptacja filmowa Stephena Daldry'ego jako *retelling* Pani Dalloway Virginii Woolf

*Takie widziadła unoszą się bezustannie na powierzchni rzeczywistości, idą z nią krok w krok, zastaniają ją swymi twarzami; często obezwładniają samotnego wędrowca [...] jak gdyby całe to gorączkowe życie było czymś najprostszym<sup>1</sup>.*

VIRGINIA WOOLF

### Przestrzeń melancholii

Klarysa Dalloway powołana została do życia przez Virginie Woolf w 1925 roku<sup>2</sup>. Osiemdziesiąt lat później, w 2005 roku, książka znalazła się na liście stu najlepszych powieści w języku angielskim powstałych po roku 1923<sup>3</sup>. Aktualizacją i ponownym opowiedzeniem klasycznej powieści stała się książka *Godziny Michaela Cunninghama*<sup>4</sup>, który, nadając powieści tytuł, zapewne

1 Virginia Woolf, *Pani Dalloway*, przetł. Krystyna Tarnowska, Kraków 2016, s. 87.

2 Pierwsza publikacja *Mrs Dalloway*, wydana nakładem Hogarth Press, datowana jest na 14 maja 1925 roku.

3 Powieść Woolf wybrana została do rankingu magazynu „TIME” przez Lva Grossmana oraz Richarda Lacayo. Por. Lev Grossman, Richard Lacayo, *ALL-TIME 100 Novels*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN1](http://bit.ly/retell-wegrzyn1).

4 Por. Michael Cunningham, *Godziny*, przetł. Maja Charkiewicz, Beata Gontar, Łódź 1999.



posłużył się pierwotnym tytułem książki Woolf, który brzmiał właśnie *Godziny*<sup>5</sup>. Kolejnym krokiem uwspółcześniającą tę kreację była ekranizacja książki Cunninghama w 2002 roku w reżyserii Stephena Daldry'ego<sup>6</sup>.

Tematem tego szkicu jest *retelling* – ponowne opowiedzenie/dopowiedzenie narracji: modyfikacja tekstu *Pani Dalloway* Virginii Woolf przez Michaela Cunninghama w *Godzinach*, transpozycja życiorysu Virginii Woolf na losy postaci literackiej i filmowej, reorganizacja przestrzeni (wiejskich i miejskich, znaczących i stanowiących jedynie tło) oraz czasu (konstrukcja narracji podzielona na trzy epizody) w *Godzinach*, a także przekształcenie trzech postaci (Klarysy Dalloway, Virginii Woolf oraz Laury Brown) w metaforę melancholii i śmierci. *Retelling* powiązany zostanie z *przeustrzenią* – dosłowną (Londyn, Richmond, Sussex, Los Angeles, Nowy Jork) oraz metaforyczną/metafizyczną (miejsce występowania widm i duchów z przeszłości; świat wypełniony melancholią).

Historię *Pani Dalloway* odczytać można co najmniej na trzy sposoby: jako tekst oryginalny – *Pani Dalloway* (Woolf), wariację tekstualną na jego temat, czyli *Godziny* (Cunningham) oraz filmową ekranizację *Godzin* (Daldry). Trójdzielność w dyskursie postaci *Pani Dalloway* odsyła również do metadyskursu postaci: pierwszy poziom to Klarysa Dalloway z powieści Woolf, drugi – Klarysa Vaughan i Laura Brown z *Godzin*, trzeci – postać samej Virginii Woolf, której losy wplecione zostały w narrację *Godzin*, co uczyniło z niej równorzędną bohaterkę powieści. Żywoty postaci literackich, losy czasu i przestrzeni oraz wątki autobiograficzne samej autorki stają się w *Godzinach* systemem naczyń połączonych – definiują i dopełniają się wzajemnie. Zestawienie *Pani Dalloway* i wątków autobiograficznych Woolf w dwóch tekstach kultury współczesnej (*Godziny* jako powieść i film) tworzy palimpsestowy wizerunek mi(s)tyczny i melancholijny<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Szkic powieści *Mrs Dalloway* z zeszytu Virginii Woolf, przechowywany w British Library, nosi tytuł *The Hours*. Por. Virginia Woolf, *Notebooks of Virginia Woolf for her novel Mrs Dalloway, 1925, and for essays published in The Common Reader, 1925*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN2](http://bit.ly/retell-wegrzyn2).

<sup>6</sup> Por. *Godziny*, reż. Stephen Daldry, scen. David Hare, Stany Zjednoczone/Wielka Brytania 2002.

<sup>7</sup> Figurę Woolf w (pop)kulturze poddała analizie Brenda Silver, która zbadała proces zyskiwania popularności oraz związaną z nim ikonizację popularną – występy w *Ulicy Sezamkowej*, wykorzystanie wizerunku w serialach *Beverly Hills 90210*, *Absolutely Fabulous* czy filmie *Sammy and Rosie Get Laid*. Por. Brenda Silver, *Virginia Woolf Icon*, Chicago, IL 2000; por. także Katarzyna Szeremeta-Kołodzińska, *Virginia Woolf i jej awatary. Ikonizacja oraz zawłaszczanie wizerunku pisarki w kulturze i literaturze popularnej*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2013, Vol. 8, Iss. 1, ss. 39–51.

*Melancholijność* – w podstawowym i synonimicznym znaczeniu: smutek, nostalgę, sentymentalność, zadumanie – związaną z podmiotowością i tożsamością Woolf rozumiała będą na kilka sposobów. Pierwszym i najbardziej znaczącym elementem będzie sam wizerunek pisarki, który stał się sygnaturą i dystynktywną częścią tożsamości:

Otwarte okno. Wygodny, splewiaty fotel przysunięty do miejsca, skąd pada światło. Virginia Woolf siedzi, czyta książkę. [...] Tak ją dziś widzimy? Poważną, bez ruchu, hieratyczną niby bogini odlana w brązie, daleką od życia?<sup>8</sup>

Analiza wizualna fotografii Woolf, którą zaproponowała Roma Sendyka w posłowie do *Esejów zebranych* brytyjskiej autorki, wyjaśnia auratyczność wpisaną i uchwyconą w portretach pisarki. Rys melancholijny zawiera się w ikoniczności (śląd, odcisk nieobecnej osoby), dewocjonalności (pamiątka), a w końcu emocjonalności, powiązanej ze smutną świadomością nieobecności spowodowanej śmiercią autorki. Charakterystyczne cechy fotografii zauważa Cynthia A. Freeland:

Istnieją cztery kluczowe cechy upodabniające portrety [fotograficzne] do ikon religijnych: domniemane manifestowanie określonej osoby bądź też uobecnianie jej istoty w uchwyconej na zdjęciu terażniejszości; wywoływanie podniosłego nastroju i pełnego szacunku zachowania; umocowanie w szczególnego typu związku przyczynowym determinującym pochodzenie; oraz reprodukowalność z zachowaniem przez powstałe kopie dwóch pierwszych opisanych własności<sup>9</sup>.

Woolf, zachowana w czarno-białych fotografiach, oddala się w czasie i przestrzeni, paradoksalnie uobecniając i wizualizując własną postać w pamięci osób oglądających zdjęcia. Jej melancholijna obecność staje się widmowa – dostrzegamy jedynie ułamki i okruchy z jej życia. Tym właśnie tropem posłużył się reżyser *Godzin*: Woolf pokazana została w spokojnych, sennych wręcz i biernych kadrach, w których często oddaje się pisaniu i rozmyślaniu. Jak zauważa Elizabeth Long, do czasów modernizmu samotność oraz wsobność intelektualnych gestów pisania lub czytania wydawała się oficjalną i stroniczą domeną męską, ukonstytuowaną na idei romantycznego twórcy:

<sup>8</sup> Roma Sendyka, *Wolność warta tysiąca papierosów*, [w:] Virginia Woolf, *Eseje wybrane*, przeł. Magdalena Heydel, Kraków 2015, s. 465.

<sup>9</sup> Cynthia Freeland, *Fotografie i ikony*, [w:] *Fotografia i filozofia, szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, przeł. Izabela Zwiech, Kraków 2013, s. 84.

Czytelnik – tak jak pisarz, który pisze samotnie – jest wycofany ze świata, wspólnoty ludzkiej i działania społecznego. [...] Te obrazy nie tylko przeciwstawiają czytanie towarzyskości i *vita activa*, lecz także uprzywilejowują pewien typ lektury: erudycyjny, analityczny, posiadający ciężar moralny i intelektualny [...]. Oto wizualna reprezentacja poważnego czytelnika<sup>10</sup>.

Woolf, wpisana w krąg modernistycznych autorów, definiuje aura pisarki: siedzi w odizolowaniu, pochylona w zadumie nad książką. Odziedziczony po romantyzmie wizerunek pisarza / czytelnika wiązał się z insygniami intelektualisty: wybitna i utalentowana jednostka wymaga odpowiednich warunków do tworzenia (gabinety, okna, fotele, biurka, biblioteczki), ponieważ realizuje swój nieprzeciętny talent. Geniusz najczęściej okupiony bywa izolującym cierpieniem metafizycznym oraz czysto fizycznym – migrenami, problemem ze wzrokiem, stanami depresyjnymi.

Wpisanie Woolf w męski dyskurs nowoczesny umożliwić mogło ominięcie krzywdzącego stereotypu biernej i naiwnej czytelniczki, potocznie wiązanej z podmiejskimi klubami książek gospodyń domowych:

XVIII- i XIX-wieczne reprezentacje samotnie czytających kobiet przypominają wyobrażenia poważnego czytelnika / pisarza. [...] Obrazy wychwalają blask i łagodność sfery żeńskiej [...]. Same czytelniczki są nie tyle zamyślane, ile senne, narcystycznie zaabsorbowane fikcją literacką, która pomaga im zabijać czas. Owe czytające kobiety, mimo że wywodziły się z klas wyższych lub przynajmniej z burżuazji, stanowią wizualny spadek, na którym opierają się nasze współczesne wyobrażenia eskapistycznych czytelniczek gatunków literatury masowej<sup>11</sup>.

Trudno stwierdzić, czy wizualne reprezentacje Woolf bardziej ją dowartościowały, genderowo ustanawiając ją po stronie „męskiego” czytania, czy też jednak usidliły ją w „kobiecej”, delikatnej, niewiele znaczącej aktywności – konotując ją raczej ze stanem *za-czytania* (melancholijnego bujania w obłokach) niż krytycznego, analitycznego *czytania*<sup>12</sup>. Śledząc bowiem w *Godzinach* za-czytywanie się Laury Brown i kojarząc ją z melancholijnym, depresyjnym (dosłownie: samobójczym) światobrazem Woolf, między

<sup>10</sup> Elizabeth Long, *O społecznej naturze czytania*, przeł. Maciej Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 6: *Kamping*, s. 138–139.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 140.

<sup>12</sup> Z wizerunkiem biernej czytelniczki walczyła Woolf między innymi w esejach, w których znaleźć można jej własne komentarze dotyczące czytania i pisania – tak samo wydzielone w osobnych rozdziałach, wyszczególnione zostały jej spostrzeżenia na temat między innymi recenzowania, patrzenia, podróżowania czy kobiet. Por. Virginia Woolf, *Eseje wybrane*.

wierszami wyczytamy raczej nihilistyczny eskapizm niż romantyczne nudzenie się i bujanie w obłokach:

Laura Brown próbuje się zagubić. Chociaż nie, ściśle mówiąc, to nie jest tak – stara się odnaleźć siebie, zdobywając wstęp do równoległego świata. Leży z otwartą książką na piersiach [...]. Od razu jej sypialnia (nie, ich sypialnia) wydaje się bardziej zamieszкана, bardziej prawdziwa, za sprawą bohaterki, pani Dalloway, która wychodzi kupić kwiaty<sup>13</sup>.

Zawieszenie w czasoprzestrzeni realności zmusza bohaterki *Godzin*, Panią Dalloway oraz samą Virginię Woolf, do rozpoznania własnego zagubienia i niedopasowania, które towarzyszyło kobietom od wieków – zwłaszcza kobietom podatnym na melancholię:

Nawet w 1876 roku słowo melancholia służyło niemal zawsze jako określenie chorobliwego stanu, który charakteryzuje się ciągłym odczuwaniem lęku, niepewności i przygnębienia. Poza tym przypisywano melancholikowi wszelkie rodzaje urojeń, bez względu na ich naturę. [...] Melancholię uznano później za charakterystyczną oznakę mieszczańskiej dekadencji<sup>14</sup>.

Między melancholiczkami a światem zewnętrznym rozpościerają się niewidoczne, niedookreślone i wręcz widmowe bariery: kobiety są odosobnione, przygnębione, zamyślane, zaczytane i zagubione. Zagubienie, inspirowane *Panią Dalloway*, akcentują w *Godzinach* spacer – czynność na pozór nieznacząca i nieszkodliwa. Dominujące w powieści Woolf wychodzenie, odchodzenie, przechodzenie – sprowadzone do wspólnego mianownika *chodzenia* – konstytuuje podmiot temporalnie zawieszony w przestrzeni miejskiej; paradoksalnie należący do i oddzielny od tłumu; analizujący wizualne, foniczne i somatyczne bodźce; bierny, ale w jakiś sposób aktywny. Czynności te składają się na tożsamość *flâneura* – postaci zanurzonej w miejskiej przestrzeni. Podsumowując historię i znaczenie tej charakterystycznej figury, Magdalena Skrzypczak pisze:

Obciążona sporym już bagażem kulturowym figura *flâneura* pochodzi od autora *Paryskiego spleenu* (potem koncept ten rozwinął m.in. Walter Benjamin w *Pasażach*). Materia ulic, miejskie arterie podlegają przekształceniom. Kroki parcelują, siekają, scalają i przerysowują miejską tkanę. Proces hybrydyzacji trwa nieustannie. Pieszy staje się autorem niekończącego się tekstu<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Michael Cunningham, op. cit., s. 23.

<sup>14</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. Anna Kryczyńska, Kraków 2009, s. 8.

<sup>15</sup> Magdalena Skrzypczak, *Doświadczenie przestrzeni w figurach wędrownych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, t. 56, z. 2, s. 247.

Nie można oczywiście pominąć tego, że bohaterka Virginii Woolf to raczej *flâneurka* (*flâneuse*) – kobiety podmiot w miejskiej przestrzeni. Jak zauważa Anna Łebkowska,

nie było żeńskiej odmiany *flâneura*, nie było *flâneuse*, a jeśli już, to jedynie kobieta lekkich obyczajów (u Baudelaire’a). [...] [F]eministki często udowadniają, że kobiety chodziły jednak do domów towarowych, do kina itd. A już w latach dwudziestych Virginie Woolf i bohaterki jej utworów można uznać za *flâneuse*<sup>16</sup>.

Spacerowanie w przypadku Woolf nie jest jedynie czynnością bierną – chodzenie to poznawanie miasta, nieświadome mapowanie i zapamiętywanie go, to łączenie skojarzeń i wspomnień z konkretnymi budynkami, uliczkami i alejkami. Pisarka przepisuje i nadpisuje przestrzeń – dokonuje własnego *retellingu* przestrzeni rzeczywistych i wymyślonych.

Niepozorne rozmyślania i bujanie w obłokach, towarzyszące spacerom, denotują eskapistyczny i niezdiscyplinowany strumień świadomości:

Rozważając *Panią Dalloway*, jedną z najwcześniejszych powieści pani Woolf, należy zaobserwować, że umysł ucieka zegarom i kreuje swoje własne, subiektywne pojęcie czasu. Procesy pamięciowe i myślenia bohaterów wspomnianej wyżej powieści, potwierdzają, iż umysł nieświadomie „przełącza” się pomiędzy teraźniejszością a subiektywną przeszłością<sup>17</sup>.

Nie dziwi zatem, że Klarysa Dalloway – odczytywana jako mniej lub bardziej autobiograficzne *porte-parole* Woolf – posiada czytelne cechy charakteru, światopoglądu, a nawet statusu społecznego samej pisarki. Jak w swojej postmodernistycznej analizie zauważa Monica Latham:

*Pani Dalloway*, fikcjonalna praktyka zaprojektowana jako ucieleśnienie przekonań autorki, zawartych w prywatnych i publicznych refleksjach (listy, pamiętnik, notatniki, eseje), uosabia wzorcowy typ modernizmu. [...] Otwarta strukturalnie matryca, jeden dzień, zawiera w sobie historię Klarysy Dalloway, zwykłej kobiety stworzonej z wielu osobowości, zdefiniowanej przez swój status matrymonialny, jak również klasę, społeczeństwo i państwo<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Rozmowa „Wielogłós”. Krytyka feministyczna – dokonania i perspektywy, rozmawiają Anna Burzyńska, Anna Łebkowska, Tomasz Nastulczyk, Mateusz Skucha, Monika Świerkosz i Teresa Walas, „Wielogłós” 2011, nr 2, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN3](http://bit.ly/retell-wegrzyn3), s. 22.

<sup>17</sup> Mateusz Suszek, *Koncepcja czasu umysłowego na podstawie „Pani Dalloway” Virginii Woolf*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN4](http://bit.ly/retell-wegrzyn4).

<sup>18</sup> „Mrs Dalloway, a fictional praxis designed to underscore her theory voiced in her private and public reflections (letters, diary, notebooks, essays), embodies an exemplary type

Klarysa Dalloway widmowo uobecnia w książce samą Virginie Woolf. Gest ten powtarza w *Godzinach* Cunningham, dosłownie tworząc z pisarki kolejną postać literacką: poddaną tym samym prawom, namiętnościom i stanom psychicznym, co Klarysa Vaughan i Laura Brown. Przestrzeń książki łączy literacko trzy bohaterki, ale to przestrzenie miast, domów i mieszkań okazują się prawdziwą nicią, wiążącą te trzy melancholijne podmioty. Przestrzeniami melancholii w wypadku *Pani Dalloway* i *Godzin* są zatem przestrzenie życiowe i codzienne, w których kobiety oddają się spaniu, siedzeniu, pisaniu i czytaniu, a także przestrzenie miejskie, w których nieświadomie odtwarzają widmowe scenariusze i nakładają je melancholijnie na tkanę miasta. Powracające we wspomnieniach i narracjach miejsca i miasta stają się duchami – nawiedzają nas tak samo, jak Woolf, jej choroba psychiczna, śmierć i melancholia.

### Widma melancholii

Uwięzienie i wtłoczenie w pewną charakterystykę i sposób życia Woolf zostają zapośredniczone i znajdują reprezentację w tworzonej przez nią literaturze. Postaci kobiece w *Pani Dalloway* wydają się stłoczone w gabinecie luster i krzywych zwierciadeł, skazane na odbijanie się w sobie oraz innych kobietach, a także ich wspomnieniach, życiorysach i tragediach. Odbicia i przebitki innych postaci i historii noszą znamiona widmontologiczne<sup>19</sup> – ujawniające byty nieistniejące, ale zaznaczające swoją obecność; znajdujące się gdzieś poza czasem i przestrzenią.

Jak zauważa Jakub Momro:

Czas losu to zatem seria pustych, niewypełnionych żadną treścią chwil, to czas, który staje się przestrzenią, a w ten sposób przeobraża się w mit. [...] Prawda podmiotu przejawia się zatem jedynie w otchłannym *mise en abyme* czasu kurczącego się do punktowego, pozbawionego autonomii doświadczenia chwili. Jest to właśnie „czas pasożytniczy”, a więc taki, który uniemożliwia ocalenie podmiotowej resztki pozostającej z całego

of modernism. [...] The open structural matrix, a single day, contains the story of Clarissa Dalloway, an ordinary woman made of many selves, defined by her marital status, but also her class, society and country” (Monica Latham, *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism. Rewriting Mrs Dalloway*, New York, NY 2015, s. 9, [przekład filologiczny mój – K.W.]).

<sup>19</sup> Nie sposób odwołać się do całej widmontologii spod znaku Jacques’a Derridy. Używając tego pojęcia odnoszę się jedynie do zbioru podstawowych skojarzeń, związanych z nawiedzaniem, prześladowaniem, ujawnianiem i zanikaniem – pojęć, wydarzeń, osób. Por. Andrzej Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.



procesu dialektycznego, resztki w postaci zarówno pewnej nadwyżki sensu, jak i paradoksalnego śladu nieobecności pełnego znaczenia<sup>20</sup>.

Podkreślona przez lustra metafora przestrzenna stanowi metakomentarz do zwyczajnej przestrzeni, w której na co dzień zanurzone są postaci. O tej właśnie przestrzeni pisze Woolf nie tylko w powieściach, ale też w licznych esejach – głównie w *Dokach Londynu*, *Fali na Oxford Street*, *Ulicami Londynu – przygodzie*, a szczególnie w *Portretach miejsc*: „Wydaje się, że nie ma nic łatwiejszego, niż naszkicować portret jakiegoś miejsca”<sup>21</sup>. W anglosaskim dyskursie krytycznym, jak zaznaczył Eric Bulson, przestrzeń opisana przez Woolf, zrekonstruowana i naniesiona na rzeczywistą mapę Londynu, okazuje się równie ważnym bohaterem, jak postaci jej książek:

Dzisiaj mapowanie *Pani Dalloway* to kolejny sposób jej czytania – i ta dosłowna praktyka kartograficzna staje się ostatnio coraz bardziej popularna. Ukazuje odmienne kierunki, w których bohaterowie powieści poruszają się po Londynie, tworzy trajektorie, ujawniające coś istotnego o ich miejskim doświadczeniu. [...] Ostatecznie, cóż mamy zrobić z faktem, że głowa Pani Dalloway jest głównie w chmurach, kiedy przechadzając się, myśli o ludziach i wydarzeniach z przeszłości i bardzo rzadko zdaje sobie sprawę z otaczających ją widoków, dźwięków i zapachów<sup>22</sup>.

Bond Street, Oxford Street, St. James Park, Regent’s Park, ulice Arlington i Piccadilly – stają się mapą myśli autorki i krwioobiegu tekstu oraz kluczem dostępu do nadzwyczajnej wrażliwości pisarskiej:

<sup>20</sup> Jakub Momro, *Widmonotologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014, s. 75.

<sup>21</sup> Virginia Woolf, *Portrety miejsc*, [w:] eadem, *Eseje wybrane*, przeł. Magdalena Heydel, Kraków 2015, s. 215–216. O przestrzenności i kinematograficzności myślenia Woolf – por. np. Adrian K. Kowalski, *Wybrane aspekty twórczości Virginii Woolf w świetle filozofii kina Gillesa Deleuze’a*, „Polisemia” 2014, nr 2: *Transgraniczność*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN5](http://bit.ly/retell-wegrzyn5).

<sup>22</sup> „Nowadays, mapping out *Mrs. Dalloway* is another way of reading it, and this literary cartographic practice has only become more popular showing different directions of characters across London and generate shapes that are supposed to reveal something meaningful about their urban experiences. [...] After all, what are we supposed to do with the fact that *Mrs. Dalloway* has her head in the clouds most of the time, and as she walks, she thinks about people and events from the past and only rarely acknowledges the sights, sounds, and smells around her” (Eric Bulson, *Mrs. Dalloway here, there, everywhere*, „English Language Notes” 2014, Vol. 52.1 (Spring/Summer): *Imaginary Cartographies*, ed. Karen Jacobs, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN6](http://bit.ly/retell-wegrzyn6), s. 133 [przekład filologiczny mój – K.W.]).

Pisarz zatem musi koniecznie mieć trzecie oko, którego funkcją jest nieść pomoc innym zmysłom, kiedy te słabną. [...] Kiedy patrzymy, słowa zaczynają dźwigać się na swych słabych kończynach, gdzieś na bladym pograniczu niczyjego języka, by jednak zaraz opaść w rozpacz. Wrzucamy je w sieć na skalistym, nieprzyjaznym wybrzeżu; a one bledną i znikają<sup>23</sup>.

Trzecie oko pisarza gwarantuje wgląd w pokłady intelektu, wyobraźni czy wrażliwości niedostępnych dla „zwykłych” śmiertelników. Intuicje i samoświadomość, zaprezentowane w esejach przez Woolf, wykorzystuje i tym bardziej poetycko opisuje w *Godzinach Cunningham*:

Czuje to w sobie, swoją kompletną, lecz trudną do opisaną drugą naturę czy raczej samą siebie istniejącą równocześnie, lecz bardziej czystą. Gdyby była wierząca, nazwałaby to duszą. To coś więcej niż jej intelekt i uczucia razem wzięte, więcej niż suma doświadczeń, choć biegnie przez nią na wskroś, jak żyły błyszczącego metalu. To swego rodzaju wewnętrzny zmysł, który rozpoznaje pobudzające do życia tajemnice świata, ponieważ bierze się z tej samej substancji, a gdy ona, Virginia, ma dużo szczęścia, potrafi pisać, korzystając bezpośrednio z tego zmysłu<sup>24</sup>.

„Wewnątrz zmysł” w połączeniu z „trzecim okiem” faktycznie otwierają metafizyczną przestrzeń kreacji, w której pisarka staje się istotą niemal nadprzyrodzoną. Określenie górnotłone i współcześnie wytarte ze znaczeń ontologicznych, odwołuje się jednak do przypisywania sprawczości siłom innym niż naturalne. Siły nadprzyrodzone to te, które wykraczając poza podstawową ludzką podmiotowość i tożsamość, wpływają na losy innych ludzi. Istoty nadprzyrodzone to te, które definiuje się jako byty nadzwyczajne – mające dostęp do egzystencji wykraczającej poza fundamentalne przeżycia i uczucia. „Virginia porusza się po tym parku, ale nie przechadza się po alejkach, tylko unosi wśród zieleni lekka niczym piórko, bezcielesna, jakby była samym postrzeganiem”<sup>25</sup>. Bycie bez ciała, bycie tylko wzrokiem; dramatyzacja depersonalizacji – bycie tylko (albo aż) pisarką doświadczającą świata od jego strony fatalnej i tragicznej.

## Bogini(e) śmierci

Nad wyraz silny potencjał twórczy i osobowościowy Woolf wydaje się bardzo żyznym polem dla metodycznie rozwijających się rozwarstwień,

<sup>23</sup> Virginia Woolf, *Obrazy*, [w:] eadem, *Eseje wybrane*, s. 182–183.

<sup>24</sup> Michael Cunningham, op. cit., s. 22.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 18.

rozdzieleni, mnogości i fragmentaryzacji podmiotowości. Rozdzielność jaźni Woolf, jak wskazuje w swojej analizie Roma Sendyka, szczególnie uwidacznia się w *Orlando*<sup>26</sup>. O ile jednak w tym wypadku podział jest raczej dualistyczny i dwutorowy, o tyle *Godzinach* gest ten rozgałęzia się na dwie postacie, wyrastające bezpośrednio z Woolf. Narracja Cunninghama rozpoczyna się od samobójstwa Virginii, następnie przenosi się w czasie i przestrzeni do Nowego Yorku końca XX wieku, wprowadzając postać Klarysy Dalloway (Pani Dalloway) – wyemancypowanej kobiety, mieszkającej ze swoją wieloletnią partnerką życiową, Sally. Następnie narracja powraca do 1923 roku i Virginii Woolf, która staje się teraz jedną z głównych bohaterek opowieści – kolejny metapoziom dodaje fakt, że jest ona właśnie w trakcie pisania *Pani Dalloway*<sup>27</sup>. Trzecie ogniwo opowieści to wreszcie Laura Brown – żyjąca w 1949 roku w Los Angeles pani domu, odpowiedzialna głównie za wychowanie syna, urodzenie następnego dziecka oraz przygotowanie obiadu dla wracającego z pracy męża, która znajduje wytchnienie i inspirację do życia jedynie podczas czytania *Pani Dalloway*. Kobiety w *Godzinach* łączy jednak coś więcej niż pisanie, czytanie i bycie-w-powieści: dogłębny smutek oraz poczucie niedopasowania – ich losy toczą się tak, jakby naznaczyło je fatum jednoznaczne ze śmiercią, jakby całą ich egzystencję przysłał cień niepewności, smutku i niewyjaśnionej melancholii.

Walter Benjamin powiedział kiedyś: „Przyszedłem na świat pod znakiem Saturna – gwiazdy o najwolniejszych obrotach, planety opóźnień i dróg okrężnych”<sup>28</sup>. Saturn, jak i sam jego cień<sup>29</sup>, pod którym przebiegał żywot pisarza, niósł za sobą konotacje skrajnie melancholijne: „Po angielsku skłonności do ponuractwa i melancholii zwie się wciąż jeszcze saturnijskimi, Karl Giehlow zaś dowiódł bezspornie, że szesnastowieczny

<sup>26</sup> Por. Roma Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowotwórczych*, Kraków 2015, s. 225.

<sup>27</sup> Pominięcie w poprzednim zdaniu rzeczownika powieść nadaje, mam nadzieję, dwuznaczny charakter zdaniu: Woolf pisała powieść *Pani Dalloway*, ale pisała również Panią Dalloway – wydarzającą się w książce *Godziny*.

<sup>28</sup> *Korespondencja Gershoma Scholema i Waltera Benjamina (wybór)*, przeł. Adam Lipszyc [w:] Gershom Scholem, *Żydzi i Niemcy. Eseje, listy, rozmowa*, przeł. i oprac. Adam Lipszyc, Marzena Zawadowska, Sejny 2006, s. 298.

<sup>29</sup> Cytat z Benjamina zainspirował Susan Sontag do napisania o nim eseju, który później dał tytuł zbiorowi szkiców między innymi o Paulu Goodmanie, Antoninie Artaudzie, Leni Riefenstahl; można by do niego dopisać również Woolf. Por. Susan Sontag, *Pod znakiem Saturna*, przeł. Dariusz Żukowski, Kraków 2014.

artysta przedstawiał melancholika jako dziecię Saturna<sup>30</sup>. Założenie, że Virginia Woolf metaforycznie urodziła się pod znakiem Saturna, wyjaśnić może wiele cech jej charakteru, samoświadomości oraz światopoglądu. Nie zmienia to jednak faktu, że pisarka, cierpiąca na schorzenia psychiczne, świadomie lub nie, transmitowała pewne cechy egzystencjalne na tworzone przez siebie bohaterki, które po dziś dzień odczytuje się tak, jak samą Woolf<sup>31</sup>: jako posągowe, niedostępne, głębokie, intensywne, złożone, transcedentalne i transgresyjne<sup>32</sup>.

Maria Janion, analizując bohaterki wielu opowieści ludowych – rusalki, dziwożony, utopce i topielice – zwracała uwagę na „prastare asocjacje kobiecości i wody” oraz „upowszechnioną w kulturze, romantyzująco-prerafaelicką triadę: kobiecości, wody i śmierci”<sup>33</sup>. U Cunninghama Virginia Woolf, otoczona przestrzenią naturalną, oddaje swoje ciało i życie wodzie:

Wybiera kamień wielkości i kształtu świńskiej czaszki. Podnosi go i wciska do kieszeni płaszcza [...]. Zatrzymuje się tuż nad rzeką; fale z pluskiem uderzają o brzeg [...]. Robi krok naprzód. Nie zdejmuje butów. [...] Stoi po kolana w zimnej wodzie. Wyobraża sobie, że się odwraca, wyjmuje kamień z kieszeni i idzie z powrotem do domu. Zapewne zdążyłaby jeszcze wrócić na czas, zniszczyć listy. [...] Stojąc po kolana w opływającej ją wodzie, odrzuca tę myśl. Głosy już tu są, nadciąga ból głowy [...]. Nieporadnie brnie przed siebie (dno jest muliste), woda sięga jej już do pasa. Rzuca krótkie spojrzenie w górę rzeki, w kierunku rybaka w czerwonej kurtce, który jej nie widzi. W żółtej powierzchni wody (bardziej żółtej niż brązowej, kiedy patrzy się z bliska) odbija się ponure niebo. To ostatni moment autentycznej percepcji<sup>34</sup>.

Tragiczne samobójstwo, związane z problemami i chorobą psychiczną, tworzenie i pisanie jako gest romantycznej ucieczki przed okrucieństwem

**30** Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, op. cit., s. 154. Oczywiście Saturn przedstawiany i rozumiany będzie inaczej w zależności od miejsca i czasu tworzenia jego definicji. Ze względu na ograniczenia objętościowe postępuję się podstawowymi i pobieżnymi konotacjami; figury saturnicznej, jak i samej melancholii używam raczej jako figur retorycznych.

**31** Por. Katarzyna Szeremeta-Kołodzińska, op. cit., s. 46–48.

**32** Por. Josiane Paccaud-Huguet, *The Moment of Being & the Voice of Melancholy in Virginia Woolf's The Waves*, „E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone” 2006, n° 4.1: *Discourses of Melancholy*, doc. 5, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN7](http://bit.ly/retell-wegrzyn7); Hisham Matar, *The Unsaid: The Silence of Virginia Woolf*, „The New Yorker”, [tekst on-line z 10.11.2014], [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN8](http://bit.ly/retell-wegrzyn8).

**33** Maria Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2007, s. 274 i 277.

**34** Michael Cunningham, op. cit., s. 3.

świata i własnej psychiki, a także dominujący, dojmujący i niepokojący stan ducha – wydają się wpisywać w ogólną charakterystykę melancholii<sup>35</sup>:

Ilekcję myślała o innej kobiecie (takiej jak ona) popadającej w obłąd, wyobrażała sobie, że towarzyszą temu przeraźliwe krzyki i zawroty głowy, halucynacje; lecz w tej chwili stało się jasne, że istnieje inny sposób, bezgłośny, gdy otępienie, poczucie beznadziejności i apatia są na tyle głębokie, że uczucie tak silne, jakim jest smutek, przyniosłoby jedynie ulgę. Wyszła więc z domu na kilka godzin<sup>36</sup>.

Próbę samobójczą podejmuje również Laura Brown – wydarzenie to w niesamowity sposób zaaranżowane zostało w filmie Daldry'ego. Laura, zaczytana lub pod wpływem *Pani Dalloway*, wychodzi na kilka godzin z domu, udaje się do pokoju hotelowego. Leżąc na łóżku, przygląda się fiołkom z tabletkami. Następnie woda, która wydostaje się spod łóżka, zalewa najpierw podłogę, później łóżko, i ukrywa jej postać pod taflą, w której widać glony i resztki organicznej materii. Wytworzona wokół postaci melancholijna przestrzeń dosłownie połyka ją w całości<sup>37</sup>. Zabieg *retellingu* pozwala na zauważenie analogii: na doświadczenie Laury Brown nadpisane zostają bowiem życie prywatne i samobójcza śmierć Virginii Woolf.

To właśnie rozpisana na kartach *Godzin* melancholia łączy Klarysę Dalloway, Laurę Brown i Virginie Woolf. Klarysa i Laura są podwójnym wcieleciem, zapośredniczeniem samej autorki *Pani Dalloway*, niosącej brzemień melancholii i depresji, które okazuje się zbyt nieznośne, by poradzić sobie z nim w pojedynkę. Woolf, pisząc powieści, staje się demiurkiem losów kobiet, które mogłyby być nią samą – jest z nimi związana (a może do nich przywiązana) w splocie tragicznych losów. Klarysa, Laura i Virginia tworzą potrójną ekspozycję<sup>38</sup>, stają się uosobieniem jednego z wizerunków

<sup>35</sup> „Słowo »melancholia« [...] oznacza również cechę charakteru ujawnianą wraz z temperamentem sangwinicznym, cholerycznym i flegmatycznym [...]. Określa również przejściowy stan ducha; czasem bardzo przykry, deprymujący, czasem zaś tylko gnuśny czy nostalgiczny. [...] tyczy się to wprawdzie czysto subiektywnego nastroju, może jednak zostać odniesione do obiektywnej rzeczywistości przedmiotowej” (Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, op. cit., s. 23).

<sup>36</sup> Michael Cunningham, op. cit., s. 88.

<sup>37</sup> O znaczeniu wody w *Pani Dalloway* oraz *Godzinach* – por. Anna Roter-Bourkane, *Syrena przy zlewozmywaku*, „LiteRacje 2010, nr 3, [przedruk:] [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN9](http://bit.ly/retell-wegrzyn9).

<sup>38</sup> Podwójna ekspozycja to metoda wywoływania i tworzenia analogowych fotografii, polegająca na naświetlaniu jednej klatki na drugą w celu stworzenia podwójnego obrazu.

tragicznej Hekate – bogini śmierci i czarów, przedstawianej jako trzy postaci kobiece zwrócone do siebie tyłem lub jedna kobieta z trzema twarzami<sup>39</sup>.

## (D)opowiedzenie

Kobieta z potrójnym obliczem bierze początek w postaci Virginii Woolf i zapośredniczona zostaje przez Panią Dalloway, a potem Klarysę i Laurę w *Godzinach*. „Urodzone pod znakiem Saturna” wypełniają melancholią swoje podmiotowości oraz przestrzenie, w których się znajdują. Postaci z *Godzin* adaptują, dopowiadają i przepowiadają historię Woolf – ich historia rozgrywa się w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości; w Londynie, Richmond, Sussex, Los Angeles i Nowym Jorku; we własnym pokoju, w kwaciarni, w dzielonej z mężem sypialni, w hotelu, na przyjęciu, nad rzeką, w parku oraz w kuchni. Połączenia pomiędzy bohaterkami a ich światami wytwarzają nastrój smutku, niezrozumienia, odseparowania.

Proces ten został znakomicie uchwycony w ekranizacji *Godzin* w reżyserii Stephena Daldry’ego, z muzyką Philipa Glassa, gdzie w postaci głównych bohaterek wcieliły się Nicole Kidman, Meryl Streep i Julianne Moore. Na akcję filmu składają się losy trzech bohaterek, w trzech różnych czasoprzestrzeniach: wszystko zaczyna się pod koniec XX wieku w Nowym Jorku, przenosi się do Richmond pod Londynem w roku 1923, a następnie do powojennego Los Angeles. Pierwsze sekwencje filmu przedstawiają bohaterki podczas snu – każda z nich leży we własnym łóżku: Klarysa i Virginia poddają się podobnej porannej rutynie, Laura po przebudzeniu sięga po książkę – *Panią Dalloway*. Następstwo kadrów pokazuje paralele: Virginia zapisuje pierwsze strony powieści; Klarysa je wypowiada; Laura natomiast czyta: „Pani Dalloway powiedziała, że sama kupi kwiaty”<sup>40</sup>. Gary Carey, analizując początkowe zadanie *Pani Dalloway*, zauważa:

Dowiadujemy się, że Pani Dalloway woli sama kupić kwiaty. Wydaje się to niewinnym stwierdzeniem, stanowi jednakże całość pierwszego paragrafu; to intrygujący sposób na rozpoczęcie opowieści. Z pierwszego zdania wyczytać możemy, że Virginia Woolf wyprowadza panią Dalloway z domu, żeby zobaczyli ją nieznanymi, stary przyjaciel i sąsiad. Ponadto pani Dalloway może zareagować na Londyn, którego nie widziała

<sup>39</sup> Hekate, pojmowana jako bogini śmierci, czarów i czarownic, pojawia się podczas nocy księżycowych na rozstajach dróg (na których składano jej ofiary) lub chodzi po grobach. Por. John Pinsent, *Mitologia grecka*, przeł. Jadwiga Piątkowska, Kraków 1990.

<sup>40</sup> Virginia Woolf, *Pani Dalloway*, s. 5.



już od jakiegoś czasu [...]. Sceny powrotu sezonu letniego, powrotu do zdrowia Pani Dalloway i powrotu do ruchliwego Londynu są paralelne względem siebie<sup>41</sup>.

W *Godzinach* po mieście spaceruje Klarysa Vaughan – co ciekawe, sekwencja spaceru do kwiaciarni przedstawia bohaterkę przez pryzmat książki. Nie chodzi tu jednak o Panią Dalloway, lecz o książkę jej byłego partnera – Richarda. Z rozmowy z kwiaciarką dowiadujemy się, że Klarysa sportretowana została w książce ujawniającej intymne szczegóły z jej młodości – to właśnie Richard, pisarz chory na AIDS, nadał Klarysie przydomek „Pani Dalloway”. Richard staje się ostatnim ogniwem łączącym Klarysę Vaughan ze wspomnieniami sielskiej przeszłości, która melancholijnie dominuje nad terażniejszością i *widmowo* nawiedza bohaterkę<sup>42</sup>. Richard w wyniku choroby i stanów delirycznych słyszy głosy, widzi nieistniejące rzeczy i traci pamięć, a w rozmowie z Klarysą przyznaje: „*I have fallen out of time*”. W polskiej wersji językowej na platformie HBO przetłumaczono tę kwestię jako: „Wypadłem ze strumienia czasu”. Wypadnięcie z czasu / poza czas to punkt wyjścia dla widmontologicznej teorii czasu i pamięci Jacques’a Derridy – filozof, analizując scenę rozmowy Hamleta z Duchem, mówi bowiem o „teraźniejszości niespojonej lub niedopasowanej do siebie, *out of joint*, terażniejszości rozspojonej i wewnętrznie podzielonej”<sup>43</sup>. Czas terażniejszy staje się miejscem podwójnego spotkania: czasu widmowego i realnego. Wspomnienia nakładają się na rzeczywistość oraz przywołują widma przeszłości. Teraźniejszość zostaje tym samym zrewidowana przez przeszłość. To historia i wspomnienia dopowiadają / przepowiadają i zmieniają opowieść – dokonują

<sup>41</sup> „We learn that Mrs. Dalloway prefers to buy the flowers herself. This seems like an innocuous statement, yet this single sentence is the entire first paragraph; it is a curious way of beginning a novel. What lies behind the first sentence is this: Virginia Woolf is getting Mrs. Dalloway out of the house so that she can be seen by strangers, by an old friend, and by a neighbor. Also, Mrs. Dalloway can react to a London she has not seen for some time. [...] The return of the summer season, the return of Mrs. Dalloway’s health, and her return to a busy London scene parallel one another” (Gary Carey, *Virginia Woolf’s Mrs. Dalloway*, New York 2017, s. 13 [przekład filologiczny mój – K.W.]).

<sup>42</sup> Podobne „widma” nawiedzają Panią Dalloway w oryginalnej powieści: „Sally i Piotr usiedli i rozmawiają; jest w tym widoku coś znajomego, coś swojskiego. Będą mówili o przeszłości. Z nimi Klarysa dzieli swoją przeszłość, ogród, drzewa [...]” (Virginia Woolf, *Pani Dalloway*, s. 281).

<sup>43</sup> Jacques Derrida, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Zątuski, Warszawa 2016, s. 19. Por. Grażyna Świętochowska, *Między „czas się wywichnął” a „czas wypadł z ram”. Wprowadzenie do recepcji myśli Gillesa [sic!] Deleuze’a w polu kultury audiowizualnej*, „Panoptikum” 2014, nr 13: Deleuze. Łączenia, s. 6–17.

*retellingu*. Widmową interpretację w *Godzinach* wydaje się potwierdzać córka Klarysy, która, przychodząc przed przyjęciem, zadaje pytanie: „Już tutaj są, prawda? Widma wychodzą z ukrycia i pojawią się na przyjęciu”<sup>44</sup>. Przyjmując Derridiański tok rozumowania, można przyjąć, że bohaterki *Godzin* łączy ponadczasowa (i ponadprzestrzenna), „rozspojona”, widmowa relacja. W sekwencjach otwierających film Klarysa oraz Virginia dzielą poranną rutynę: zwierciadlane ujęcia pokazują upinanie włosów, przemywanie twarzy i spojrzenie w lustro – na siebie oraz na siebie nawzajem. „Widmowa asymetria narusza lustrzany charakter relacji i kładzie kres wszelkiej wzajemności. Rozbija synchronię czasu i przypomina nam o anachronii” – w swoich dalszych rozważaniach twierdzi Derrida. I dodaje: „Nazwijmy to *efektem wizjera*, nie widzimy tego, kto na nas patrzy”<sup>45</sup>.

Zawieszenie czasoprzestrzeni, jak już wspomniałam na początku tekstu, to zdecydowanie jeden z zabiegów charakteryzujących pisarstwo Woolf. W *Godzinach* podkreślają to zawieszenie liczne sceny samotnego zamyślenia bohaterki, ale również dochodzi ono do głosu bezpośrednio – podczas spotkania Virginii z siostrą. Pisarka wyrwana zostaje wtedy z kontemplacji retorycznym pytaniem: „Znowu bujasz w obłokach?”. Potem pada dodatkowe wyjaśnienie: „[Virginia] żyje w dwóch światach: tutaj i w książce, którą pisze”<sup>46</sup>. W *Godzinach* poznajemy Woolf, kiedy mieszka w miejscowości pod Londynem, a jej główne zajęcia to pisanie i chodzenie na spacer. Wychodzenie z domu dostarcza jej bowiem pomysłów prozatorskich i fabularnych. Na spacerze podejmuje też znaczącą decyzję o śmierci, bez dopowiedzenia i rozróżnienia na potencjalną śmierć bohaterki książki i własną. Kiedy Woolf, przytłoczona chorobowym epizodem, decyduje się na ucieczkę z domu, mąż odnajduje ją na dworcu. Emocjonalnie opowiada ona wtedy o swoim samopoczuciu, bezpośrednio łącząc je z przestrzenią, w której aktualnie mieszka:

Mam dość aresztu, więzienia, lekarzy [...] skradziono mi życie. Mieszkam w mieście, którego nienawidzę; prowadzę życie, którego nie chcę. Czas, żebyśmy wrócili do Londynu. Brakuje mi londyńskiego zgiełku. Duszę się w tym miejscu [...]. Wybieram nie gnuśną senność przedmieścia, lecz energię stolicy [...]. Chciałam być szczęśliwa na tym pustkowiu. Lecz jeśli mam wybierać między Richmond a śmiercią, wybiorę śmierć<sup>47</sup>.

44 *Godziny*, reż. Stephen Daldry, scen. David Hare, Stany Zjednoczone/Wielka Brytania 2002.

45 Jacques Derrida, op. cit., s. 24.

46 *Godziny*, op. cit.

47 Ibidem.

Prowincjonalne, nużące i banalne miasteczko powoli, zupełnie jak choroba, wyniszcza Virginie. Metakontekstem do przestrzennego porteparole autorki jest dworzec, na którym dochodzi do wyznania. Dworzec to przestrzeń generalizacji, globalności, zbiorowości – miejsce temporalnie zawieszane, nie-miejsce: „Przestrzeń, której nie da się określić ani jako tożsamościowej, ani znajomej, ani historycznej [...] przestrzeń, która sama nie jest miejscem antropologicznym”<sup>48</sup>. W interpretacji Marca Augé nie-miejscami są kliniki, szpitale, obozy uchodźców oraz punkty tranzytowe – lotniska i dworce właśnie.

Stan psychiczny Woolf zostaje zatem bezpośrednio powiązany z przestrzenią miejską, podobny proces zachodzi jednak w związku z przestrzenią naturalną. Pisarka zaszywa się wraz z siostrzenicą w ogrodzie i bierze udział w pogrzebie martwego ptaszka – przygotowuje miejsce, ozdabia je płatkami kwiatów oraz gałązkami, rozmawiając z dziewczynką o melancholii i śmierci. Do bezpośredniego połączenia z naturą dochodzi też oczywiście podczas ostatecznej próby odebrania sobie życia – utopienia się w rzece. Virginia doświadczyła wcześniej kilku epizodów oraz prób samobójczych, które odbyły się w różnych miejscach:

Niestabilność umysłowa Virginii ujawniła się jeszcze przed małżeństwem z Leonardem. Zgodziła się przez kilka tygodni odpoczywać w domu opieki, ale po powrocie do domu, urojenia i bezsenność powróciły, pomimo starań męża, nakłaniającego ją do odpoczynku w Holford, [...] stan Virginii pozostawał niestabilny. Małżeństwo Woolfów powróciło do Londynu, a kilka dni później Virginia podjęła próbę samobójczą. [...] Lekarze zajmujący się nią w tych okresach pół- i całkowitego szaleństwa byli gotowi, albo umieścić ją w szpitalu, albo (jak lekarze w *Pani Dalloway*) proponowali jedynie mnóstwo wypoczynku i zdrowego jedzenia. W 1913 roku o chorobach psychicznych niewiele wiedziano; prawie wszystkie przypadki diagnozowano jako różne stadia neurastenii<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Marc Augé, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, przeł. Adam Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4: *Miejsca realne i wyobrażone*, s. 128.

<sup>49</sup> „Virginia had a history of mental instability before Leonard married her. For a few weeks, Virginia agreed to rest in a nursing home, but after she returned home, the delusions and sleeplessness returned, and although Leonard tried to get his wife to rest in Holford, [...] Virginia’s condition remained unstable. The Woolfs returned to London, and a few days later, Virginia attempted suicide. [...] The doctors who treated Virginia during these periods of semi- and acute insanity were either ready to place her in a hospital or they were (like the doctors in *Mrs. Dalloway*) only able to suggest that she be given plenty of rest and good food. In 1913 very little was known about mental illness; nearly all cases were diagnosed as various stages of neurasthenia” (Gary Carey, op. cit., s. 5 [przekład filologiczny mój – K. W.]).

Podczas rozmowy Virginii z Leonardem na dworcu kolejowym, małżonek wspomina próbę samobójczą w Londynie, odpierając argumenty pisarki dotyczące tego, że w metropolii jej stan się polepszy.

Ostatnią z przestrzeni melancholijnych, związanych z bohaterkami *Godzin*, jest dom Laury Brown na idyllicznych przedmieściach Los Angeles, z zielonymi trawnikami i palmami, zdobitymi ogródki i uliczki. Sekwencje obrazujące tę przestrzeń wywołują poczucie stabilizacji i spokoju – rodziny żyją w wyciszonym rytmie codzienności, mężowie wyjeżdżają samochodami do pracy, żony zostają z dziećmi w domach. W życiu Laury, od początku naznaczonym melancholijnym odklejeniem od rzeczywistości i zaczytaniem, pojawia się mała zmiana – tego dnia przypadają urodziny jej męża i postanawia zrobić mu tort. Sekwencje przygotowywania i wykonania ciasta pokazują Laurę oczami jej kilkuletniego syna, który doskonale rozpoznaje samopoczucie matki. Laura porusza się po kuchni niemal jak w letargu, odruchowo sięga po potrzebne produkty, poddaje się kolejnym czynnościom. Dom stanowi cały jej świat i podkreśla nieustanne poczucie uwięzienia i przygniecenia; kontrastowe sceny pokazują otwarte przestrzenie – uliczki oraz parki. Jednakże nawet wtedy Laura wydaje się przebywać zupełnie gdzieś indziej, albo odseparowana jest od świata kłatką samochodu, w którym się porusza po przestrzeni, albo tworzy wokół siebie kolejne bariery mentalne, żyjąc w czytanej książce. Zaczytanie wymusza na niej zostawienie syna u sąsiadki i podróż do hotelu (jak twierdzi Augé, to kolejne nie-miejsce). Tam w spokoju kładzie się na łóżku i kończy lekturę, powtarzając słowa Pani Dalloway: „To możliwe, żeby umrzeć”<sup>50</sup>. Potencjalną próbę samobójczą zdradzają buteleczki z lekami oraz wyobrażona sekwencja z wodą, zalewającą łóżko i ją samą. Do tego wspomnienia powróci następnie już jako starsza pani, w scenie stanowiącej klamrę filmu – spotyka się tu z Klarysą w Nowym Jorku, opowiada o ucieczce od męża i dzieci, o tym, jak tragiczne jest to, że ich przeżyła. Dowiadujemy się wtedy, że Laura jest matką Richarda, który popełnił samobójstwo, wyskakując z okna na oczach Klarysy. Tłumacząc swoje zachowanie z przeszłości mówi: „Czasami człowiek czuje się tak wyobcowany, że jedyne, co pozostaje, to myśl o samobójstwie”<sup>51</sup>. Widmontologiczne wspomnienie stało się zatem klątwą pieczętującą losy Virginii i Richarda, ma jednak moc przepowiedni, dzięki której Klarysa zdoła wyrwać się

<sup>50</sup> *Godziny*, op. cit.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

z melancholijnego zamyslenia, pożegnać z widmami i zacząć żyć własnym życiem.

Sploty wydarzeń, bohaterek, duchów, śmierci, czasu i przestrzeni, powołane do życia przez Virginie Woolf, najpierw przetransponował (odzwierciedlił i dopowiedział) Michael Cunningham, a później Stephen Daldry. Trzy narracje połączyła postać Virginii Woolf i podążający za nią cień melancholii. Przestrzenie realne i wyobrazeniowe, którym konkretną postać nadała Woolf, zinterpretowane zostały w innych czasach i mediach – nie straciły jednak swoich znaczeń, a nawet zyskały dodatkowe. Dzięki *Godzinom* wizerunek Woolf uległ rozwarstwieniu i kolejnym transformacjom, a także otrzymał nowy dom – przestrzeń widm i melancholii, dedykowaną tylko autorce i pamięci o niej.

## Bibliografia

- Augé Marc, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, przeł. Adam Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4: *Miejsca realne i wyobrażone*, s. 127–140.
- Bulson Eric, *Mrs. Dalloway here, there, everywhere*, „English Language Notes” 2014, Vol. 52.1 (Spring/Summer): *Imaginary Cartographies*, ed. Karen Jacobs, s. 133–144, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN6](http://bit.ly/retell-wegrzyn6).
- Carey Gary, *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway*, New York, NY 2017.
- Cunningham Michael, *Godziny*, przeł. Maja Charkiewicz, Beata Gontar, Łódź 1999.
- Derrida Jacques, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Żatuski, Warszawa 2016.
- Freeland Cynthia, *Fotografie i ikony*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, przeł. Izabela Zwiech, Kraków 2013, s. 63–85.
- Godziny [The Hours]*, reż. Stephen Daldry, scen. David Hare, Stany Zjednoczone/Wielka Brytania 2002.
- Grossman Lev, Lacayo Richard, *ALL-TIME 100 Novels*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN1](http://bit.ly/retell-wegrzyn1).
- Janion Maria, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2007.
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. Anna Kryczyńska, Kraków 2009.
- Korespondencja Gershoma Scholema i Waltera Benjamina (wybór)*, przeł. Adam Lipszyc, [w:] Gershom Scholem, *Żydzki i Niemcy. Eseje, listy, rozmowa*, przeł. i oprac. Adam Lipszyc, Marzena Zawadowska, Sejny 2006.
- Kowalski Adrian K., *Wybrane aspekty twórczości Virginii Woolf w świetle filozofii kina Gillesa [sic!] Deleuze'a*, „Polisemia” 2014, nr 2: *Transgraniczność*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN5](http://bit.ly/retell-wegrzyn5).
- Latham Monica, *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism. Rewriting Mrs Dalloway*, New York, NY 2015.
- Long Elisabeth, *O społecznej naturze czytania*, przeł. Maciej Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 6: *Kamping*, s. 136–166.
- Marzec Andrzej, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.
- Matar Hisham, *The Unsaid: The Silence of Virginia Woolf*, „The New Yorker”, [tekst on-line z 10.11.2014], [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN8](http://bit.ly/retell-wegrzyn8).
- Melancholia*, scen. i reż. Lars von Trier, Dania/Francja/Niemcy/Szwecja 2011.
- Millais John Everett, *Ofelia, 1851–1952*, olej na płótnie, Tate Britain.
- Momro Jakub, *Widmonotologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.

- Paccaud-Huguet Josiane, *The Moment of Being & the Voice of Melancholy in Virginia Woolf's The Waves*, „E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone” 2006, n° 4.1: *Discourses of Melancholy*, doc. 5, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN7](http://bit.ly/retell-wegrzyn7).
- Pinsent John, *Mitologia grecka*, przet. Jadwiga Piątkowska, Kraków 1990.
- Roter-Bourkane Anna, *Syrena przy zlewozmywaku*, „LiteRacje 2010, nr 3, [przedruk:] [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN9](http://bit.ly/retell-wegrzyn9).
- Rozmowa „Wielogłosu”. Krytyka feministyczna – dokonania i perspektywy, rozmawiają Anna Burzyńska, Anna Łebkowska, Tomasz Nastulczyk, Mateusz Skucha, Monika Świerkosz i Teresa Walas, „Wielogłos” 2011, nr 2, s. 7–35, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN3](http://bit.ly/retell-wegrzyn3).
- Sendyka Roma, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrótnych formach w projektach tożsamościowo-twórczych*, Kraków 2015.
- Sendyka Roma, *Wolność warta tysiąca papierosów*, [w:] Woolf Virginia, *Eseje wybrane*, przet. Magdalena Heydel, Kraków 2015, s. 465–482.
- Silver Brenda, *Virginia Woolf Icon*, Chicago, IL 2000.
- Skrzypczak Magdalena, *Doświadczenie przestrzeni w figurach wędrownych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, t. 56, z. 2, s. 239–257.
- Sontag Susan, *Pod znakiem Saturna*, przet. Dariusz Żukowski, Kraków 2014.
- Suszek Mateusz, *Koncepcja czasu umysłowego na podstawie „Pani Dalloway” Virginii Woolf*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN4](http://bit.ly/retell-wegrzyn4).
- Szeremeta-Kołodzińska Katarzyna, *Virginia Woolf i jej awatary. Ikonizacja oraz zawłaszczanie wizerunku pisarki w kulturze i literaturze popularnej*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2013, Vol. 8, Iss. 1, ss. 39–51.
- Świętochowska Grażyna, *Między „czas się wywichnął” a „czas wypadł z ram”. Wprowadzenie do recepcji myśli Gillesa [sic!] Deleuze’a w polu kultury audiowizualnej*, „Panoptikum” 2014, nr 13: *Deleuze. Łączenia*, s. 6–17.
- Woolf Virginia, *Notebooks of Virginia Woolf for her novel Mrs Dalloway, 1925, and for essays published in The Common Reader, 1925*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-WEGRZYN2](http://bit.ly/retell-wegrzyn2).
- Woolf Virginia, *Obrazy*, [w:] eadem, *Eseje wybrane*, przet. Magdalena Heydel, Kraków 2015.
- Woolf Virginia, *Pani Dalloway*, przet. Krystyna Tarnowska, Kraków 2016.
- Woolf Virginia, *Portrety miejsc*, [w:] eadem, *Eseje wybrane*, przet. Magdalena Heydel, Kraków 2015.
- Wróblewski Janusz, *Sen o końcu świata*, „Polityka” 2011, nr 22 [24.05.], s. 82.

## Streszczenie

Tekst stanowi próbę zrewidowania melancholijności i widmowości *Pani Dalloway* Virginii Woolf – ze szczególnym uwzględnieniem autobiograficzności oraz znaczenia przestrzeni w tekście. Zestawiając powieść Woolf z jej „adaptacjami” – *Godzinami* Michaela Cunninghama oraz ich ekranizacją Stephena Daldry’ego – autorka tworzy mapę powiązań pomiędzy bohaterkami, miejscami oraz historiami. **Słowa kluczowe:** Virginia Woolf, Michael Cunningham, Stephen Daldry, *Pani Dalloway*, *Godziny*, przestrzeń, melancholia, widma



## Summary

### Ghostly and Melancholic Spaces.


#### *The Hours* by Michael Cunningham and Stephen Daldry As Example of Retelling *Mrs. Dalloway* by Virginia Woolf

The aim of the essay is to revise melancholy and hauntology of *Mrs. Dalloway* by Virginia Woolf – focusing on the autobiographical aspect and the meaning of the presented spaces. By cross-referencing Woolf's novel with its 'adaptations' – *The Hours* by Michael Cunningham and screen adaptation by Stephen Daldry – this paper creates a map of references between characters, places and stories.

**Key words:** Virginia Woolf, Michael Cunningham, Stephen Daldry, *Mrs. Dalloway*, *The Hours*, spaces, melancholy, specters

MAGDALENA KOZYRA

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

 0000-0001-7900-399X  
m.e.kozyra@gmail.com

## Ukryty potencjał queerowych przestrzeni w grach wideo

### Wstęp

Celem niniejszego artykułu jest podjęcie próby charakterystyki pojawiającej się w grach cyfrowych queerowej przestrzeni na przykładzie trzech wybranych tytułów: *Batman: Arkham Asylum*, *Oxenfree* i *Life is Strange*<sup>1</sup>. Sposób wytwarzania queerowej przestrzeni, którą rozumiem nie tyle jako sferę nienormatywnej tożsamości seksualnej, ile jako ukazanie praktyk dystansowania się od przyjętych norm i zaburzania uniwersalnych znaczeń, ściśle wiąże się z działaniami bohaterów, gracza lub twórców wewnątrzgryowych światów, które mają na celu przetworzenie prymarnych form przestrzennych. Rezultatem tych działań są zaburzenia linearności rozgrywki, a także obnażanie mechanizmów tworzących cyfrowe przestrzenie. Gra *Batman: Arkham Asylum* na poziomie metadyskursu porusza problem tego, czym jest gra, a także prezentuje wprowadzony przez twórców zabieg deziluzji rozgrywki. Natomiast *Oxenfree* za pomocą wielokrotnego zapętlenia czasu zmusza gracza do przeformułowania strategii prowadzenia rozgrywki i pogodzenia się z częściowym niepowodzeniem. *Life is Strange* łączy zaś analizowane w dwóch pierwszych grach sposoby manipulowania czasem, wprowadzając mechanikę jego cofania, którą posługuje

<sup>1</sup> Por. *Batman: Arkham Asylum*, scen. Paul Dini, prod. Rocksteady Studios, premiera 25.08.2009; *Oxenfree*, reż. i proj. Adam Hines, Sean Krankel, prod. Night School Studio, premiera 15.06.2016; *Life is Strange*, reż. Raoul Barbet, Michel Koch, proj. Baptiste Moisan, Sebastien Judit, Sebastien Gaillard, prod. Dontnod Entertainment, premiera 30.01.–20.10.2015 [5 epizodów].

się gracz. Poprzez możliwe za pośrednictwem bohaterki wpływanie na rozwój wydarzeń i życia miasteczka proces rozgrywki ukazuje potencjał queerowości przestrzeni w grze, co dodatkowo podkreśla doświadczenie porażki, której nie sposób uniknąć w obrębie fabuły.

Poprzez powtarzające się konfrontacje z własną tożsamością i przeszłością bohaterowie analizowanych gier wytwarzają queerową przestrzeń, tym samym obnażając działanie symulacji, czyli ukrytych mechanizmów sterujących rozgrywką i umożliwiających jej poprawne (a więc zgodne z wizją twórców) funkcjonowanie.

### Queerowa przestrzeń gier wideo

Próba opisanie wybranych sposobów przedstawiania przestrzeni w grach cyfrowych, a także dokonywanych przez gracza interakcji z nią, wymaga kilku wyjaśnień. Pierwsza kwestia to zdefiniowanie interesującej mnie w niniejszym artykule przestrzeni, która nie ogranicza się wyłącznie do świata gry, po którym porusza się bohater, czy umożliwionej przez postać awatara sprawczej obecności gracza w cyfrowym świecie (podlegającej ciągłym zmianom wskutek jego aktywności). Jest to przestrzeń widoczna na ekranie komputera, jednocześnie zamieszkiwana przez bohaterów gier i podatna na zmiany wprowadzane przez gracza, a także cyfrowe manipulacje, często zaplanowane przez projektantów gier<sup>2</sup>. Uwagę na kluczową rolę gracza w kształtowaniu przestrzeni gry cyfrowej zwraca Michael Nitsche, autor książki *Video Game Spaces. Image, Play, and Structure in 3D Game Worlds*:

Gracz gier wideo jest zarówno czytelnikiem [...], jak i twórcą [...] zdarzeń. Z perspektywy przestrzeni gier wideo oznacza to, że gracz nie tylko wchodzi do światów gier, ale też zmienia je oraz ich elementy. Ta cecha kształtowania wydarzeń odróżnia interaktywny dostęp od doświadczenia tradycyjnych mediów, a także stawia interaktywne światy gier ponad czytalnymi i pisalnymi tekstami Barthes'a<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Występujące w grze usterki i błędy (ang. *glitches, bugs*) mogą stanowić przykład niezaplanowanych przez twórców elementów, zakłócających i wpływających na odbiór rozgrywki.

<sup>3</sup> „The player in a video game is both reader [...] and producer [...] of events. For video game spaces, this means the player not only enters the game worlds but also changes them and their ingredients. These event-shaping features separate interactive access from the experience of traditional media and pushes interactive game worlds beyond Barthes's readerly and writerly texts” (Michael Nitsche, *Video Game Spaces. Image, Play, and Structure in 3D Game Worlds*, Cambridge, MA–London 2008, s. 31). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady filologiczne są mojego autorstwa – M.K.

Autor zwraca również uwagę na to, że przestrzeń trójwymiarowa umożliwia ciągle wprowadzanie zmian, dokonywanie nowych wyborów i podążanie własnymi ścieżkami, czego nie doświadczają nawet odbiorcy innych tekstów opartych na wariantowości fabularnej, takich jak hiperteksty<sup>4</sup>. Lev Manovich, przyglądając się różnym rodzajom interfejsów, pisze o grach cyfrowych w następujący sposób:

Ta zmiana [wprowadzenie obiektów generowanych w czasie rzeczywistym – M.K.] umożliwiła twórcom gier wyzwolenie się z ograniczeń drzewiastej struktury wcześniejszych produkcji opartych na cyfrowym wideo, w których wszystkie sceny musiały zostać uprzednio zarejestrowane. Natomiast trójwymiarowe postaci animowane w czasie rzeczywistym mogą swobodnie poruszać się w przestrzeni, a przestrzeń może się zmieniać w czasie gry<sup>5</sup>.

Należy tutaj wspomnieć, że fabuła ujawniająca się podczas rozgrywki gier wideo składa się nie tylko z napisanych przez twórców scen (jak choćby nieinteraktywne *cut scenes*, inaczej przerywniki filmowe), ale również z rezultatów decyzji podejmowanych przez gracza, który dowolnie wybiera z możliwych opcji dialogowych, wykonywania akcji czy interakcji z wybranymi elementami świata gry. Sprawczość gracza, który porusza się po świecie gry za pomocą wirtualnego ciała awatara, sprawia, że proces nadawania znaczeń podejmowanym przezeń działaniom staje się istotnym elementem doświadczenia rozgrywki. Nitsche tak opisuje ten wątek:

Przejmujące elementy narracji zachęcają gracza do nadawania sensów wydarzeniom, obiektom i przestrzeni w świecie gry. To one pomagają w nadaniu znaczenia. Ich wartość nie jest widoczna na poziomie samego elementu, ale w momencie, w którym gracz odczytuje je i łączy ze sobą. Tworząc te połączenia, gracz może tworzyć narracje, które odnoszą się do świata gry<sup>6</sup>.

Z tego też powodu Espen Aarseth opisuje świat gier cyfrowych jako ergodyczny, czyli wymagający dosłownej pracy i wysiłku gracza,

4 Por. *ibidem*, s. 28.

5 Lev Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryański, Warszawa 2006, s. 164.

6 „Evocative narrative elements encourage players to project meaning onto events, objects, and spaces in game worlds. They help to infuse significance. Their value is not realized on the level of the element itself but in the way players read and connect them. Creating these connections, players can form narratives that refer to the game world” (*ibidem*, s. 44).

żeby wprowadzić wszystkie aspekty tego świata w działanie<sup>7</sup>. Oznacza to, że gry cyfrowe są wyjątkowo podatne na interpretacje i stosowanie licznych strategii „czytelniczych” (czy też ergodycznych), naddających sensy światom i ich elementom, co tym samym pozwala na odtworzenie obecnych w grze narracji z perspektywy odbiorcy. Ponadto wspomniany już Nitsche zauważa, że

[k]westia tożsamości gracza bezpośrednio łączy się z jego relacją do świata gry i z przestrzennością tego świata. Jak w sferze fizycznej, pytanie o miejsce jest pytaniem o tożsamość. I jak w fizycznym świecie, działania kształtują zarówno tożsamość, jak i przestrzeń<sup>8</sup>.

Autor wyraźnie podkreśla, że nadawanie znaczeń nie ogranicza się wyłącznie do elementów świata gry, ale wpływa również na sposób, w jaki gracz postrzega sam siebie i własne działania podczas prowadzonej rozgrywki.

Tak rozumiana przestrzeń – a więc zaprogramowany świat cyfrowy, podatny na zmiany dokonywane przez gracza oraz na jego interpretacje – może stać się kluczowym elementem rozlicznych strategii stosowanych przez graczy podczas prowadzenia rozgrywki. W niniejszym tekście chciałabym rozważyć możliwość przeprowadzenia strategii queerowania przestrzeni gier (zarówno przez twórców, jak i graczy), zastanawiając się nad tym, w jaki sposób wpływa ona na bohaterów i doświadczaną przez gracza rozgrywkę.

Jack Halberstam w książce *In a Queer Time and Place* wprowadził pojęcia *queerowego czasu* i *queerowej przestrzeni*, umożliwiające kształtowanie tożsamości i prowadzenie alternatywnych stylów życia. Główną osią rozważań badacza jest umiejscowienie queerowego podmiotu poza linearnością heteroseksualnego porządku życia (nakierowanego na osiągnięcie kolejnych etapów w życiu prywatnym, takich jak małżeństwo, a następnie wychowywanie potomstwa) w poszukiwaniu subwersywnych metod bycia w świecie. Pojęcia *queerowego czasu* i *queerowej przestrzeni* Halberstam wiąże nie tylko z tożsamością seksualną, ale przede wszystkim z nurtem postmodernizmu jako „jednocześnie kryzysem i możliwością – kryzysem

<sup>7</sup> Por. Espen Aarseth, *Cybertekst. Spojrzenie na literaturę ergodyczną*, przetł. Mariusz Pisarski et al., Kraków 2014, s. 12.

<sup>8</sup> „The question of a player’s identity in relation to the game world and its place are directly interconnected. As in the physical realm, the question of place is a question of identity. And as in the physical world, actions are shaping forces for both of them” (Michael Nitsche, op. cit., s. 195).

stabilności form i znaczeń”<sup>9</sup>, które umożliwiają pojawienie się nowych pojęć, ulokowanych poza wartościującymi podziałami:

Jeśli spróbujemy myśleć o queerze jako rezultacie osobliwych czasowości, pomysłowych harmonogramów życia i ekscentrycznych praktyk ekonomicznych, oddzielimy queerowość od tożsamości seksualnej i zbliżymy się do zrozumienia komentarza Foucaulta w *Przyjaźni jako sposobie życia*, że „homoseksualizm zagraża ludziom bardziej jako »sposób życia« niż sposób uprawiania seksu”<sup>10</sup>.

Queerowy podmiot nadaje też pozytywne znaczenia temu, co zapomniane, nieużywane czy opuszczone, tym samym kształtując nowe relacje z czasem i przestrzenią. Miejsce linearnego pojmowania życia zajmują temporalność i związana z przyszłością niepewność, zaś przestrzenie zyskują nowe funkcje i znaczenia. Próbując scharakteryzować subwersywne działania queerowych podmiotów, Halberstam pisze:

Takie osoby można by produktywnie nazwać „queerowymi podmiotami” w odniesieniu do tego, jak żyją (celowo, przypadkowo, albo z konieczności) w godzinach, kiedy inni śpią, i w przestrzeniach (fizycznych, metafizycznych i ekonomicznych), które inni opuścili, a także w odniesieniu do tego, jak mogą pracować w sferach przez innych przypisywanych prywatności i rodzinie<sup>11</sup>.

Halberstam przypisuje queerowym podmiotom zawłaszczanie tego, co nieistotne z punktu widzenia normatywnego sposobu funkcjonowania w świecie, zaburzenie uniwersalnego i stabilnego rozumienia pojęć czasu i przestrzeni, a także wprowadzanie alternatywnych możliwości bycia w świecie. Podążając za propozycją badacza, chciałabym spróbować odpowiedzieć na pytanie: Co stanie się w momencie, kiedy taka koncepcja interakcji queerowego podmiotu z otaczającą go przestrzenią zostanie

9 „I see postmodernism as simultaneously a crisis and an opportunity – a crisis in the stability of form and meaning” (Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, NY 2005, s. 6).

10 „If we try to think about queerness as an outcome of strange temporalities, imaginative life schedules, and eccentric economic practices, we detach queerness from sexual identity and come closer to understanding Foucault’s comment in »Friendship as a Way of Life« that »homosexuality threatens people as a ‘way of life’ rather than as a way of having sex«” (ibidem, s. 1).

11 „Perhaps such people could productively be called »queer subjects« in terms of the ways they live (deliberately, accidentally, or of necessity) during the hours when others sleep and in the spaces (physical, metaphysical, and economic) that others have abandoned, and in terms of the ways they might work in the domains that other people assign to privacy and family” (ibidem, s. 10).



zastosowana do analizy świata gier wideo? Wspomniany „kryzys stabilności form i znaczeń” sprawia bowiem, że to, co tradycyjnie rozumiane jest jako przestrzeń rozgrywki, wymyka się spod kontroli gracza, zaburza jego oczekiwania, a także swoiście aktywuje skrywane dotąd mechanizmy gry, ukazując w ten sposób iluzoryczność cyfrowych światów i tym samym obnażając „growość” gier i reguły rządzące wirtualnym środowiskiem. Przestrzeń gier wideo, poddana queerowemu *retellingowi*, może stać się nośnikiem nowych znaczeń: nie roszcząc sobie prawa do całkowitego realizmu, zaburza ona odbiór tradycyjnej rozgrywki i linearność fabuły, ukazując działanie cyfrowej symulacji.

### **Batman: Arkham Asylum i przestrzeń deziluzji**

Pierwsza gra, którą proponuję przeanalizować z perspektywy queerowej przestrzeni, to *Batman: Arkham Asylum*, której premiera miała miejsce w 2009 roku. To pierwsza gra z serii, która umieszcza tytułowego bohatera na terenie szpitala psychiatrycznego dla przestępców i czerpie inspirację z wydanego w 1989 roku komiksu *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth* Granta Morrisona i Dave’a McKeana. Główny temat podjęty przez twórców komiksu stanowią wpływające na zachowania i działania bohaterów choroby psychiczne. Napięcie, które zdaje się nieustannie prześladować czytelników, wiąże się ściśle z przynależnością Batmana, bohatera i strażnika miasta Gotham, do grupy zamkniętych w szpitalu obłąkanych. Kwestię tego, co odróżnia Batmana od przestępców, podejmuje również omawiana gra wideo, przedstawiająca narodziny bohatera i skutki traumy, związanej z zamordowaniem jego rodziców. Głównym przeciwnikiem w zmaganiach Batmana z przeszłością i przestępcami jest Joker, który zmusza go do konfrontacji ze skrywanymi lękami.

Na początku należy zwrócić uwagę na samą przestrzeń *Arkham Asylum*, który staje się źródłem deziluzji, zarówno zaprzeczającej jedności miejsca i konieczności normatywnego ustrukturyzowania kulturowanych w szpitalu stylów życia, jak i technicznej, związanej z demaskowaniem medium gry. Szpital psychiatryczny *Arkham* jest przestrzenią zamieszkaną przez niebezpiecznych odmieńców – ludzi odrzuconych i wykluczonych ze społeczeństwa, których według terminologii Halberstama można nazwać queerowymi „pod względem tego, jak żyją”<sup>12</sup>, a więc takimi, którzy swoim dewiacyjnym sposobem funkcjonowania w społeczeństwie

<sup>12</sup> „In terms of the ways they live” (ibidem, s. 1).

zaprzeczają pojęciom normatywnego sukcesu i linearności życia. Michel Foucault, do którego prac sięga Halberstam, posługuje się między innymi przykładem szpitala, żeby ukazać charakter heterotopii, czyli odbicia miejsca lustrzanego, jednak budzącego niepokój poprzez stwarzanie jedynie pozorów normalnego życia. Co więcej, Foucault wymienia więzienia i szpitale psychiatryczne jako przykłady heterotopii dewiacji, „w których sytuowane są jednostki o zachowaniu dewiacyjnym w stosunku do przeciętnego czy wobec wymaganej normy”<sup>13</sup>. Przystające do tej klasyfikacji więzienie Arkham można więc potraktować między innymi jako źródło kryzysu formy miejsca i stylu życia, do których muszą przystosować się zamieszkujący je przestępcy.

Również sama przestrzeń więzienia musi w tym przypadku przeistoczyć się i dostosować do jednostek obdarzonych supermocami, gdyż dla takich właśnie przestępców przeznaczone zostało Arkham. Obiekt przemienia się wraz z wędrowną sterowaną przez gracza głównego bohatera, który najpierw wkracza w przestrzeń typowego więzienia (gdzie na pierwszy plan wybija się wszechobecność zabezpieczeń i monitoringu), następnie porusza się po gabinetach medycznych, bibliotece i archiwum, odwiedza niebezpieczne kanały zamieszkałe przez Killer Croca<sup>14</sup>, a w końcu znajduje pielęgnowany przez Poison Ivy<sup>15</sup> ogród botaniczny. Należy nadmienić, że podczas rozgrywki toksyczne rośliny wydostają się spod kontroli Poison Ivy i zaczynają rozsądzać więzienie od środka – fragmenty budynku odpadają, przejścia zostają zagrodzone i cała wyspa zdaje się dosłownie rozpadać na kawałki. Przestrzeń szpitala jest zatem niejednolita i cały czas zdaje się zmieniać swoją formę w taki sposób, żeby bohater, a zarazem sterujący nim gracz, nie mógł poczuć się całkowicie pewnie, zmuszony do poszukiwania wskazanego na mapie miejsca i odnajdywania alternatywnych dróg, ponieważ te wcześniej poznane przestały być funkcjonalne i dostępne.

Dla ukrytego za maską Batmana Bruce’a Wayne’a wizyta w Arkham oznacza próbę znalezienia odpowiedzi na pytanie o to, czym on sam różni się od znajdujących się za kratkami przestępców, również zmagających się z własnymi traumami. Nawiązując do przytoczonych słów Nitschego, poznając przestrzeń Arkham Asylum, Batman konfrontuje się ze swoją prawdziwą tożsamością. Co ważne dla procesu poznawania i interpretacji

<sup>13</sup> Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przetł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6: *Związki tajne i jawne*, s. 121.

<sup>14</sup> Złoczyńca z uniwersum Batmana, którego choroba skóry upodabnia do krokodyla.

<sup>15</sup> Przestępczyni posiadająca moc sterowania roślinnością.

postaci, bohater przemieszcza się po przestrzeni szpitala razem z graczem. Za Runem Klevjerem można powiedzieć, że awatar jest zarazem podmiotem zamieszkującym cyfrowy świat, jak i przedmiotem wykorzystywanym przez gracza do interakcji z cyfrową przestrzenią<sup>16</sup>. *Batman: Arkham Asylum* oferuje graczowi trzecioosobową perspektywę, w której kamera podąża za bohaterem, ukazując jedynie jego plecy, co podkreśla podwójne spojrzenie – gracza znajdującego się przed ekranem komputera i bohatera rozgrywki, umieszczonego wewnątrz zaprogramowanego świata. Taka perspektywa sprawia, że ten pierwszy poznaje przemierzaną przestrzeń szpitala Arkham razem z tym drugim, a wszystkie wykonane przez niego akcje są również działaniami obecnego w cyfrowym świecie Batmana. Gracz jest więc świadkiem podwójnej iluzji: tej, której doświadcza bohater podczas halucynacji (opisanej w dalszej części artykułu), oraz tej, którą wprowadzają twórcy gry, aby zaburzyć linearność i spójność rozgrywki.

Batman kilkakrotnie musi stanąć twarzą w twarz ze Scarecrowem, którego celem jest odurzenie ofiary i obudzenie jej głęboko skrywanych lęków. Po każdym spotkaniu ze złoczyńcą bohater doświadcza halucynacji, silnie wpływających na jego postrzeganie przestrzeni szpitala (między innymi przez pryzmat własnych doświadczeń), co właśnie wydobywa jej queerowy potencjał. Po wejściu do kostnicy Bruce widzi ciała rodziców, a gdy opuszcza pomieszczenie, zamiast wyjść na zewnątrz, trafia do jego dokładnej kopii. Chwilę później przestrzeń rozpada się i bohater odnajduje się na ruinach budynku, zmuszony do ucieczki przed wzrokiem górującego nad nim Scarecrowa. Innym razem Batman przemierza korytarze archiwum, które powoli zaczynają przemieniać się w deszczową alejkę Gotham, a sam bohater staje się małym chłopcem – i na jego oczach po raz kolejny giną rodzice. Halucynacje zawsze kończą się ucieczką przed wzrokiem Scarecrowa, którego pokonanie pozwoli powrócić do teraźniejszości. Przestrzeń szpitala została jednak naznaczona wspomnieniami bohatera, co wpływa na jej aktualny kształt, zmuszający Batmana do ponownej konfrontacji z przeszłością i samym sobą: *gropowieść*<sup>17</sup> rozpada się, zapętle, odgrywa miejsce i scenę morderstwa, a przede wszystkim składa się z nieprzystających do siebie fragmentów. Ponadto stan odurzenia wydobywa to, co przeważnie pozostaje skryte i niedostępne dla zewnętrznego

<sup>16</sup> Por. Rune Klevjer, *What is Avatar? Fiction and Embodiment in Avatar-Based Singleplayer Computer Games*, Bergen 2006, s. 167.

<sup>17</sup> Terminu *gropowieść* używam za Tomaszem Z. Majkowskim – por. Tomasz Z. Majkowski, *Języki gropowieści. Studia o różnorodności gier cyfrowych*, Kraków 2019.

obserwatora, otwierając dostęp do przeżyć i prawdziwych uczuć bohatera.

Innym przykładem doświadczanej przez gracza iluzji jest scena, w której ekran komputera zawiesza się, sugerując usterkę samej gry. W rzeczywistości chodzi o jej nieodłączny element, więc obraz wkrótce powraca i gracz musi rozpocząć rozgrywkę na nowo. Szybko jednak okazuje się, że tym razem doszło do subtelnych przemieszczeń, między innymi w widniejącym na niebie znaku Batmana czy w nazwie placówki, do której zmierza bohater. Najważniejszym z nich okazuje się zamiana ról: gracz wciąż prowadzi rozgrywkę z perspektywy Batmana, lecz tym razem to on zostaje skuty i wprowadzony do szpitala psychiatrycznego przez Jokera. Piotr Kubiński komentuje powyższą scenę jako przykład zabiegu emersyjnego, czyli takiego, który ma ujawnić graczowi iluzoryczność medium i tym samym zaburzyć odbiór samej gry:

W przypadku gier wideo wskazanie na to, że pomiędzy graczem a światem diegetycznym znajduje się jeszcze medium, które następnie ulega artystycznej obróbce, jest jednak sprzeczne z dążeniem do wrażenia bezpośredniego uczestnictwa. Wydobycie na pierwszy plan tego, że świat w grze ma charakter zapośredniczony przez płaszczyznę ekranową, należy uznać właśnie za czynnik emersyjny. Gracz, który widzi „popsuty” obraz w grze, traci poczucie iluzji, wynurza się z powrotem do fizycznego świata<sup>18</sup>.

Twórcy gry *Batman: Arkham Asylum* postanowili wykorzystać możliwości samego medium i umieścić je w centrum rozgrywki, tym samym zaburzając spójność fikcyjnego świata. Opisana scena zwraca uwagę gracza na strukturę i chwilową niedoskonałość medium poprzez zawieszenie obrazu, a także przerywa linearność rozgrywki, zmuszając do rozpoczęcia gry na nowo. Owa deziluzja wskazuje nie tylko na to, że gracz w każdym momencie może przerwać rozgrywkę i rozpocząć ją ponownie, tym samym naprawiając swoje wcześniejsze błędy i podejmując inne decyzje, ale również to, że w gruncie rzeczy podlega on zasadom zaprogramowanego świata, podążając wyznaczoną ścieżką, nawet jeśli zakłada ona chwilową niesprawność samego nośnika, jakim jest gra cyfrowa.

Z perspektywy czasu można pomyśleć, że wprowadzony przez twórców gry zabieg deziluzji podczas rozgrywki jest banalnym rozwiązaniem, mającym na celu eksperyment z medium i zaburzenie przyzwyczajień gracza. To jednak jedna z pierwszych gier wideo, które tematyzują „groźność” gier, a także dystansują się od realizmu, do którego dąży rynek

<sup>18</sup> Piotr Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016, s. 91–92.

wysokobudżetowych gier cyfrowych<sup>19</sup>. Sposób, w jaki przestrzeń zostaje poddana zabiegom queerowania, widać wyraźnie zarówno wewnątrz cyfrowego świata, jak i na ekranie komputera. *Batman: Arkham Asylum* przedstawia przestrzeń zamieszkaną i udomowioną przez dewiacyjne jednostki, a także dostosowującą się do ich tożsamości, jak dzieje się w przypadku wspomnianych ogrodów Poison Ivy. Wędrownka Batmana naznacza przestrzeń szpitala również jego obecnością, doprowadzając do rozpadu i zatarcia granic między prawdziwym więzieniem i wyprodukowaną podczas halucynacji przestrzenią przeszłości i traumy. Ostatnim elementem jest deziluzja wprowadzona poprzez zawieszenie obrazu, a także wymuszona, chwilowa dezorientacja gracza – a następnie rozpoczęcie gry od początku.

### Oxenfree i pętla czasu

*Oxenfree* to gra wydana w 2016 roku przez Night School Studio. Różni się ona znacząco od *Batman: Arkham Asylum* zarówno pod względem mechanicznym, jak i wizualnym: obserwowani z boku bohaterowie poruszają się po dwuwymiarowej przestrzeni, natomiast gracz ma możliwość interakcji ze światem cyfrowym, sterując główną bohaterką, Alex, i podejmując wybrane akcje z aktywnymi przedmiotami umieszczonymi w grze, a także wybierając jej odpowiedzi podczas prowadzonych rozmów. Fabuła *Oxenfree* zamyka się w czasie jednej nocy, którą grupa znajomych spędza na opuszczonej Wyspie Edwarda, jednak gra okazuje się interesującym przykładem z perspektywy queerowej przestrzeni ze względu na sposób prezentacji wydarzeń. Gra oscyluje wokół wydarzenia, podczas którego bohaterka otwiera tajemniczy portal. W ten sposób uruchamia pętlę czasu, która uniemożliwia graczowi i postaciom wydostanie się z wyspy, a także zmusza do wielokrotnego odtwarzania tych samych wydarzeń.

Głównym mechanizmem, którym posługuje się *Oxenfree*, są zaburzenia czasu i linearności rozgrywki. Czas staje się więc czynnikiem kształtującym przestrzeń i doświadczenia bohaterów oraz gracza. Halberstam, odnosząc się do koncepcji queerowego czasu, pisze: „Zastosowanie »queerowego« sposobu myślenia o czasie w rzeczywistości wymaga nowych koncepcji przestrzeni i je produkuje”<sup>20</sup>. Obecna w grze pętla czasu zmusza bohaterów do zmiany sposobu rozumienia przestrzeni, w której się znajdują, zmienia

<sup>19</sup> Por. ibidem, s. 69; Tomasz Z. Majkowski, op. cit., s. 31, 64–67.

<sup>20</sup> „A »queer« adjustment in the way in which we think about time, in fact, requires and produces new conceptions of space” (Judith Halberstam, op. cit., s. 6).

także zasady interakcji z nią. Jedną ze strategii, którą muszą przyjąć gracze, jest sposób odnajdywania nieregularności, pozwalających im chociaż na chwilę wydostać się z następujących wciąż na nowo wydarzeń.

Fabula *Oxenfree* wygląda następująco: świętująca ukończenie liceum Alex wraz z grupą przyjaciół i dopiero poznanym przyrodnym bratem postanawia odwiedzić opuszczoną Wyspę Edwarda, na którą można dostać się tylko promem, przybijającym do portu dwa razy dziennie. Podczas zabawy przenośnym radiem Alex niechcący otwiera dziurę w czasie, która rozrzuca bohaterów po całej wyspie, na opuszczonych i zaniedbanych terenach dawnej jednostki wojskowej. Celem Alex staje się zatem odnalezienie przyjaciół, rozwiązanie zagadki tajemniczych postaci kontaktujących się z nią przez radio oraz wydostanie się z pętli czasu, która zmusza bohaterkę do odgrywania raz po raz tych samych wydarzeń.

Wyspa Edwarda, którą eksplorują bohaterowie, składa się z kilku rodzajów przestrzeni. Jedną z nich jest przestrzeń fizyczna, czyli niezamieszkałe obszary lasu, opuszczone sklepy w porcie, należący do ostatniej osoby zamieszkującej wyspę dom na wybrzeżu, a także zniszczona jednostka militarna. Kolejna – to przestrzeń wspomnień, po której w trakcie podróży przemieszcza się główna bohaterka. Kiedy znajduje się w miejscach przywołujących wspomnienie jej zmarłego brata i ich ostatniej wycieczki na wyspę, Alex cofa się w czasie i na nowo odtwarza wydarzenia z przeszłości. Poza tym w grze istnieje jeszcze przestrzeń alternatywna, pojawiająca się z powodu przesunięć oraz zapętleń czasowych. Na wyspie zaczynają pojawiać się nienależące do niej elementy, bohaterowie tracą pamięć, tajemnicze widma z alternatywnej rzeczywistości przechodzą do zwykłego świata. Oczywiście przestrzenie te często krzyżują się ze sobą, lecz głównym czynnikiem wpływającym na ich postrzeganie okazuje się czas, który najbardziej przyczynia się do ich wyglądu w danym momencie rozgrywki.

Przemierzając Wyspę Edwarda, Alex niejednokrotnie płynnie przechodzi z jednej czasowości (teraźniejszości) w drugą (przeszłość). Między innymi w taki sposób spotyka się z martwym bratem, przeżywa i odgrywa ich wspólną wycieczkę na wyspę. Jednak główną bolączką bohaterów *Oxenfree* stanowi niemożność wyrwania się z pętli czasu, w której zostali uwięzieni przez tajemnicze widma. Konsekwencje wywołanych przez nich zmian w czasowości widoczne są na dwóch poziomach gry. Pierwszy z nich to wydarzenia odtwarzane w obrębie rozgrywki, takie jak próba przejścia fragmentu lasu – kiedy Alex znajduje się już na jego obrzeżu,



obraz rozmazuje się niczym przewijana kasetta wideo, a bohaterka trafia z powrotem na początek planszy, jednak nie może się cofnąć i musi po raz kolejny pokonać ten sam dystans. Scena ta powtarza się kilka (jeśli nie kilkanaście) razy, nie zostawiając graczowi innego wyboru niż bezsensowne przemierzanie tego samego odcinka lasu. Podczas tych chwilowych zapętleń i zaburzeń czasoprzestrzennych dochodzi do nieznacznych zmian otoczenia. Na wyspie w nieoczekiwanych miejscach zaczynają pojawiać się meble, fragmenty dawnych budowli czy porzucone przez kogoś przedmioty. Wykorzystywane przez jednostkę wojskową budowle, które odwiedza Alex, od dawna są opuszczone i znajdują się w stanie rozpadu, w najlepszym wypadku przypominają jedynie o minionych czasach, podczas których wyspa tętniła życiem. Jednak od czasu do czasu dzwoni w nich telefon, a drzwi zamykają się, zatraskując bohaterów we wnętrzach budynków. Gracz, zmuszony do wielokrotnego odtwarzania tego samego fragmentu gry, czuje się nie tylko zagubiony, ale i bezsilny wobec symulacji – nie jest w stanie zakończyć pętli czasu w inny sposób, niż przerywając rozgrywkę. Bohaterowie często pozostają nieświadomi tego, że po raz kolejny odgrywają te same sceny, wydaje im się bowiem, że wydarzają się one po raz pierwszy (niekiedy tylko gracz zdaje sobie sprawę z ich tragicznej sytuacji). Dopiero elementy nienależące do danego miejsca zmuszają ich do refleksji i dokładnej obserwacji, która sugeruje zaburzenia w czasie i przestrzeni.

Drugi poziom zapętlenia staje się widoczny dopiero z perspektywy ukończonej rozgrywki. Kiedy gracz odgrywa zakończenie po raz pierwszy, dowiaduje się, że bohaterom udało się wydostać z wyspy – Alex opisuje losy przyjaciół, którzy z powodzeniem uwolnili się z pętli czasu i ponownie prowadzą zwykłe życie. Jednak nagle jej opowieść się urywa, ponieważ sama orientuje się, że musi zdążyć na prom, który zawiezie ją razem ze znajomymi na Wyspę Edwarda, gdzie mają świętować zakończenie liceum. Gracz w tym momencie orientuje się, że bohaterom wcale nie udało się uniknąć działania pętli czasu i nadal pozostają w niej uwięzieni. Oczywiście możemy uznać, że chodzi tu o takie zakończenie gry, które skazuje postacie na wieczne odtwarzanie tej samej nocy. Jednak wyświetlone po zakończeniu menu sugeruje coś innego: tam, gdzie przeważnie znajduje się możliwość rozpoczęcia gry, pojawia się komunikat „Czy chcesz kontynuować oś czasu?” (*continue timeline?*), informujący tym samym, że gra jeszcze się nie zakończyła. Twórcy *Oxenfree* dokonują zabiegu formalnego, który niegrywalne elementy interfejsu gry (w tym wypadku menu główne)

lokuje w obrębie rozgrywki, wychodząc poza jej tradycyjne ramy. Gracz jest prowokowany do ponownego uruchomienia gry i przejścia jej po raz kolejny – niewiele scen podlega jednak większym zmianom, z wyjątkiem zakończenia, które różni się w zależności od decyzji gracza.

Należy również wspomnieć o tym, że wybory podejmowane przez gracza w trakcie rozgrywki miewają wpływ na kształt przyszłości (a także przeszłości) bohaterów gry. Alex może brać udział w rozmowach (w zależności od strategii przyjętej przez gracza, postać może również milczeć i nie angażować się w rozmowy prowadzone przez bohaterów – dymki z odpowiedziami po chwili znikają, uniemożliwiając graczowi długie zastanawianie się nad jej wyborem) oraz decydować, który fragment wyspy sprawdzić w pierwszej kolejności, a także z kim udać się w wybrane miejsce. Jest więc główną sprawczynią wydarzeń – nie tylko musi rozwiązać zagadkę pętli czasu, ale również kształtuje relacje między obecnymi w niej postaciami. Co ciekawe, cofając się do przestrzeni wspomnień, gracz ma szansę uratować brata Alex przed śmiertelnym wypadkiem, tym samym zmieniając przeszłość, a zarazem przyszłość, w której bohaterka nigdy nie spotka chłopca.

Do głównych metod ustanawiania queerowej przestrzeni w *Oxenfree* należy wprowadzenie przez twórców zaburzeń czasowych i tym samym pozbawienie gry typowej linearności rozgrywki, a także brak tradycyjnego zakończenia. Poprzez nakładanie się na siebie różnych rodzajów przestrzeni bohaterowie, a także gracz sterujący awatarem, muszą przyjąć konkretną strategię interakcji z przestrzenią, polegającą na odnajdywaniu nieprzystających do niej elementów, które pozwolą im choć na chwilę uwolnić się z pętli czasu. Interesująca jest również nieskuteczność gracza, która wiąże się z gwarantowanym niepowodzeniem podczas zakończenia pierwszej rozgrywki, a także z sugestią rozpoczęcia gry po raz kolejny.

### **Life is Strange i queerowa porażka**

Ostatnią analizowaną przeze mnie pozycją jest gra przygodowa *Life is Strange*, która ukazała się w pięciu odcinkach w 2015 roku. Pod wieloma względami przypomina ona omawiane już mechaniki i rozwiązania formalne, lecz wykorzystuje je w zgoła inny sposób. Zerwanie linearności rozgrywki jest głównym mechanizmem i możliwość skorzystania z niego posiada jedynie bohaterka gry, a konsekwencje jej wykorzystania zaczynają wpływać na otaczającą ją przestrzeń. Temporalność, która w dwóch pierwszych grach stanowiła element narzucony przez samą grę,

w wypadku *Life is Strange* staje się narzędziem w rękach gracza, dowolnie korzystającego z możliwości manipulacji czasem, a także kształtowania tożsamości bohaterki.

Wykreowaną w grze przestrzeń poznajemy oczami Max Caulfield, głównej bohaterki, która po kilku latach wraca do rodzinnego miasteczka Arcadia Bay, by studiować fotografię. Rozgrywka prowadzona jest z perspektywy trzecioosobowej, a więc jak w przypadku gry *Batman: Arkham Asylum* widzimy przed sobą postać Max oraz to, co znajduje się przed nią. Jedynie w momentach nieinteraktywnych scen czy fragmentów, w których gracz nie może sterować awatarem, na ekranie monitora widać całą jej postać. Rozgrywkę często przerywają fragmenty filmowe, które nie tylko przedstawiają fabułę gry, ale również ukazują bohaterkę oddającą się zwykłymi czynnościami – w milczeniu jadącą samochodem czy słuchającą muzyki z dawną przyjaciółką z dzieciństwa – którym w tle akompaniuje łagodna ścieżka dźwiękowa, stwarzająca poczucie powrotu do beztrudnego dzieciństwa czy po prostu rozmarzenia i oderwania od rzeczywistości. Takie obrazowanie przestrzeni, po której porusza się Max, stoi w całkowitej opozycji do wydarzeń, które uruchomi ona wkrótce po przyjeździe do miasteczka, używając swojej mocy, a także do tego, co pozostaje niewidoczne dla przejezdnych i osób niezaangażowanych w życie społeczności. Max zostaje wciągnięta w próbę rozwiązania tajemniczego morderstwa, a przy tym na jej barkach spoczywa obowiązek uchronienia Arcadia Bay od katastrofy wywołanej nagłymi zmianami w czasoprzestrzeni.

Gracz, poruszający się po cyfrowej przestrzeni za pomocą ciała Max, wpływa na bieg wydarzeń, podejmując kluczowe dla fabuły gry decyzje oraz za pomocą mechanizmu cofania czasu, który poprzez wgląd w przyszłe reakcje bohaterów pozwala manipulować ich zachowaniem – kiedy postać udzieli niesatysfakcjonującej odpowiedzi, gracz może zwyczajnie cofnąć się do momentu wyboru pytania i zaznaczyć inną opcję, zbliżając go do oczekiwanego rezultatu. Jednak znaczna część gry oraz sposób kształtowania relacji Max z innymi postaciami rozgrywa się na poziomie codziennych wymian zdań i interakcji z przestrzenią. Gracz może decydować między innymi o zaangażowaniu bohaterki w romantyczną relację z przyjaciółką z dzieciństwa, Chloe, zarazem kształtując queerową tożsamość Max, także w znaczeniu orientacji seksualnej. Subtelne wprowadzanie tego tematu pokazują chociażby konsekwencje wyboru szatni szkolnego basenu, dokąd bohaterki zakradają się w nocy, która wpływa na charakter ich późniejszej relacji.

Moc cofania czasu, którą posługuje się bohaterka, pojawia się w momencie, kiedy Max staje się świadkinią nieumyślnego morderstwa w szkolnej toalecie (lecz nie zdaje sobie jeszcze sprawy, że ofiarą jest jej przyjaciółka z dzieciństwa). Bohaterka nieświadomie cofa się w czasie, a pamięć o wydarzeniach z przyszłości pozwala jej włączyć się w odpowiednim momencie i nie dopuścić do tragicznego wypadku. Pierwszy komunikat, pojawiający się po rozpoczęciu gry, brzmi:

*Life is Strange* jest grą fabularną, która oferuje graczowi wybór. Konsekwencje wszystkich twoich działań i decyzji podjętych w grze wpłyną na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Wybieraj mądrze...<sup>21</sup>.

Cytat ten wskazuje jednoznacznie na to, jak gracz będzie poruszać się po przestrzeni gry, nie tylko kształtując jej fabułę, ale również odciskając swoje piętno na przeszłości i przyszłości miasteczka oraz zamieszkujących je bohaterów, co dodatkowo podkreśla nielinearność doświadczenia Max w cyfrowym świecie.

Wraz z pierwszym użyciem mocy Max zaburza chronologię życia miasteczka poprzez zmianę biegu wydarzeń – ratując Chloe, ingeruje w linearność jej życia, eksponuje uwikłanie syna dyrektora w kryminalną działalność, a także wywołuje anomalie pogodowe. Chwilę przed pierwszym cofnięciem czasu Max zauważa niebieskiego motyla, który sugeruje, że wydarzenie to wywoła tak zwany efekt motyla, czyli pociągnie za sobą nieprzewidywalne skutki. Na marginesie można również zauważyć, że kolor motyla nawiązuje do koloru włosów Chloe, tym samym lokując bohaterkę w centrum nadchodzących wydarzeń. Max doświadcza także bardzo realistycznej wizji przyszłych wydarzeń, które mają rozegrać się za cztery dni, kiedy do miasta zacznie zbliżać się tornado jako negatywny efekt ciągłego cofania się w czasie i prób naprawiania rzeczywistości. Podczas rozgrywki gracz zaczyna zauważać również inne anomalie, takie jak śnieg pojawiający się podczas słonecznego dnia, wzrastająca liczba martwych ptaków, które można odnaleźć na kampusie, czy pojawiające się na plaży zwłoki wielorybów.

Posiadana przez Max moc pozwala jej nie tylko manipulować wydarzeniami, których właśnie jest świadkinią (na przykład ostrzeżenie kogoś przed lecającą piłką czy wydobycie od postaci ważnych informacji), ale

<sup>21</sup> „*Life is Strange* is a story based game that features player choice, the consequences of all your in game actions and decisions will impact the past, present and future. Choose wisely...” (*Life is Strange*, op. cit.).

również tymi z odległej przeszłości. W pewnym momencie bohaterka odkrywa, że zdjęcia, za pośrednictwem których utrwala aktualną chwilę, mogą stać się portalem do przeszłości. W taki sposób pod koniec gry Max może cofnąć się do momentu morderstwa Chloe, podczas którego po raz pierwszy użyła swojej mocy. Alinearność, będąca rezultatem głównej mechaniki cofania czasu w *Life is Strange*, staje się zatem głównym sposobem budowania fabuły opowieści, a także wprowadzania napięć podczas rozgrywki. Zmusza też gracza do kwestionowania słuszności podejmowanych przezeń wyborów, co pozwala mu na uniknięcie w przyszłości tragicznych w skutkach wydarzeń.

Nadużywając swojej zdolności, Max zaburza prawidłowy sposób funkcjonowania świata, wywołując sztorm, który zbliża się w kierunku Arcadia Bay. Liczne podróże w czasie sprawiają, że w pewnym momencie zatracą ona umiejętność rozróżniania, co zdarzyło się naprawdę, co zobaczyła podczas jednej z alternatywnych wypraw do przyszłości, a co jest jedynie iluzją, wywołaną środkami odurzającymi, którymi sparaliżował ją w pewnym momencie morderca. W trakcie ostatniego odcinka gry Max raz za razem cofa się w czasie, próbując odwrócić bieg wydarzeń i zapobiec (kolejnej) śmierci Chloe, a także ujawnić tożsamość mordercy. W końcu trafia w powstałą ze znaczących dla niej miejsc przestrzeń snu, a także tworzy swego rodzaju labirynt, z którego musi się wydostać. Gracz zostaje nagle wtrącony w obcą mu przestrzeń zlepioną z fragmentów znanych mu już z poprzednich etapów gry. Jednak przestrzeń tę przesycają lęki głównej bohaterki, związane z jej niedoskonałościami, strachem przed porażką i poczuciem winy wobec innych postaci, którym nie zdołała dostatecznie pomóc. Ta mozaikowa, queerowa, przesycona strachem i niepewnością przestrzeń pojawia się w rezultacie nadpisania tożsamości Max na miejsca, po których się porusza, i na relacje, które tworzy z innymi. W obrębie narkotycznego koszmaru wszystkie odwiedzone przez nią miejsca, a także wspomniane więzi, stają się źródłem niebezpieczeństwa, dlatego też musi ona podjąć walkę ze swoimi lękami i niepewnością związaną z przyszłością, którą kształtuje.

Zakończenie *Life is Strange* naznaczone jest doświadczeniem porażki, z którym musi zmierzyć się i gracz, i bohaterka gry – należy dokonać znaczącego wyboru, przy czym żadna z dostępnych opcji nie niesie ze sobą poczucia sukcesu czy zadowolenia. Owo doświadczenie zmusza gracza do pogodzenia się z niesatysfakcjonującym zakończeniem, a także przewartościowania znaczenia sukcesu, tym samym zbliżając się do sposobu

doświadczenia porażki, który opisuje Halberstam w książce *Przedziwna sztuka porażki*<sup>22</sup>:

Niepowodzenie to coś, co odmieńcom zawsze wychodziło wyjątkowo dobrze; dla osób queer porażka może być jednym ze stylów, by zacytować Quentina Crispa, albo sposobem życia, by zacytować Michela Foucaulta, i może przeciwstawiać się ponurym scenariuszom sukcesu, podporządkowanym regule ciągłego „próbowania od nowa”<sup>23</sup>.

W opisywanej przez badacza queerowej optyce porażka nie uchodzi za wartość negatywną, wręcz przeciwnie – otwiera na to, co nowe, twórcze i zaskakujące, „uruchamia to, co niemożliwe, nieprawdopodobne, niezwykłe, ale też to, co niczym się nie wyróżnia. Przegrywa po cichu, a przegrywając, formuje nowe cele życia, miłości, sztuki i istnienia”<sup>24</sup>. To właśnie niepowodzenie, z którym nie można walczyć, ale które należy zaakceptować, nieodwołalnie sprawia, że bohaterowie muszą przepracować własną tożsamość i odgrywane role.

Moc, którą posiada Max, nie miałaby najmniejszego sensu z perspektywy rozgrywki, gdyby najpierw nie pojawiło się niepowodzenie, które gracz następnie usilnie stara się naprawić. Jak zauważa Matt Knutson, autor tekstu poświęconemu nienormatywnej czasowości w grze *Life is Strange*:

Taki scenariusz na pierwszy rzut oka zdaje się rezultatem złego wyboru gracza, ale w momencie przechodzenia gry po raz kolejny, gracz prawdopodobnie zauważy subtelny sposób, w jaki *Life is Strange* wymaga porażki [...]. To nie zły wybór gracza czy nieumiejętna gra prowadzi do rozbicia butelki, ale fakt, że gra „chce, żebyśmy” przegrali, w terminologii [Bonnie] Ruberg. Rozbicie butelki jest konieczną częścią interakcji Max ze światem, doświadczamy konsekwencji tego zdarzenia i cofamy czas im na przekór<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Angielski tytuł książki Halberstama, *Queer Art Of Failure*, precyzyjniej ukazuje opisaną przez badacza powiązanie doświadczenia porażki z tożsamościami nienormatywnymi.

<sup>23</sup> Jack Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. Mikołaj Denderski, Warszawa 2018, s. 15.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 132.

<sup>25</sup> „Such a scenario seems at first to be the result of the player’s poor choice, but the player is likely to notice the subtle ways *Life is Strange* requires failure when replaying the game [...] It is not the player’s bad choice or poor performance that breaks the bottle, it is the fact that, in Ruberg’s terms, the game »wants us to« fail. We break the bottle as a necessary part of Max’s interaction with the world, we experience the consequences and we rewind time in spite of them” (Matt Knutson, *Backtrack, Pause, Rewind, Reset. Queering Chrononormativity in Gaming*, „Game Studies” 2018, Vol. 18, Iss. 3, [HTTP://BIT.LY/RETELL-KOZYRA1](http://bit.ly/retell-kozyra1)).



Mechanizm porażki jest zatem podstawowym elementem, towarzyszącym graczowi podczas rozgrywki, która z czasem zaczyna stwarzać iluzję, że wszystkie popełnione przez Max błędy można wymazać i naprawić. Każde wydarzenie, które potoczyło się wbrew woli gracza, można doprowadzić do zadawalającego zakończenia. Jednak koniec gry brutalnie obnaża tę iluzję, zmuszając bohaterkę do podjęcia wyboru pomiędzy uratowaniem Chloe a powstrzymaniem sztormu, który zniszczy Arcadia Bay. Max może poświęcić życie przyjaciółki, by uratować miasteczko, albo cofnąć się w czasie do pierwszej sceny gry, wytwarzając alternatywną rzeczywistość, w której nigdy nie użyje mocy, tym samym skazując Chloe na śmierć. Prawdziwym przeznaczeniem Chloe, a także jej związku z Max, jest bycie przedmiotem porażki. W decydującej scenie wyboru bohaterka mówi:

Nie prehandlujesz mnie. Może tylko opóźniałaś moje prawdziwe przeznaczenie... Zobacz, ile razy prawie umarłam, albo dosłownie umarłam, będąc obok ciebie. Zobacz, co zaczęło się dziać w Arcadia Bay, od kiedy po raz pierwszy mnie uratowałaś. Wiem, że byłam samolubna, ale myślę, że chociaż raz powinnam zaakceptować moje przeznaczenie... nasze przeznaczenie...<sup>26</sup>.

Jak podkreśla Chloe, nie chodzi jedynie o jej własne przeznaczenie, ale wspólną przyszłość bohaterek, która musi zakończyć się porażką. „Uważam sztukę utraty za wyjątkowo queerową”<sup>27</sup>, pisze Halberstam, zwracając uwagę na to, że osoby nienormatywne znacznie częściej doświadczają uczucia porażki i straty, które stają się wręcz elementem queerowego sposobu życia.

Przestrzeń miasteczka, z którą Max nawiązuje ponowną relację po wielu latach, oparta jest na mechanizmie cofania czasu, a więc na zmuszającym ją do użycia swoich mocy cyklu porażek. Bohaterka odbudowuje relację z miastem i dawnymi znajomymi, przyjmując perspektywę osoby mogącej kształtować wydarzenia według własnej woli i potrzeb. Wydarzenia, których Max stała się inicjatorką, sprawiają, że powoli zdobywa pewność siebie i angażuje się w próbę schwytania mordercy. Dzięki ponownemu spotkaniu z Chloe, Max odkrywa swoją nienormatywną tożsamość, tym samym godząc się na nieuniknione zmiany we własnym życiu i w życiu całego miasteczka.

<sup>26</sup> „You’re not trading me. Maybe you’ve just been delaying my real destiny... Look at how many times I’ve almost died or actually died around you. Look at what’s happened in Arcadia Bay ever since you first saved me. I know I’ve been selfish, but for once I think I should accept my fate... our fate...” (*Life is Strange*, op. cit.).

<sup>27</sup> Jack Halberstam, op. cit., s. 131.

## Podsumowanie

Celem artykułu było ukazanie, w jaki sposób gracz, bohaterowie, a także twórcy gier wideo mogą poprzez swoje działania wpływać na tworzenie nienormatywnych przestrzeni w cyfrowym świecie. Poprzez rzutowanie własnych doświadczeń i traum z przeszłości na otaczającą ich rzeczywistość, bohaterowie doprowadzają do przekształcenia miejsc, w których się znajdują. Postacie często zmuszone zostają do redefinicji swojej pozycji w otaczającej ich przestrzeni, a swoimi subwersywnymi interakcjami ze światem zaburzają jego stałość, spójność i – przede wszystkim – linearność, wydobywając tym samym ukryty potencjał cyfrowych przestrzeni. Opisując strategię prowadzenia queerowej rozgrywki, Edmond Y. Chang pisze:

Queerowe granie żongluje możliwościami nierywalizacyjnej, nieproduktywnej, nieosądzającej gry, a także niepewności i nieefektywności usterek, nadużyć mechaniki, i innych rodzajów błaznowania, pragnieniem istnienia queerowych światów, w który istnieje możliwość eksplorowania, wprowadzania alternatywnych zasad i celów, a nawet radykalny potencjał porażki<sup>28</sup>.

Opisane przeze mnie przestrzenie funkcjonują w podobny sposób. Dokonują przepisania tradycyjnej, linearnej przestrzeni gier wideo w sposób zwracający uwagę na nieproduktywność odtwarzania tej samej sceny, obnażają usterki, na które podatne jest medium gier cyfrowych, w końcu zaś ukazują niejednoznaczną relację między czasem a przestrzenią. We wszystkich analizowanych tu grach miejsca odwiedzane przez bohaterów zostają poddane wielokrotnemu nadpisaniu, tym samym stając się nośnikami wielu znaczeń i informacji o czasie. Queerowe przestrzenie, kształtowane poprzez obecność bohaterów i ich działania, doprowadzają do zaburzeń czasowych i przestrzennych rozgrywki, a także ujawniają iluzoryczność i wariantywność cyfrowych światów.

<sup>28</sup> „Queergaming dances with the possibilities of noncompetitive, nonproductive, nonjudgmental play, as well as the uncertainty and inefficiency of glitches, exploits, and other goofiness and the desire for queer worlds as opportunities for exploration, for different rules and goals, and even for the radical potential of failure” (Edmond Y. Chang, *Queergaming*, [w:] *Queer Game Studies*, eds. Bonnie Ruberg, Adrienne Shaw, London 2017, s. 17).

## Bibliografia

- Aarseth Espen, *Cybertekst. Spojrzenie na literaturę ergodyczną*, przeł. Mariusz Pisarski et al, Kraków 2014.
- Chang Edmond Y., *Queergaming*, [w:] *Queer Game Studies*, eds. Bonnie Ruberg, Adrienne Shaw, London 2017, s. 15–24.
- Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka RejniakMajewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6: *Związki tajne i jawne*, s. 117–125.
- Halberstam Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. Mikołaj Denderski, Warszawa 2018.
- Halberstam Judith, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, NY 2005.
- Klevjer Rune, *What is Avatar? Fiction and Embodiment in Avatar-Based Singleplayer Computer Games*, Bergen 2006.
- Knutson Matt, *Backtrack, Pause, Rewind, Reset: Queering Chrononormativity in Gaming*, „Game Studies” 2018, Vol. 18, Iss. 3, [HTTP://BIT.LY/RETELL-KOZYRA1](http://bit.ly/reTell-Kozyra1).
- Kubiński Piotr, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016.
- Majkowski Tomasz Z., *Języki gropowieści. Studia o różnorodności gier cyfrowych*, Kraków 2019.
- Manovich Lev, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypriański, Warszawa 2006.
- Nitsche Michael, *Video Game Spaces. Image, Play, and Structure in 3D Game Worlds*, Cambridge, MA–London 2008.

## Ludografia

- Batman: Arkham Asylum*, scen. Paul Dini, prod. Rocksteady Studios, premiera 25.08.2009.
- Life is Strange*, reż. Raoul Barbet, Michel Koch, proj. Baptiste Moisan, Sebastien Judit, Sebastien Gaillard, prod. Dontnod Entertainment, premiera 30.01.–20.10.2015 [5 epizodów].
- Oxenfree*, reż. i proj. Adam Hines, Sean Krankel, prod. Night School Studio, premiera 15.06.2016.

## Streszczenie

Celem artykułu jest podjęcie próby scharakteryzowania queerowej – rozumianej jako odbiegającej od przyjętych norm i zaburzającej uniwersalne znaczenia – przestrzeni pojawiającej się w grach cyfrowych na przykładzie trzech wybranych tytułów: *Batman: Arkham Asylum*, *Oxenfree* i *Life is Strange*. Analizie został poddany sposób wytwarzania queerowej przestrzeni mający na celu przetworzenie prymarnych form przestrzennych, uzależniony od działań wykonywanych przez bohaterów, gracza czy twórców w obrębie cyfrowego świata. Rezultatem tych działań są zaburzenia linearności rozgrywki, a także obnażanie mechanizmów umożliwiających poprawne funkcjonowanie gier.

**Słowa kluczowe:** gry wideo, przestrzeń gier wideo, strategie queerowania, queerowa porażka, czas i przestrzeń

## Summary

### Hidden Potential of Queer Spaces in Video Games


The aim of this article is an attempt to describe queer – understood as a deviation from accepted norms and an interference with universal meanings – space in video games based on three examples: *Batman: Arkham Asylum*, *Oxenfree* and *Life is Strange*. I will analyze how characters', gamers' and authors' actions carried out in virtual worlds affect primary places and how through this personal or artistic retelling queer spaces are produced. The results of these actions are a disturbance of linear gameplay as well as exposure of game's mechanics.

**Key words:** video games, video game spaces, queering strategy, queer failure, time and space

*Retelling: strategie przestrzenne,*  
pod red. Dominiki Ciesielskiej, Magdaleny Kozyry  
i Aleksandry Łozińskiej, Kraków 2019, s. 193–216

**DOMINIKA CIESIELSKA**

Katedra Teorii Literatury  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

 0000-0002-9934-4924

dominika.anna.ciesielska@gmail.com

## Ta sama historia w innej rzeczywistości – wykorzystanie *Alternate Universes* w *fan fiction*

### Wstęp

Istotą fanowskiej twórczości literackiej jest ponowne wykorzystanie znanych z materiału źródłowego historii bądź ich elementów. Może polegać ono na „wypożyczeniu” bohaterów serialu, filmu, książki, komiksu i tak dalej, a następnie opisaniu ich zupełnie nowych przygód, może mieć na celu uzupełnienie czy swego rodzaju „poprawienie” pierwotnej opowieści, może też opowiadać o tych samych wydarzeniach, ale dziejących się w innych okolicznościach. Te zaś zależą mogą od zasad rządzących światem przedstawionym, który został wykorzystany w danym fanfiku. „Wykorzystany”, ponieważ fani często sięgają po poniekąd gotowe już uniwersa i do nich dostosowują własną narrację. Mogą to być światy innych tekstów kultury, jak na przykład magiczne uniwersum *Harry’ego Pottera*, lub popularne w całej twórczości fan fiction rzeczywistości alternatywne (*Alternate Universes* – w dalszej części tekstu będę się posługiwać skrótem AU<sup>1</sup>), rządzące się własnymi prawami. Do popularnych AU należą na przykład *Coffee Shop AU*, w których akcja dzieje się w przestrzeni kawiarni, czy też *High School AU*, przenoszące bohaterów w realia (amerykańskiego) liceum.

<sup>1</sup> AU i nazwy wszystkich ich przykładów będę w niniejszym tekście – odmiennie niż w całej monografii – zapisywać pismem prostym, choć to wyrażenia anglojęzyczne, ponieważ dla fanów nie są one obce, ale powszechnie używane, zwykle bez względu na język. Zapisywanie ich kursywą podkreślałoby obcość, której w globalnym fandomie nie ma, choć terminy czasem bywają dostosowane do ortografii czy skrypty danego języka narodowego.

Podjmując decyzję o posłużeniu się AU, autor(ka) fanfika poniekąd narzuca własnej narracji ograniczenia płynące z konieczności działania według zasad danego świata. Taki wybór pozwala jednak również na eksplorowanie rozwiązań fabularnych niedostępnych przy trzymaniu się kanonicznego (właściwego tekstowi źródłowemu) świata przedstawionego – można na przykład pozwolić bohaterom kryminałów Agathy Christie używać współczesnej technologii przy rozwiązywaniu zagadek morderstw, przenosząc akcję w XXI wiek (byłoby to Modern AU). Pisanie AU jest opowiadaniem na nowo znanej już historii, dającym szansę na poddanie oryginalnego materiału określonym przekształceniom, co może stanowić źródło przyjemności pisarskiej i czytelniczej. To swego rodzaju eksperyment myślowy, który może także być wyrazem znajomości i dogłębnej analizy tekstu źródłowego. Jest to zatem swoista strategia pisania fan fiction, wybór, jakiego dokonuje autor(ka) z pełną świadomością tego, że z jednej strony ogranicza to jej lub jego kreatywność, z drugiej zaś ją pobudza.

AU oznacza przeniesienie akcji w alternatywną rzeczywistość, czyli w inny (niekanoniczny) świat przedstawiony. To zatem pewnego rodzaju opowiadanie na nowo różnorodnych przestrzeni: po pierwsze realnych miejsc (na przykład kawiarni, szkoły), a raczej pewnego wyobrażenia o nich; po drugie przestrzeni historycznie i popkulturowo przetworzonych (średniowieczne miasto, piracki statek z XVII wieku); po trzecie zaś fikcyjnych światów przedstawionych, opartych na jednym tekście (Hogwart) lub gatunku (kino superbohaterskie, baśnie). W fan fiction wszystkie AU funkcjonują jako „światy”, istniejące niezależnie „przestrzenie, w których...”: ktoś zakochuje się w kimś w kawiarni, ma szkolnego rywala, pochodzi z królewskiego rodu, dysponuje magiczną mocą i tak dalej. Świat ten nie ogranicza się do konkretnego miejsca, w którym rozgrywa się akcja. Chodzi bowiem o przestrzeń, która rządzi się wypracowanymi przez fan fiction prawami, wpływającymi na sposób przedstawienia danego miejsca, ale i na przepisane postaci, które się w niej znalazły – na ich tożsamość, rolę społeczną, niektóre wydarzenia, w których biorą udział, a także historię całego życia. AU, które się wybiera, świat przedstawiony fanowskiego tekstu, decyduje więc do pewnego stopnia o tym, jaką opowieść chcemy przedstawić lub jakie kwestie poruszyć, wpływa zatem na sposób prowadzenia narracji. To właśnie takimi aspektami wykorzystania AU jako przepisywania historii poprzez przestrzeń chciałabym się zająć w niniejszym tekście, posługując się przykładem fan fiction do anime *Yuri!!! On Ice* z 2016 roku, które kanonicznie opowiada o łyżwiarzach figurowych.

Tytułowy Yuuri Katsuki w serialu jest jednym z sześciu najlepszych na świecie przedstawicieli tej dyscypliny, ale przez brak pewności siebie i zaburzenia lękowe nie uważa się za dobrego sportowca. Po nieudanym występie podczas finału Grand Prix wraca do domu rodziców w Japonii i zastanawia się nad zakończeniem kariery. Wtedy jednak na progu jego rodzinnego onsenu (łaźni) pojawia się światowej sławy mistrz łyżwiarstwa figurowego, Victor Nikiforov, oferując, że zostanie trenerem Yuuriego. Jako że Victor jest wielokrotnym złotym medalistą, decyzja o opuszczeniu przez niego Rosji spotyka się ze sprzeciwem najbliższego otoczenia i całego łyżwiarskiego świata. Bohater nic jednak sobie z tego nie robi, z powodzeniem pracując z Yuurim. Z czasem ich relacja przeradza się w przyjaźń, a wreszcie w związek. Fani upodobili sobie ten ship<sup>2</sup> i chętnie opisują romans mistrza i ucznia na wiele sposobów, przenosząc bohaterów do różnorodnych czasów i przestrzeni.

## Uwielbienie dla kanonu a jego przekształcenia

Dla fanów<sup>3</sup> tekst źródłowy, na którym opierają swoją twórczość, może być

2 Shipowanie (od ang. *relationship*, skracane przez fanów do *ship*) polega na wyobrażaniu sobie, że dwóch (lub więcej) bohaterów łączy relacje o podłożu romantycznym i/lub erotycznym. Taki związek, który może, ale nie musi być zakorzeniony w kanonie, określa się jako *ship*. Shipowanie jako fanowska aktywność wyzwala wiele emocji, bowiem shipperzy zwykle bardzo angażują się w ship, gotowi bronić swojej tezy o danym związku. Prowadzi to często do *ship wars* (lub *shipping wars*), gorących dyskusji między zwolennikami dwóch shipów, w których występuje ten sam bohater, ale w związku z inną osobą. Shipy zapisuje się zwykle jako imiona bohaterów z ukośnikiem, np. Yuuri/Victor, ale najpopularniejsze mają własne nazwy, wytworzone z kombinacji dwóch imion, np. victuuri (Victor/Yuuri), drarry (Draco/Harry), johnlock (John/Sherlock). Niektóre zyskują nazwy związane z ich kanoniczną historią, np. *murder husbands* (Hannibal i Will z serialu NBC *Hannibal*) czy *ineffable husbands* (Azirafal i Crowley z powieści *Dobry omen* Terry'ego Pratchetta i Neila Gaimana i/lub jej serialowej adaptacji).

3 Na potrzeby niniejszego tekstu używam dla uproszczenia określenia *fani*, mając na myśli autorów fanfików. Nie oznacza to jednak, że wszyscy fani koniecznie piszą lub tworzą inne rodzaje fanowskich tekstów kultury. Fanów, którzy nie angażują się w życie fandomowych społeczności, nazywa się po angielsku *lurkers*, co można przetłumaczyć jako „podglądacze” – fani czytający, oglądający twórczość fanowską, ale niepiszący komentarzy, nieudzielający się w dyskusjach i – wreszcie – nietworzący własnych tekstów. Coraz więcej badaczy zwraca uwagę na to, że bycie lurkerem to jednak istotna forma angażowania się w fandom. Mówił o tym na przykład Martin Barker w wystąpieniu *What's Wrong with Lurking* podczas Fan Studies Network Conference 2018 (Cardiff, 28–29 czerwca 2018 roku). Sprawozdanie z tej konferencji – por. Meredith Dabek, *Fan Studies Network 2018*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA1](http://bit.ly/retell-ciesielska1). Na konieczność badania lurkerów zwraca uwagę również Rebecca Williams (*Tumblr's GIF*



zarazem nienaruszalną niemalże świętością oraz materiałem, który można poddawać dowolnym transformacjom. Pierwotne dzieło, czyli w języku fanów *kanon*<sup>4</sup>, jest obiektem uwielbienia. To właśnie miłość<sup>5</sup> do niego określa i tworzy fana. Dlatego też w środowisku fanowskim wymaga się pewnego rodzaju szacunku dla kanonu – fan przyłapany na nieznanomości istotnych faktów jest piętnowany jako *fake fan*, oszust niezastępujący na przynależność do społeczności. Jednak otwarte ignorowanie niektórych treści (na przykład *Epilogu z Harry’ego Pottera i Insygniów Śmierci* czy książek z uniwersum *Gwiezdných Wojen*) lub świadome przeinaczanie faktów jest dopuszczalne, a nawet propagowane. Użytkowniczki Tumblra, chętnie używanej przez fanów platformy mikroblogowej, emilytostas i gryphonrhi, piszą o tym w ten sposób:

*culture and the infinite image. Lone fandom, ruptures, and working through on a microblogging platform*, „Transformative Works and Cultures” 2018, Vol. 27: *Tumblr and Fandom*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA2](http://bit.ly/retell-ciesielska2)).

4 Określenie, czym dokładnie jest kanon, bywa problematyczne. To z pewnością tekst źródłowy, jednak w fandomach złożonych z wielu elementów tekstów wciąż toczą się dyskusje, które z nich uznawać za kanon. W przypadku *Harry’ego Pottera*, na przykład, włącza się do niego przede wszystkim siedmioksiąg autorstwa Joanne Kathleen Rowling, ale status ekranizacji, gier, wypowiedzi Rowling na Twitterze i w wywiadach, *Harry’ego Pottera i przekłętego dziecka* itd. pozostaje niejasny i często dyskutowany. Podobnie wygląda sprawa w przypadku *Gwiezdných wojen*, *Władcy Pierścieni* i wielu innych. Omawiane w niniejszej pracy anime *Yuri!!! On Ice* składa się jak na razie z jednego sezonu, więc sytuacja może wydawać się prostsza, jednak i reżyserka Sayo Yamamoto, i scenarzystka Mitsurō Kubo są dość aktywne w mediach społecznościowych i często wypowiadają się na temat własnej twórczości, co zachęca fanów do włączania tych wypowiedzi do kanonu. Także interpretacje oficjalnych plakatów i innych materiałów promocyjnych wydawanych przez studio MAPPA często traktuje się jako równoprawną część kanonu.

5 Relacja fana z tekstem źródłowym, czyli właściwie podstawa tej tożsamości, nie jest łatwa do zdefiniowania. Piotr Siuda zwraca uwagę na pochodzenie słowa fan od łacińskiego *fanaticus* ‘religijny wyznawca’, później po prostu ‘przesadny entuzjasta’. Siuda używa także wymiennie słów *fan*, *wielbiciel*, *miłośnik* i *entuzjasta*, choć nie w pełni są one tożsame. Także Anna Wilson zwraca uwagę na to, że fan fiction jest przykładem odbioru afektywnego, a fani mają wręcz intymny stosunek do swojego kanonu. Jednak to uwielbienie nie jest bezkrytyczne, choć czasem bywa zawłaszczające – fani mogą uważać, że mają do tekstu źródłowego większe prawo niż autor, w związku z czym mogą żądać od autora spełnienia ich oczekiwań. Por. Piotr Siuda, *Fanfiction – przejaw medialnych fandomów*, [w:] *Człowiek a media. Obserwacje – wizje – obawy*, red. Włodzimierz Gruszczyński, Anna Hebda, Warszawa 2007, s. 143; idem, *Mechanizmy kultury prosumpcji, czyli fani i ich globalne zróżnicowanie*, „*Studia Socjologiczne*” 2012, nr 4, s. 116; Anna Wilson, *The role of affect in fan fiction*, „*Transformative Works and Cultures*” 2016, Vol. 21: *The Classical Canon and/as Transformative Work*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA3](http://bit.ly/retell-ciesielska3).

EMILYTOSTAS: Z powodów osobistych będę ignorować kanon i stworzę swoje własne au.  
GRYPHONRHI: Jestem świadoma tego, że kanon podjął decyzję, ale ponieważ jest to durna decyzja, dokonałam wyboru, żeby ją zignorować<sup>6</sup>.

Fanowskie uwielbienie w przypadku fandomu transformującego<sup>7</sup> jest większości przypadków krytyczne, dlatego też często miłość do tekstu ma tu charakter warunkowy / częściowy, a nawet bywa wymieszana z nienawiścią (*love-hate relationship*). Podstawę tożsamości fana stanowi to, że tekst wywołuje w nim silne emocje, które zwykle bywają pozytywne, choć niekoniecznie muszą takie być (jak w przypadku antyfana<sup>8</sup>). Fani znają i lubią dany tekst, ale nie przyjmują go bezkrytycznie: zauważają jego wady i ich nie ignorują, a nawet więcej – starają się je naprawić. Głośno dyskutują o problematycznych kwestiach, a w swoich dziełach nierzadko je poprawiają. Twórczość fanowska z jednej więc strony bardzo dużo powieliła i ponownie wykorzystuje, z drugiej jednak poddaje istniejący materiał niezliczonym transformacjom, mniej lub bardziej ingerującym w kanoniczny charakter utworu. Komentując post actuallylotor na Tumblrze, użytkownik copperbadge pisze, że właśnie chęć „poprawienia kanonu” to dla niej/niego główna motywacja pisania fan fiction:

ACTUALLYLOTOR: mój ulubiony rodzaj fanfików to *canon divergence* [odbiegnięcie od kanonu – przyp. D.C.], bo to jest zawsze jak oddawanie zrecenzowanego eseju z komentarzami takimi jak: „Podobał mi się mocny początek, ale tutaj się zagubiłam, zrobiłam notatki”.

6 „EMILYTOSTAS: Due to personal reasons I will be ignoring canon completely and creating my own au/GRYPHONRHI: I recognize that canon has made a decision but when it's a stupid-ass decision, I have elected to ignore it” (transformativeworks, [*Due to personal reasons...*], [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA4](http://bit.ly/reteLL-CIESIELSKA4)). To i wszystkie pozostałe tłumaczenia filologiczne, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie – D.C. Emilytostas wykorzystuje formułę memu internetowego „Due to personal reasons” – por. Know Your Meme, *Due To Personal Reasons*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA31](http://bit.ly/reteLL-CIESIELSKA31).

7 Aldona Kobus, jak i większość badaczy fan studies, wymienia dwa rodzaje bycia fanem: fandom kultywujący (w większości męski) kładzie nacisk na perfekcyjną znajomość kanonu, natomiast fandom transformujący (żeński) częściej dokonuje przekształceń źródłowych treści we własnej twórczości. Por. Aldona Kobus, *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Toruń 2018, s. 10–15.

8 Antyfandom wkłada dużo czasu i energii w wytykanie tekstowi wszelkich wad i wyśmiewanie go. Nie jest do końca jasne, czy antyfandom można w ogóle włączyć do fandomu. Por. Fanlore, *Anti-fandom*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA5](http://bit.ly/reteLL-CIESIELSKA5).

COPPERBADGE: Mówiąc jako autor kilku, mieszanka bycia pomocnym, akademickim i małostkowym jest właśnie moją motywacją<sup>9</sup>.

Fani to więc wprawni krytycy tekstów kultury, którzy nie poprzestają na wyrażaniu opinii, lecz we własnej twórczości poprawiają zauważone błędy i niedociągnięcia kanonu.

## Transformacje

Nie ma takiego elementu tekstu źródłowego, który można kategorycznie wskazać jako zawsze pozostający bez zmian we wszystkich tekstach fanowskich. W każdym nieco inne elementy pozostają kanoniczne i w każdym w różnym stopniu jest to istotne. Tym, co dla fanów najważniejsze, są bohaterowie i relacje między nimi, dlatego to właśnie one bywają „tłumaczone” na realia fanfika, co jest też najbardziej interesującym aspektem wykorzystywania AU.

„Dlaczego fani piszą fan fiction?” to pytanie, na które badacze wciąż starają się znaleźć wyczerpującą odpowiedź. Choć istnieje wiele teorii, przedstawiających różne powody powstawania fanowskiej literatury, większość z nich obraca się wokół podstawowego faktu: tekst źródłowy jest w jakiś sposób atrakcyjny dla fana, który w związku z tym pragnie przedłużenia kontaktu z dziełem. Dlatego też fani często piszą sequele lub prequele, wydłużające czas trwania pierwotnej fabuły. Lubią także uzupełniać luki i brakujące sceny, jak również dopisywać dzieje postaci drugo- i dalszoplanowych<sup>10</sup>. Na przykład Omnicat w opisie własnego tekstu, który przedstawia potencjalne detale nieopisanego szczegółowo

<sup>9</sup> „ACTUALLYLOTOR: my favourite kind of fanfics are »canon divergence« because it’s always like handing back a reviewed essay with comments like »I enjoyed the strong beginning but here is where you lost me, I’ve made some notes« / COPPERBADGE: Speaking as the author of several, this combination of helpful, academic, and petty is exactly my motivation” (maydei, [my favourite kind of...], [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA6](http://bit.ly/reTell-CIESIELSKA6)).

<sup>10</sup> Według Anny Wilson już samo to sformułowanie wskazuje na intymność relacji fana z tekstem: „Fani nie tylko rozumieją kanon, ale wchodzą z nim w intymną relację, a fan fiction pogłębia tę intymność. Badacze fan fiction często mówią o tym, że jest to wypełnianie dziur w tekście źródłowym. Ta fraza zawiera czytelny podtekst seksualny i oddaje również rolę, którą przypisało sobie fan fiction jako komentarz między wierszami do tekstu źródłowego” [„Fans have not only understanding but intimacy with their canon, and fan fiction increases this intimacy. Theorists of fan fiction often speak of fan fiction as filling the gaps in a source text, a phrase with its own sexual undertones that also describes fan fiction’s self-assumed role as interlinear glossing of a source text”] (Anna Wilson, op. cit.).

w kanonie romansu dwojga postaci z cyklu o Harrym Potterze, pisze: „Uzupełniam luki, które wspinała J.K. Rowling uprzejmie nam zostawia”<sup>11</sup>. Takie właśnie zabiegi wymienia Henry Jenkins na pierwszym miejscu w swojej powszechnie znanej i wciąż przywoływanej liście chwytów pisarskich, jakimi posługują się autorzy fan fiction<sup>12</sup>. Ich użycie sprzyja afirmatywnemu ujęciu tekstu źródłowego oraz kanonicznemu<sup>13</sup> przedstawieniu treści. W większości jednak przypadków materiał pierwotnej historii ulega licznym przekształceniom. Fani eksperymentują z charakterystyką bohaterów, przedstawiając powszechnie lubianych protagonistów w roli bezwzględnych morderców lub przekształcając czarne charaktery w nieszkodliwych żartownisiów. Zmieniają również elementy historii, wydarzenia, punkt kulminacji akcji, miejsce, zasady rządzące światem i wiele innych. Wśród fanfikowych transformacji pojawia się zmiana gatunku czy ładunku emocjonalnego tekstu pierwotnego, a także łączenie różnych źródeł (crossovery). Wśród tych wszystkich zabiegów i rodzajów tekstów fanowskich wyróżniają się właśnie Alternate Universes, poddające przekształceniom sam świat przedstawiony.

## AU

Żeby powstało AU, zasadniczo wystarczy zmienić względem kanonu jeden element<sup>14</sup>, dlatego ich przykłady mogą być bardzo różne. Dla Yuri!!! *On Ice* mogłoby to na przykład oznaczać historię, w której Yuuri i Victor się nie nawiązują; w której zamiast łyżwiarzy pojawiają się aktorzy lub w której wszystkie drzewa są różowe – a także taką, w której większość elementów pozostaje bez zmiany, ale Yuuri jest praktykującym chrześcijaninem lub Victor cierpi na schizofrenię. Fanlore, jedna z najbardziej wyczerpujących encyklopedii dotyczących fanów, dzieli AU na kilka kategorii w zależności od tego, co ulega w nich przepisaniu: charakterystyka lub życie postaci, miejsce i czas akcji (*setting*, zwykle związane z kanonem), a także rzeczywistość, w której się ona dzieje (*universe*, zupełnie niezależne od kanonu)<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> „Filling in the gaps that the wonderful JK Rowling so kindly leaves us” (Omnicat, *This is how it happened...*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA7](http://bit.ly/retell-ciesielska7)).

<sup>12</sup> Por. Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, London–New York, NY 1992, s. 165–182.

<sup>13</sup> Kanoniczny w tym przypadku znaczy „odpowiadający duchowi czy antycypowanym założeniom tekstu pierwotnego”, a nie „dotyczący treści pochodzących bezpośrednio z niego”.

<sup>14</sup> Por. Fanlore, *Alternate Universe*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA8](http://bit.ly/retell-ciesielska8).

<sup>15</sup> Por. ibidem.

Często więc widzi się w opisach fanfików – na przykład wśród tagów na AO3, jednej z najpopularniejszych internetowych platform z fan fiction – po prostu ogólną informację, że tekst jest niekanoniczny (na przykład „Alternate Universe – Canon Divergence”), lub zaznaczone konkretne elementy, odbiegające od źródła, czasem jedynie z dopiskiem „AU” (Autistic Minami Kenjiro ‘Autystyczny Minami Kenjiro’, Teacher! Yuuri ‘Yuuri! Nauczyciel’, Muslim! Otabek ‘Otabek! Muzułmanin’; taki zapis z wykrzyknikiem, określający konkretną wizję danego bohatera, czyli choćby przepisanie Yuuriego jako nauczyciela, jest bardzo popularny). Użytkownik phasered na Tumblrze zauważa, jak szeroka jest gama istniejących AU – od skomplikowanego i wieloelementowego: „świat alternatywny – [bohaterowie] są kosmicznymi wilkołakami-piratami odpowiedzialnymi za uratowanie planety przed atakiem pradawnych nieśmiertelnych kosmitów z innego wymiaru”<sup>16</sup>, po proste: „świat alternatywny – szefowie kuchni”<sup>17</sup>.

Niemniej wśród takich zabiegów wyróżnić można rodzaj AU, które tworzą w miarę spójne uniwersa, powielane w wielu fanfikach na przestrzeni różnych fandomów. Należą do nich na przykład Coffee Shop AU czy High School AU, w których przenosi się akcję w konkretny rodzaj miejsca, jak również Mermaid (‘syrenowe’) AU, określające rodzaj istot, jakimi są główni lub wszyscy bohaterowie, oraz Soulmate AU, determinujące zasady danego świata (w tym przypadku chodzi o rzeczywistość, w której każdy człowiek ma przypisaną sobie bratnią duszę). Tego rodzaju światy alternatywne rządzą się specyficznymi prawami, które mogą być w różnym stopniu restrykcyjne, ale decydują do pewnego stopnia o tym, jak wyglądać będzie dany fanfik, niezależnie od tekstu źródłowego, na którym jest on oparty. To właśnie takim światom chciałabym przyjrzeć się bliżej w niniejszym artykule, by móc zastanowić się nad tym, jak decyzja o umieszczeniu bohaterów w innej niż znana z kanonu przestrzeni wpływa na tekst, a także czy posługiwanie się AU tworzy powtarzający się w fanfikach schemat opowiadanej historii.

### Estetyka – Royalty AU

Jak się wydaje, jednym z powodów, dla których wykorzystanie AU może być atrakcyjne, są względy estetyczne. Przenoszenie bohaterów w inne

<sup>16</sup> „alternate universe- they’re werewolf space pirates in charge of stopping their planet from being blown up by ancient immortal aliens from another realm” (phasered, [my favourite thing...], [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA9](http://bit.ly/retell-ciesielska9)).

<sup>17</sup> „»alternate universe- chefs«” (ibidem).

realia pozwala na przykład opisywać interesujące krajobrazy, zwyczaje, stroje i tym podobne. To nawet bardziej istotne w fanowskiej sztuce wizualnej, ale myślę, że stanowi ważny czynnik także w tekstach pisanych, jak pokazuje choćby *Royalty AU* ('królewski świat') do omawianego anime, w którym kanoniczni łyżwiarze figurowi przenoszą się na królewski dwór. W *Like a Fairytale* autorstwa lucycamui Victor jest zatem księciem, a Yuuri piekarzem w mieście przynależnym do jego królestwa. Przebieg akcji daje więc okazję do przyglądania się zamkowi oraz przypałacowym ogrodom i romantyzowanej wersji stolicy państwa, a także do podziwiania pięknych strojów, pseudośredniowiecznej architektury, uroczych uliczek i kamienic. Kiedy dwunastoletni Yuuri po raz pierwszy widzi Victora, jego oczami obserwujemy nie tylko urodę młodego księcia, ale i cały *entourage*:

Kiedy Yuuri miał dwanaście lat, królewska procesja przejeżdżała przez centrum stolicy. Yuuri przechodził tamtędy z matką, dostarczając klientom wypieki. Nigdy wcześniej nie widział czegoś podobnego. Karoce ciągnęły białe konie z grzywami błyszczącymi jak świeży, poranny śnieg, ich ściany pomalowane bogato na głębokie odcienie purpury i czerwieni, o których Yuuri w ogóle nie wiedział, że istniały, na ich bokach wyrzeźbione ptaki, wyglądające na tak żywe, jakby zaraz miały zerwać się do lotu, i skomplikowane wzory kwiatów z obramowanymi złotem płatkami. To wszystko wyglądało, jak coś z księżek z obrazkami, które jego ojciec czasami przynosił do domu<sup>18</sup>.

*Royalty AU* pozwala też na przedstawianie wielkich uczt i balów czy pojedynków rycerskich, które niekoniecznie pasowałyby do innych okoliczności. Nawet jeśli akcja nie rozgrywa się w czasach przypominających średniowiecze, arystokratyczne środowisko charakteryzuje się na przykład obecnością konwenansów, które w naszej rzeczywistości by raziły. W *The Rules For Lovers* autorstwa ADreamingSongBird mamy do czynienia z *Royalty AU* w przestrzeni odpowiadającej współczesnej rzeczywistości, choć rządzące nią reguły są nierealistyczne. Ponieważ akcja rozgrywa się na królewskim dworze, głównym elementem fabuły

<sup>18</sup> „When Yuuri had been twelve years old, the royal procession had ridden through the center of the capital. Yuuri had been out with his mother, to deliver some pastries. He had never seen anything like it before. The carriages had been pulled by white horses with manes that shone like fresh morning snow, the panels of the carriage painted rich with shades of deep purples and red that Yuuri had never known existed, the sidings carved with birds which looked so lifelike that they could fly off and intricate flowers which had petals lined with gold. It all looked like something out of the picture books his father sometimes brought home for him” (lucycamui, *Like a Fairytale*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA10](http://bit.ly/retell-ciesielska10)).



staje się to, że „książę Yuuri Katsuki ma obowiązek wobec swojego kraju, będącego czymś ważniejszym od wszystkiego innego (z jego własnymi pragnieniami, marzeniami i szczęściem włącznie) i wie, że ten sojusz pomoże zapewnić bezpieczeństwo poddanym. To jedyny powód, dla którego godzi się na małżeństwo z księciem Nikiforovem”<sup>19</sup>. Dworskie konwenanse, a przede wszystkim konsekwencje ich nieprzestrzegania, są jedną z przyczyn zmartwień napędzających (kanoniczne) zaburzenia lękowe Yuuriego, jak widać w poniższym fragmencie:

Stresuję się po prostu tym wszystkim, co może pójść nie tak, wiesz? Polityka jest taka trudna, istnieją tuziny sposobów na przypadkowe obrażenie kogoś podczas jednej rozmowy, a kiedy nie jesteś dziedzicem, tylko drugi w kolejce do tronu, to prawdopodobnie ciebie będą częściej wysyłać do faktycznych interakcji z tymi wszystkimi dyplomatami, co oznacza, że musisz być *dobry* w rozmawianiu z ludźmi, a ja, cóż, *nie* jestem, a to, że mogę być zbyt zdenerwowany, żeby trzeźwo myśleć, co może się skończyć tym, że obrażę jakiegoś zagranicznego dygnitarza i rozpętam wojnę, albo coś w tym rodzaju sprawia, że strasznie się denerwuję, co jest do bani. Bo przez to jeszcze bardziej stresują mnie te rozmowy!<sup>20</sup>.

Royalty AU to opisywanie królewskiego życia z dworskimi zwyczajami, zamkowym wystrojem, przepychem ubiorów i bogactwem wszystkiego, co otacza bohaterów. Fani wybierają jednak do AU elementy, które można wykorzystać w fanowskiej historii – dlatego też w fanfikach z Royalty AU często pojawia się na przykład motyw aranżowanego małżeństwa (który pozwala poniekąd „zmusić” do romansu bohaterów tekstu źródłowego), ale już o wiele rzadziej nacisk kładziony jest na spłodzenie królewskiego potomka<sup>21</sup>. Royalty AU nie stara się więc historycznie wiernie odwzorować

<sup>19</sup> „Prince Yuuri Katsuki has a duty to his country, above all else (his desires, his dreams, and his happiness included), and he knows this alliance will help to ensure the safety of his people. That’s the only reason he accepts Prince Nikiforov’s hand in marriage” (ADreamingSongbird, *The Rules For Lovers*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA11](http://bit.ly/retell-ciesielska11)).

<sup>20</sup> „I just get stressed out thinking about all the different ways everything can go wrong, you know? Politics is so hard, there are a dozen different ways to accidentally offend someone in a single conversation, and when you’re second in line and not the heir, you’re probably the one who will get sent to actually interact with other diplomats more often, which means you have to be *good* at talking to people, which I’m, uh, *not*, and the fact that me being too nervous to think clearly could end up in me offending some foreign dignitary and sending us to war or something makes me really anxious, which sucks! Because it makes me even more nervous about talking to them!” (ibidem).

<sup>21</sup> Wynika to częściowo z tego, że shipowane są najczęściej pary męsko-męskie, cho-

czasów monarchii sprzed wieków, ale stanowi nową formułę świata przedh stawionego, korzystając z elementów zaczerpniętych z historii i popularnych wyobrażeń o życiu członków rodzin królewskich – tych, które pasują autorowi / autorce i które tworzą odpowiednie tło dla opowiadanej historii. Wybór AU jest więc w pewnej mierze wyborem estetycznym – podobnie można sięgnąć po Steampunk AU dla uroku gorsetów, gogli, cylindrów, zębatek, maszyn parowych i wszechobecnej miedzi.

### Znane motywy – High School AU

Umieszczenie akcji w konkretnej przestrzeni czasem dostarcza gotowych schematów fabularnych, znanych zwykle z innych tekstów kultury. High School AU na przykład łączy się z motywami znanymi z (przede wszystkim amerykańskich) filmów o uczniach liceum, takich jak na przykład konflikt między popularnymi chłopcami z drużyny futbolowej a „kujonami” (nerdami) z koła szachistów, łągodzony przez wyjątkowego bohatera lub kwestionowany przez fakt rozwijania się romansu między członkami opozycyjnych „obozów”. Innym znanym motywem jest pojawienie się w szkole nowego ucznia, który natychmiast staje się obiektem zainteresowania znudzonej społeczności szkolnej, starającej się poznać jego tajemnicę. Możemy też obserwować historię mało popularnego ucznia, który poprzez serię szalonych przygód lub wpływ narzuconej mu interakcji z najbardziej lubianą w szkole osobą przechodzi przemianę w duszę towarzystwa, co zwykle łączy się z przemianą wizerunkową (*makeover*) rodem z filmowych komedii romantycznych. Bardzo często punktem kulminacyjnym takich licealnych opowieści bywa bal maturalny. *Stuck on the Puzzle* autorstwa indimkr, fanfik do *Yuri!!! On Ice*, poświęcony jest drugiemu najpopularniejszemu shipowi w tym fandomie, który łączy rywala Yuuriego o tym samym imieniu<sup>22</sup>, ale rosyjskim pochodzeniu, i kolejnego

ciaż jeśli autor(ka) chce poruszyć ten problem, to z łatwością może wprowadzić do narracji magiczne sposoby płodzenia dzieci, wątek adopcji, męskiej ciąży (mpreg – stosunkowo popularny motyw w fan ficton, rozpowszechniony przede wszystkim w Omegaverse [por. Fanlore, *Mpreg*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA12](http://bit.ly/retell-ciesielska12); Fanlore, *Alpha/Beta/Omega*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA13](http://bit.ly/retell-ciesielska13)]) na nie do końca sprecyzowanych zasadach biologicznych itp. Wydaje się jednak, że pominięcie znaczenia splotzenia dziedzica w Royalty AU wynika z tego, że i bez tego wątku romans może się rozwijać, a przedłużenie rodu to koncept w dużej mierze archaiczny i obcy upodobaniom autorek/autorów fan ficton.

<sup>22</sup> Ze względu na japoński oryginał oraz pochodzenie bohaterów z krajów posługujących się różnymi skryptami, zapis imion protagonistów *Yuri!!! On Ice* zmienia się w fanfikach. Zazwyczaj dla rozróżnienia pisze się *Yuuri* lub *Yūri Katsuki* oraz *Yuri Plisetsky*, czasem

łyżwiarza – Otabeka. W opowiadaniu obserwujemy, jak Otabek, mający (kanonicznie) problemy z zawieraniem przyjaźni, tuż po przeniesieniu do kolejnej szkoły zostaje zaciągnięty na bal i spotyka tam chłopca, który od razu zwraca jego uwagę zmysłowym tańcem. Jest to oczywiście Yuri Plisetsky. Tuż po tym, jak dowiadujemy się, że Otabek nienawidzi licealnych imprez i nie ma nic przeciwko samotności, czytamy:

Przyszedł [na domówkę] z grupą przyjaźnie, może nawet za bardzo, nastawionych uczniów drugiej klasy, którzy zdecydowali, kompletnie bez jego udziału, że przyjmą Otabeka jako nowego przyjaciela. W czasie kilku dni od przyjazdu do nowej szkoły w przerwach między zajęciami, podczas lunchu i po lekcjach bombardowali go podniekształconymi pogaduszkami, szerokimi uśmiechami i nigdy niekończącymi się prośbami o selfie. Już w czwartek jego nowi przyjaciele ogłosili, że wyciągną go w ten weekend, żeby „przekonał się, jak się imprezuje” w jego nowej szkole<sup>23</sup>.

Oczywiście Otabek nie żałuje, że został zmuszony do przyjścia, ponieważ zobaczył chłopca, którego „mordercze spojrzenie było najpiękniejszą rzeczą, jaką kiedykolwiek widział w życiu”<sup>24</sup>. Kanonicznemu Otabekowi też podoba się to, że „Yuri Plisetsky miał niezapomniane spojrzenie żołnierza”<sup>25</sup>.

Cały pierwszy rozdział tego fanfika, zwłaszcza w angielskim oryginale, przywołuje na myśl konwencję amerykańskiego filmu o licealistach. Po co więc pisać takie AU, skoro tak łatwo znaleźć te same motywy w licznych filmach? Po pierwsze tak jak popularność kina gatunkowego się nie wyczerpuje, tak i wykorzystywanie tego samego AU w kolejnych tekstach nie powinno dziwić. Jest to sposób na opowiedzenie którejś ze znanych już historii na nowo i ponowne przeżywanie przyjemności z lektury. Co więcej, w przypadku fan fiction ta „znana i lubiana” opowieść dotyczy bohaterów, do których fani już są przywiązani, więc tym chętniej mogą chcieć ją przeżyć raz jeszcze. Fan fiction zdaje się w tym przypadku oferować zupełnie inne doświadczenie lektury. Jak pisze freckletherobot na Tumblrze:

Katsuki ma na imię *Yuri*, a Plisetsky – *Yurio*. Imię Nikiforova zapisuje się *Victor* lub *Viktor*.

<sup>23</sup> „He'd come with a group of amiable, if not overbearing sophomores who had decided, completely independent of him, to adopt Otabek as their new friend. Within days of arriving at his new school he was bombarded in between classes, at lunch, and after school with excited chatter, bright smiles, and never-ending selfie requests. By Thursday, his new friends had declared that they would take him out that weekend to »get to know the party scene« at his new school” (indimkr, *Stuck on the Puzzle*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA14](http://bit.ly/retell-ciesielska14)).

<sup>24</sup> „...that murderous glare was the most beautiful thing he'd ever seen in his life” (ibidem).

<sup>25</sup> *Yuri!!! On Ice* [ユリ!!! on ICE], odc. 10, reż. Sayo Yamamoto, scen. Mitsurō Kubo, MAPPA, Japonia 2016.

Ja: Wow, ta komedia romantyczna brzmi okropnie

Ja: A teraz przeczytam fanfik z dokładnie tą samą fabułą<sup>26</sup>.

Jak widać, fani mają w stosunku do fan fiction oczekiwania inne niż w przypadku pozostałych mediów: to, co może razić w kulturze głównego nurtu, okazuje się pożądaną w twórczości fanowskiej. Co jednak szczególnie ważne, fan fiction wykorzystuje na przykład schematy komedii romantycznych, ale przedstawia romanse nieheteronormatywne, bardzo rzadko spotykane w kulturze głównego nurtu<sup>27</sup>. Przeniesienie akcji w (wyobrażoną) przestrzeń amerykańskiego liceum pozwala na wykorzystanie motywów, które fani znają z popkulturowych przeświadczeń na temat szkoły, i przekonanie się, jak ich ulubione postaci będą działać w znanym z innych tekstów schemacie<sup>28</sup>.

### Schemat romansu w Coffee Shop AU

Schemat fabularny AU nie musi być jednak zapożyczony z istniejącego już filmu lub gatunku. Coffee Shop AU wypracowało własny, powtarzający się w mniejszym lub większym stopniu, bieg wydarzeń. Podstawowy wymóg tego AU stanowi zasada, że historia musi się dziać w kawiarni i musi to mieć znaczenie dla fabuły. W Coffee Shop AU zazwyczaj jeden z bohaterów jest właścicielem kawiarni lub w niej pracuje, a drugi często tam przychodzi – na przykład codziennie w drodze do pracy – i ten regularny kontakt sprawia, że się poznają i w sobie zakochują. *And i just can't wait til the day when you knock on my door* opowiada o Yuurim, który mimo wymagającego

<sup>26</sup> „Me: Wow this romantic comedy sounds terrible/Me: I will now read a fanfic with the same plot” (accioharo, [Me: Wow this romantic comedy...], [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA15](http://bit.ly/retell-ciesielska15)).

<sup>27</sup> Na reprezentacji nieheteronormatywności w fan fiction skupia się m.in. Catherine Tosenberger w tekście na temat slashu w fandomie *Harry'ego Pottera* – por. Catherine Tosenberger, *Homosexuality at the Online Hogwarts. Harry Potter Slash Fanfiction*, „Children's Literature” 2008, No. 36, s. 185–207.

<sup>28</sup> Podobnie funkcjonują też AU zapożyczone z konkretnych tekstów. Istnieje na przykład *Notting Hill AU*, które wykorzystuje fabułę tej znanej komedii romantycznej, ale z innymi bohaterami – choćby należące do tego nurtu *Lucky Me* Alyssy\_bird zamiast postaci granych przez Julię Roberts i Hugh Granta wybiera Sherlocka Holmesa i Johna Watsona. *Być jak Severus Snape* WincTheBoom natomiast opowiada tę samą historię, co film *Być jak John Malkovich*, ale to Neville Longbottom, bohater *Harry'ego Pottera*, dostaje się niechcący do świadomości zniechęconego nauczyciela. Takie AU zapewnia gotową fabułę i stanowi swego rodzaju eksperyment, mający na celu zbadanie, jak w tej historii sprawdziliby się bohaterowie innego uniwersum. Por. Alyssa\_bird, *Lucky Me*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA16](http://bit.ly/retell-ciesielska16); WincTheBoom, *Być jak Severus Snape*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA17](http://bit.ly/retell-ciesielska17).

planu studiów bierze jak najwięcej zmian w kawiarni, w której pracuje, żeby spotkać przychodzącego tam regularnie (skądinąd po to, żeby natknąć się na przystojnego baristę) Victora. Mimo wzajemnego zauroczenia żaden z nich przez pół roku nie zdobywa się na odwagę, żeby zaprosić drugiego na randkę, a kiedy Victor przestaje pojawiać się w kawiarni, Yuuri niemal traci nadzieję, że w końcu do tego dojdzie. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności spotykają się jednak ponownie – Victor z powodu kontuzji nie jest w stanie wyprowadzać swojego psa, dlatego decyduje się kogoś zatrudnić, a Yuuri właśnie takiego dodatkowego zajęcia szuka na wakacje. Po wielu miesiącach cichego uwielbienia bohaterowie w końcu zdradzają swoje uczucia i zaczynają się ze sobą umawiać<sup>29</sup>. Na podstawie tylko wyboru miejsca akcji powstał już właściwie cały gatunek, obiecujący czytelnikowi lekki romans rozgrywający się w kawiarnianej atmosferze. Gavia Baker-Whitelaw pisze, że „Coffee Shop AU to gatunek stworzony przez fanów”<sup>30</sup>, nie widać w nim bowiem bezpośrednich popkulturowych źródeł jak w High School AU, które naśladuje filmy o nastolatkach, a zarazem jest on na tyle popularny, że Samantha Puc nazywa Coffee Shop AU „jednym z filarów wspólnoty fan fiction”<sup>31</sup>. Wśród czytelników fanfików uważa się je za „obowiązkowe AU”, uznawane za pojawiające się w każdym fandomie – co oznacza, że w uroczej kawiarence mogą się w sobie zakochać nie tylko Victor i Yuuri, ale też bohaterowie *Shingeki no Kyojin (Attack on Titan)*<sup>32</sup>, postapokaliptycznego brutalnego anime, w którym panuje nieustanne zagrożenie ze strony tytułowych monstrów żywiących się ludźmi, co raczej nie sprzyja kawiarnianym romansom.

Ciekawym przykładem jest też Soulmates (‘bratnie dusze’) AU, które polega nie tyle na wykorzystaniu specyficznego miejsca, ile na zmianie zasad rządzących światem przedstawionym. To bowiem rzeczywistość, w której każdemu przeznaczony został ktoś, kto będzie go kochał – z perspektywy niniejszych rozważań istotny jest jednak przede wszystkim fakt, że przestrzeń nie stanowi tu przeszkody dla bohaterów, ponieważ

<sup>29</sup> Por. Adrianna99, *and i just can't wait til the day when you knock on my door*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA18](http://bit.ly/reTell-Ciesielska18).

<sup>30</sup> „The coffee shop AU appears to be a fan-created genre” (Gavia Baker-Whitelaw, *Millennials can't stop writing fanfiction about coffee shops*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA19](http://bit.ly/reTell-Ciesielska19)).

<sup>31</sup> „Coffee shop AUs are one of the pillars of a fanfiction community” (Samantha Puc, *Please, Please, Please Give Me More Coffee Shop AUs*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA20](http://bit.ly/reTell-Ciesielska20)).

<sup>32</sup> Serial w Polsce dystrybuowany jest pod tytułem *Shingeki no Kyojin*, w świecie anglojęzycznym znany jest jednak jako *Attack on Titan* (ta forma pojawia się również w karcie tytułowej anime) [przyp. wyd.].

mogą oni, nie używając przy tym żadnych narzędzi, komunikować się ze sobą bez względu na odległość. Oczywiście motyw tego, że ludzie mają gdzieś w świecie swoje drugie połówki, pojawia się w bardzo wielu tekstach kultury (nie tylko popularnej i współczesnej); fani wypracowali jednak świat, w którym rządzą zasady do pewnego stopnia determinujące wydarzenia. Jest to swego rodzaju wariacja na temat rzeczywistości pozatekstowej, w której żyjemy. W *Soulmate AU* bratnie dusze, zależnie od wizji autorki lub autora danego fanfika, mogą się nawzajem rozpoznać po pierwszych słowach, jakie do siebie wypowiedzą; jednej piosence, którą przypadkiem zaśpiewają niezależnie od siebie w swojej obecności; znamionach lub tatużach, które pojawiają się na skórze człowieka przy urodzeniu lub w konkretnym momencie życia. W *The Skin we Share* autorstwa carcinosgenetist Yuuri i Victor od dzieciństwa mogą porozumiewać się za pomocą rysowania na własnym przedramieniu: ponieważ ten fragment skóry niejako współdziela, to, co Yuuri narysuje na swoim ciele, pojawia się również na skórze Victora – i odwrotnie. Niezależnie więc od tego, że bohaterowie przebywają tysiące kilometrów od siebie i początkowo nawet nie posługują się tym samym językiem, mogą ze sobą rozmawiać:

Porozumiewali się za pomocą rysunków, historyjek, które tworzyli razem. Każdego wieczoru o ósmej Yuri [sic!] szedł do swojego pokoju i wyciągał duże pudełko zmywalnych kolorowych pisaków, które trzymał przy łóżku. Zaczynali na rękach, jego bratnia dusza zazwyczaj rozpoczynał, rysując uśmiechniętą buźkę na nadgarstku, a Yuri używał symboli, których znaczenie już ustalili<sup>33</sup>.

Przez wiele lat Yuuri i Victor w ten właśnie sposób poznawali się i zaprzyjaźniali, a w końcu w sobie zakochali. Nie zawsze jednak wykorzystanie *Soulmate AU* służy do tego, żeby pokazać historii romansu osób przeznaczonych sobie przez los. W niektórych tekstach pojawiają się bohaterowie, którzy nie noszą na sobie żadnego znaku albo nie mogą znaleźć bratniej duszy przez całe życie. W ten sposób autorzy fanfików problematyzują ten motyw. Jak wskazuje artykuł o *Soulmates* na Fanlore: „Pozwala to twórcom na eksplorowanie tematów takich jak marginalizacja,

<sup>33</sup> „They communicated through pictures, stories they made together. Every night at eight, Yuri went to his room and pulled out the large box of washable colored markers he kept by his bed. They started on their arms, his soulmate usually initiating the process by drawing a smiling face on their wrist, and Yuri would communicate with the symbols they had established with meaning” (carcinosgenetist, *The Skin we Share*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA21](http://bit.ly/retell-ciesielska21)).



aseksualność, poliamoria, różnorodność i wybór / wolna wola *versus* przeznaczenie/predestynacja”<sup>34</sup>. Wykorzystywanie AU w ogóle, nie tylko w przypadku Soulmates, zawsze może być zabiegiem krytycznym wobec związanych z danym AU motywów. Opisywane przeze mnie elementy (takie jak istnienie bratnich dusz, podziały licealne czy aranżowane małżeństwa, o których więcej w dalszej części artykułu) bywają konwencją, z którą grają autorzy fan fiction, używając jej parodystycznie lub jako punktu wyjścia do dalszej akcji czy jako *status quo*, z którym należy polemizować.

### Crossovery – Hogwarts AU

Niektóre AU wykorzystują miejsca pochodzące z innych tekstów kultury – bardzo popularne jest choćby Hogwarts AU, w którym bohaterowie z różnych utworów pojawiają się w świecie stworzonym przez J.K. Rowling. Tak samo funkcjonuje Hunger Games AU, bazujące na powieściowej trylogii Suzanne Collins, czy też X-Men AU, nawiązujące do serii filmów i komiksów Marvela. Część z tych fanfików to po prostu crossovery – teksty opierające się na więcej niż jednym tekście źródłowym, w których pojawiają się bohaterowie, pochodzący z różnych uniwersów i spotykający się w jednym z nich. Inne wykorzystują tylko świat przedstawiony jednego tekstu do opisanego przygód postaci z innego. Na przykład w *dear diary, i met a boy* autorstwa seventhstar Victor i Yuuri są uczniami Hogwartu<sup>35</sup>. Yuuri jest popularnym w szkole graczem quidditcha, a Victor entuzjastą nauki (magicznej oraz mugolskiej) i szkolnym dziwakiem. Ponieważ obaj się sobie podobają, zaprzyjaźniają się i spędzają razem coraz więcej czasu, odrabiając lekcje i malując paznokcie.

Tego typu AU, które nazwałabym crossoverowym, pozwala między innymi na połączenie dwóch (lub większej liczby) ulubionych tekstów – czytając taki fanfik, jak *dear diary...*, można czerpać przyjemność nie tylko z przeżywania przygód bohaterów anime, ale i ze znajdowania się w rzeczywistości znanej z cyklu o Harrym Potterze. Ponieważ Hogwarts AU to świat magii, daje także autor(k)om większe pole do manewru – mogą pozwolić bohaterom, którzy w pierwotnej historii tego nie robili, posługiwać się magią, ze wszystkimi tego zaletami i wadami. Żeby przedstawić historię romansu Victora i Yuuriego, a także każdego innego shipu,

<sup>34</sup> „This allows creators to explore themes such as marginalisation, asexuality, polyamory, diversity and choice/free will vs fate/predestination” (Fanlore, *Soulmates*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA22](http://bit.ly/retell-ciesielska22)).

<sup>35</sup> Por. seventhstar, *dear diary, i met a boy*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA23](http://bit.ly/retell-ciesielska23).

autor(ka) może posłużyć się eliksirem miłości (Amortencją), sprytnie zaprojektowanym zaklęciem, czy choćby hogwarckim Pokojem Życzeń<sup>36</sup>. Wybór miejsc takich jak Hogwart czy szkoła profesora Xaviera (część X-Men AU) pozwala autor(k)om fanfików na posługiwanie się w narracjach magią albo nadnaturalnymi mocami, które umożliwiają rozwiązania niedostępne w innych uniwersach. Tak też działają Superhero ('superbohaterskie') AU lub Magical Bois (pisane również „Magical Boys”, 'magiczni chłopcy' – a także magiczne dziewczynki, rozpowszechniony w mandze i anime koncept postaci, które nagle dowiadują się, że działając w odpowiedni sposób mogą używać magicznych i znajdujących się wyłącznie w ich posiadaniu mocy) AU. Pozwala to na nadanie postaciom superbohaterskich zdolności, bowiem miejsca akcji fanfików działają na zasadach niedostępnych światu pozatekstowemu – istnieje w ich komponent nadnaturalny (magia, supermoce). Miejsca te nie pochodzą wyłącznie z jednego konkretnego tekstu – nie wykorzystuje się na przykład Gotham z *Batmana*, ale kompilacyjne uniwersum utworzone na podstawie wielu różnych filmów superbohaterskich. Taką właśnie przestrzeń przywodzi na myśl *i'll be your sinner in secret (i'll be your hero and win it)* seventhstar, gdzie mamy do czynienia z Superhero AU. Victor jest tu superbohaterem o imieniu Nicephorus, a Yuuri-Eros należy do ligi złoczyńców, jednak nie do końca sobie radzi z czynieniem zła. Jest za to bardzo dobrym wynalazcą i konstruktorem technologicznych nowinek – i to właśnie stanowi jego „moc”, chociaż inni superbohaterowie i złoczyńcy potrafią latać, czytać w myślach, strzelać ogniem czy władać żywiołami, jak postaci znane na przykład z komiksów i filmów Marvela<sup>37</sup>. Umieszczenie bohaterów w świecie, w którym istnieją nadnaturalne moce, sprawia, że historia tych postaci musi ulec zmianie – w omawianym tekście Victor nie zrobił kariery sportowej, ponieważ wczesną młodość spędził, ratując ludzkość przed złoczyńcami. Niezwykłe moce lub magia mogą też pojawić się w Fairy Tale AU – na przykład w *Color me true* autorstwa coruscates Yuuri zostaje w niewyjaśniony sposób wciągnięty w świat aktualnie czytanej książki, postanawia więc, że „skoro utknął w tym baśniowym świecie,

<sup>36</sup> To tajemnicza komnata w Hogwarcie, która spełnia życzenia przebywającej w niej osoby – np. jeśli ktoś z mieszkańców zamku (kto wiedziałby o istnieniu Pokoju) chciałby odpocząć, mógłby tam wejść, a Pokój stałby się przytulnym salonem, wyposażonym w wygodne kanapy. Por. Harry Potter Wiki, *Pokój Życzeń*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA24](http://bit.ly/retell-ciesielska24).

<sup>37</sup> Por. seventhstar, *i'll be your sinner in secret (i'll be your hero and win it)*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA25](http://bit.ly/retell-ciesielska25).

to musi przestrzegać jego zasad, żeby przetrwać. To oznacza również trzymanie się blisko protagonisty aż do końca opowieści”<sup>38</sup>. Baśniowy świat, w którym znalazł się bohater, determinuje jego zachowanie – w tym zaufanie Victorowi, którego spotyka zaraz po przybyciu do świata książki i natychmiast uznaje za „idealnego baśniowego bohatera”<sup>39</sup>. Fairy Tale AU umożliwia też opowiedzenie historii, która nie mogłaby się wydarzyć w kanonicznym świecie przedstawionym. Anne Kustritz zwracała uwagę, że wykorzystywanie Fairy Tale AU w opowieściach opartych na uniwersum *Gry o tron* pozwala na krytyczną reinterpretację książek George’a R. R. Martina i ich serialowej adaptacji<sup>40</sup>. Medioznawczyni pisze, że do cech telewizji jakościowej (*quality tv*), do jakiej należy serial, zalicza się jej realistyczność, definiowaną przez cynizm i dystopijność przedstawienia, przeciwstawianą „kobiecy” gatunkom romantycznym i sielankowym, do których należy również baśń (*fairy tale*). Kustritz pisze o baśniach w wydaniu znanym nam raczej z adaptacji Disneya niż z opowieści braci Grimm, a więc takich, które kończą się słowami „i żyli długo i szczęśliwie”. Uważa ona, że przenoszenie bohaterów z okrutnego świata *Gry o tron* w przestrzeń, przykładowo, lasu wrózek, w której mogą doświadczyć stosunkowo bezproblemowego życia i szczęśliwego zakończenia, jest działaniem krytycznym i subwersywnym, obnażającym brak kobiecych przyjemności w tym „męskim” realizmie. Dowodzi też, że Fairy Tale AU pozwala „wskazać na to, że media i instytucje społeczne wciąż sprawiają, iż osiągnięcie sukcesów w życiu i związkach wydaje się boleśnie nierealistyczne”<sup>41</sup>. Według Kustritz: „Te wszystkie utopijne marzenia mocno krytykują świat serialu, granice telewizji jakościowej i, do pewnego stopnia, również współczesną rzeczywistość, poprzez niesprawiedliwość ich nieosiągalności oraz przez warunki instytucjonalne, które sprawiają, że te wizje wciąż wydają się nierealistyczne”<sup>42</sup>. Fairy Tale AU może więc być

38 „Yuuri decided that if he was stuck in this fairy tale world, he has to play by the rules to survive. That included sticking close to the protagonist until the end of the story” (coruscates, *Color me true*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA26](http://bit.ly/retell-ciesielska26)).

39 „The ideal fairy tale hero” (ibidem).

40 Por. Anne Kustritz, *They All Lived Happily Ever After. Obviously. Realism and Utopia in Game of Thrones-Based Alternate Universe Fairy Tale Fan Fiction*, „Humanities” 2016, Vol. 5, No. 2, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA27](http://bit.ly/retell-ciesielska27).

41 „[...] to point out the media and social institutions that still make some couples’ success and some people’s life course seem painfully unrealistic” (ibidem).

42 „All of these utopian dreams strongly critique the world of the series, the boundaries of quality TV realism, and, to a certain extent, contemporary reality as well, by the injustice

sposobem na przeniesienie kanonicznie krzywdzonych przez los bohaterów do świata, w którym nie muszą cierpieć i mają szansę na szczęśliwe życie, co podważa promowaną przez telewizję jakościową wizję „prawdziwego życia”, oznaczającego trudy i znoje.

### Retelling relacji – Siren AU

Jak pisałam wcześniej, tym, co wydaje się najbardziej interesować fanów, jak i tym, co najczęściej pozostaje z tekstu źródłowego, są bohaterowie i ich wzajemne relacje, a o wiele mniej ważne okazują się zwykle konkretne wydarzenia. Wykorzystywanie AU, będącego pewną przestrzenią rządzącą się własnymi zasadami, rzeczywistością alternatywną, nawet jeśli bardzo podobną do świata przedstawionego tekstu źródłowego, wymaga pewnego rodzaju „przetłumaczenia” dynamiki tych relacji na nową rzeczywistość. To właśnie jest, moim zdaniem, najciekawsze w AU – odpowiadanie na pytanie, jak przenieść część elementów danej historii w inne okoliczności, nie gubiąc w tym procesie esencji całości. We wszystkich przywoływanych przeze mnie fanfikach wybór AU oznaczał także konieczność podjęcia decyzji, jak przedstawić bohaterów. Jak łyżwiarze figurowi z całego świata, będący w wieku od piętnastu do dwudziestu siedmiu lat, mogliby znaleźć się w tym samym czasie w Hogwarcie? Co pozostaje w Victorze z olimpijczyka, jeśli pracuje w kawiarni? Czy superbohater Yuuri ma czas na jeżdżenie na łyżwach? Kim może być dla bohatera jego trener, jeśli w AU nie zajmuje się on sportem? Jak właściwie przedstawić w Royalty AU historię pochodzących z wielu różnych krajów sportowców, opisując jedno królestwo? W *Like A Fairytale*, które można zaliczyć również do Baker AU, ponieważ Yuuri jest tam piekarzem i cukiernikiem, zamiast rodzinnego onsensu Katsukich pojawia się cukiernia. To dzięki wykonywaniu tej profesji Yuuri poznaje na balu księcia Victora, którego rodzicami są tu kanoniczny trener Yakov i jego była żona Lilia, zaś młodszy kolega z lodowiska Yurio (w anime również wychowanek Yakova) staje się bratem Victora. Pozostali łyżwiarze zostali natomiast przedstawieni jako przedstawiciele rodzin królewskich innych państw: Kanadyjczyk Jean-Jacques Leroy na przykład staje się księciem z królestwa rozprowadzającego syrop klonowy. Zachowane jednak zostały relacje, jakie łączą poszczególnych bohaterów – tak jak w tekście źródłowym (a przynajmniej

of their unattainability, and for the institutional conditions that make these visions still seem unrealistic” (ibidem).

jego popularnym fanowskim odczytaniu) Victor nie przepada za Leroyem, żywi za to braterskie uczucia wobec młodego Yuriego i traktuje swojego trenera jak ojca. Przyjaciel Victora-łyżwiarza, Christophe, staje się księciem z zaprzyjaźnionego królestwa. Royalty AU sprzyja też takim motywom jak Arranged Marriage ('aranżowane małżeństwo') AU lub Fake Relationship ('udawany związek') AU. Cieszą się one dużą popularnością, ponieważ niejako zmuszają bohaterów do tego, by się w sobie zakochali, idealistycznie nie biorąc pod uwagę tego, że nie wystarcza przebywać ze sobą dostatecznie długo, żeby wzbudzić silne (lub jakiegokolwiek) uczucie. W AU to zawsze działa – wystarczy bohaterów zamknąć w jakiejś przestrzeni lub zmusić do regularnego kontaktu, żeby odkryli, że są dla siebie stworzeni<sup>43</sup>.

Przepisywanie osobowości bohaterów i ich wzajemnych relacji tak, żeby współgrały z nowymi realiami, jest swego rodzaju wyzwaniem, które wiele fanów wydaje się bardzo chętnie podejmować. Z jednej strony celem jest jak najwierniejsze oddanie kanonicznych powiązań, z drugiej – AU może pozwolić na pożądane zmiany, które na przykład umożliwią zbliżenie się bohaterom w oryginale od siebie dalekim.

W Siren AU lucycamui, do którego należące liczne krótkie opowiadania (ficlety<sup>44</sup>) zostały wydane w 2018 roku w formie książki pod tytułem *A Siren's Call*, Victor jest piratem, a Yuuri syreną, czyli pochodzącym z greckiej mitologii stworzeniem, będącym pół człowiekiem, pół ptakiem, które, korzystając ze swego magicznego głosu, podporządkowuje sobie ofiary, w tym ludzi. W tej opowieści Yuuri nie próbuje jednak pożreć Victora, lecz się w nim zakochuje i bohaterowie żyją w symbiozie na statku Victora w otoczeniu przyjaznej załogi. Nie obywa się oczywiście bez wszelkiego rodzaju przeszkód, ale miłość Yuuriego i Victora okazuje się na tyle silna, by zdołać je przewyciężyć. Analizując wiele fanowskich opowieści o tych dwojgu, w tym różnorakie AU, stwierdziłam, że to właśnie ich miłość jest tym idealnym, najpewniejszym i najsilniejszym elementem, który przetrwa wszelkie przekształcenia kanonu. Jak pokazuje Rinsledo5, autor(ka) *Three Prompts AU Collection*, to właśnie umożliwiają AU – możemy patrzeć, jak nasi ulubieni bohaterowie wciąż na nowo się w sobie zakochują<sup>45</sup> (por. tabela). AU oferuje urozmaicenie, inne okoliczności i warunki, inne wyzwania – w *A Siren's Call* na przykład jednym z podstawowych problemów Yuuriego i Victora jest gatunkowa

43 Motyw ten jest także niezmiernie popularny w fanfikach niebędących AU.

44 Por. lucycamui, *Siren's Call. A Collection*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA28](http://bit.ly/retell-ciesielska28).

45 Por. Rinsledo5, *Three Prompts AU Collection*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA29](http://bit.ly/retell-ciesielska29).

	<b>Yuri!!! On Ice</b>	<b>Royalty AU</b>	<b>Coffee Shop AU</b>	<b>HogwartsAU</b>	<b>Superhero AU</b>	<b>Siren AU</b>
<b>miejsce akcji</b>	rzeczywistość odpowiadająca pozatekstowej	pseudo-średniowieczne miasto królewskie	kawiarnia	Hogwart	New Metro City – fikcyjny odpowiednik Nowego Jorku	pseudosiedemnastowieczne porty, piracki statek
<b>Victor Nikiforov</b>	wielokrotny złoty medalista, geniusz łyżwiarstwa figurowego, ulubieniec fanów, któremu brakuje inspiracji	uwielbiany przez lud książkę znudzony obowiązkami	biznesmen	ponadprzeciętnie zdolny uczeń, młody naukowiec, samotny i uznawany w szkole za dziwaka	superbohater Nicephorus, który ma dość stawy	były utalentowany oficer marynarki wojennej, słynny pirat
<b>Yuuri Katsuki</b>	utalentowany japoński łyżwiarz, zmagający się z brakiem pewności siebie i stanami lękowymi	utalentowany piekarz i cukiernik, zmagający się z brakiem pewności siebie	student, barista, wyprowadzacz psów, zmagający się z brakiem pewności siebie	utalentowany gracz w quidditcha, zmagający się z brakiem pewności siebie	superzłoczyńca, który nie czyni zła, Eros, zmagający się z brakiem pewności siebie	syrena, utalentowany w walce z marynarzami, zmagający się z brakiem pewności siebie
<b>Victor/ Yuuri</b>	zakochani w sobie	zakochani w sobie	zakochani w sobie	zakochani w sobie	zakochani w sobie	zakochani w sobie

i kulturowa różnica między nimi – często nie rozumieją, co ten drugi ma na myśli, bo jego czyny podyktowane zostały znaną tylko jednej ze stron tradycją. AU to także nowe możliwości: jak już wspominałam, może to być magia, ale też przesunięcie granicy tego, co dozwolone. W takich AU, jak Mafia albo Superhero, w przypadkach, kiedy główne postacie są złoczyńcami (*villains*), można pozwolić sobie na to, by bohaterowie naginali powszechnie uznane prawa, ponieważ znajdują się w innej rzeczywistości – poza (kanonicznym) prawem. Można więc eksperymentować z „dobrymi” bohaterami, umieszczając ich w świecie, w którym obowiązują



inne zasady i, wciąż zachowując pewien poziom kanoniczności, pozwolić im na więcej – na przykład w *Serpentine* artemisgrace Victor jest seryjnym mordercą, choć wciąż pozostaje protagonistą<sup>46</sup>.

## Zakończenie

Pisanie AU może być dla fanów dobrą zabawą, ciekawym eksperymentem lub narzędziem krytycznym – a zazwyczaj wszystkim tym jednocześnie. Fani wybierają AU ze względów estetycznych lub humorystycznych – chcąc na przykład przedstawić postaci w jak najbardziej absurdalnej formie, ale także po to, by skorzystać z pochodzących z (pop)kultury lub wypracowanych przez samo fan fiction schematów fabularnych oraz wprowadzić więcej interesujących możliwości do swojej historii. Wybierając przestrzeń, w której ma się rozgrywać akcja ich utworu, fani zgadzają się na to, żeby podporządkować się panującym w niej zasadom, zdefiniowanym przez samą nazwę AU oraz ugruntowanym przez wielokrotne użycie go w fan fiction. Opowiadają znaną historię na nowo lub wykorzystują istniejących już bohaterów, by napisać im nowe dzieje, starając się przełożyć źródłowe relacje na nowe, choć tak dobrze znane czytelnikowi z innych tekstów, okoliczności. Wyzwaniem dla autorów i źródłem przyjemności dla czytelników jest zrobienie tego w wiarygodny sposób – zachowując odpowiednią dozę realizmu w przedstawieniu postaci i spójność świata przedstawionego, jak również dbając o kanoniczność kwestii rozpoznawalnych przez fanów jako kluczowe. AU crossoverowe pozwala też połączyć rzeczywistość jednego tekstu z bohaterami innego, stanowiąc apogeum konwergencyjnego odbioru kultury, o jakim pisze Henry Jenkins<sup>47</sup>. AU umożliwia nieograniczone wręcz eksperymenty myślowe, przenosi podstawowe dla fan fiction pytanie „co by było gdyby?” (*what if?*) na wyższy poziom – co by było, gdyby Yuuri wygrał Finał Grand Prix w Soczi? Co by było, gdyby na świecie nie było homofobii? Co by było, gdyby łyżwiarz stał się superbohaterem, złoczyńcą, mitologicznym potworem? Choć tego typu pytania towarzyszą w pewnym stopniu całej kulturze, w fan fiction dochodzi do ich wyjątkowego zagęszczenia. Fani piszą wersje znanych utworów w różnorakich AU i te same AU do wielu różnych znanych im tekstów. Zdecydowanie się na świat alternatywny oraz wybór konkretnego AU to zatem strategia pisarska, która niesie

<sup>46</sup> Por. artemisgrace, *Serpentine*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA30](http://bit.ly/reTell-Ciesielska30).

<sup>47</sup> Por. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa 2007.

za sobą konsekwencje przeniesienia dynamiki materiału wyjściowego na zasady rządzące przestrzenią docelową rzeczywistości.

## Bibliografia

- Baker-Whitelaw Gavia, *Millennials can't stop writing fanfiction about coffee shops*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA19](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA19).
- Barker Martin, wystąpienie *What's Wrong with Lurking* podczas Fan Studies Network Conference 2018, Cardiff, 28–29 czerwca 2018 roku.
- Dabek Meredith, *Fan Studies Network 2018*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA1](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA1).
- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa 2007.
- Jenkins Henry, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, London–New York, NY 1992.
- Kobus Aldona, *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Toruń 2018.
- Kustritz Anne, "They All Lived Happily Ever After. Obviously". *Realism and Utopia in Game of Thrones-Based Alternate Universe Fairy Tale Fan Fiction*, „Humanities” 2016, Vol. 5, No. 2, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA27](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA27).
- Puc Samantha, *Please, Please, Please Give Me More Coffee Shop AU's*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA20](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA20).
- Siuda Piotr, *Fanfiction – przejaw medialnych fandomów*, [w:] *Człowiek a media. Obserwacje – wizje – obawy*, red. Włodzimierz Gruszczyński, Anna Hebda, Warszawa 2007, s. 143–157.
- Siuda Piotr, *Mechanizmy kultury prosumpcji, czyli fani i ich globalne zróżnicowanie*, „Studia Socjologiczne” 2012, nr 4 s. 109–132.
- Tosenberger Catherine, *Homosexuality at the Online Hogwarts. Harry Potter Slash Fanfiction*, „Children's Literature” 2008, No. 36, s. 185–207.
- Williams Rebecca, *Tumblr's GIF culture and the infinite image. Lone fandom, ruptures, and working through on a microblogging platform*, „Transformative Works and Cultures” 2018, Vol. 27: *Tumblr and Fandom*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA2](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA2).
- Wilson Anna, *The role of affect in fan fiction*, „Transformative Works and Cultures” 2016, Vol. 21: *The Classical Canon and/as Transformative Work*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA3](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA3).
- Yuri!!! On Ice* [ユ一リ!!! on ICE], reż. Sayo Yamamoto, scen. Mitsurō Kubo, MAPPA, Japonia 2016.
- Źródła internetowe i fanfiki:**
- accioharo, [Me: Wow this romantic comedy...], [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA15](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA15).
- ADreamingSongbird, *The Rules For Lovers*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA11](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA11).
- Adriannag9, *and i just can't wait til the day when you knock on my door*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA18](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA18).
- Alyssa\_bird, *Lucky Me*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA16](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA16).
- artemisgrace, *Serpentine*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA30](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA30).
- carcinogenetist, *The Skin we Share*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA21](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA21).
- coruscates, *Color me true*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA26](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA26).
- Fanlore, *Alpha/Beta/Omega*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA13](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA13).
- Fanlore, *Alternate Universe*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA8](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA8).
- Fanlore, *Anti-fandom*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA5](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA5).
- Fanlore, *Mpreg*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA12](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA12).
- Fanlore, *Soulmates*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA22](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA22).
- Harry Potter Wiki, *Pokój Życzeń*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA24](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA24).
- indimkr, *Stuck on the Puzzle*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA14](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA14).
- Know Your Meme, *Due To Personal Reasons*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA31](http://bit.ly/RETELL-CIESIELSKA31).

lucycamui, *Like a Fairytale*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA10](http://bit.ly/retell-ciesielska10).  
lucycamui, *Siren's Call: A Collection*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA28](http://bit.ly/retell-ciesielska28).  
maydei, [*my favourite kind of...*], [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA6](http://bit.ly/retell-ciesielska6).  
Omnicat, *This is how it happened...*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA7](http://bit.ly/retell-ciesielska7).  
phasered, [*my favourite thing...*], [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA9](http://bit.ly/retell-ciesielska9).  
Rinsledo5, *Three Prompts AU Collection*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA29](http://bit.ly/retell-ciesielska29).  
seventhstar, *dear diary, i met a boy*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA23](http://bit.ly/retell-ciesielska23).  
seventhstar, *i'll be your sinner in secret (i'll be your hero and win it)*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA25](http://bit.ly/retell-ciesielska25).  
transformativeworks, [*Due to personal reasons...*], [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA4](http://bit.ly/retell-ciesielska4).  
WincTheBoom, *Być jak Severus Snape*, [HTTP://BIT.LY/RETELL-CIESIELSKA17](http://bit.ly/retell-ciesielska17).

## Streszczenie

Artykuł poświęcony jest zagadnieniu wykorzystania Alternate Universes w fan fiction. Wiele przykładów fanowskiego pisarstwa przenosi akcję i/lub bohaterów jednego tekstu źródłowego w świat przedstawiony należący do innego lub wykorzystuje popularne w całym fan fiction AU charakteryzujące się konkretnymi zasadami, jak np. Coffee Shop AU, w którym opisuje się romans rozgrywający się w przestrzeni kawiarni. Artykuł ma na celu analizę zjawiska wykorzystywania AU w pisarstwie fanowskim i stanowi próbę udzielenia odpowiedzi na pytania, jakie korzyści daje strategia postępowania się AU, z czego może wynikać i czemu może służyć ingerencja w przestrzeń, w której znajdują się bohaterowie.

**Słowa kluczowe:** *retelling*, *przestrzeń*, *fan fiction*, *alternate universe*, *świat przedstawiony*, *Yuri!!! On Ice*

## Summary

### The Same Story in a Different Reality – the Use of Alternate Universes in Fanfiction

The paper focuses on the use of Alternate Universes in fanfiction. Many fan literary texts move the plot or the characters from one source text into a different setting, one that may belong to another source text or an AU, a created in fan works and popular with many fanfic authors setting, such as Coffee Shop AU, where a love story in a coffee shop is described. The paper aims to analyze the use of AU in fan writing and to try to answer the questions of how the story may benefit from using AU, why it might be done and what for would one change the space that characters live in.

**Key words:** *retelling*, *space*, *fanfiction*, *alternate universe*, *setting*, *Yuri!!! On Ice*

## Indeks nazwisk i nicków internetowych

- Aaronovitch Ben 13, 14, 129–150  
Aarseth Espen 175, 176  
Abriszewski Krzysztof 85  
accioharo 205  
actuallylolor 197, 198  
Adamiecka-Sitek Agata 110  
ADreamingSongbird 202  
Adrianna99 206  
Agamben Giorgio 21  
Altman Robert 90  
Alyssa\_bird 205  
Appadurai Arjun 96, 97  
Artaud Antonin (właśc. Antoine Marie Joseph) 162  
artemisgrace 214  
Assmann Aleida 34, 35  
Atterby Brian 11  
Augé Marc 26, 46, 168, 169
- de Baecque Antoine 21  
Baker-Whitelaw Gavia 206  
Barbet Raoul 173  
Barker Martin 195  
Barthes Roland 174  
Bator-Łukasiewicz Joanna 111, 124  
Beeton Isabella 88  
Benjamin Walter Bendix Schönflies 157, 162
- Berkeley Ditte 116  
Bernatowicz Małgorzata 214  
Ber Ryszard 92  
Bielak Daniela 31, 32, 33  
Biłos Piotr 92  
Bishop Kirsten J. 129  
Biziorek Andrei 119  
Borowska-Szerszun Sylwia 144, 146  
Borowski Mateusz 109  
Boruszkowska Iwona 66, 67  
Bourdieu Pierre-Félix 92  
Braidotti Rosi 124  
Brandon Ruth 91  
Brauch Julia 51  
Braudel Fernand 84  
Briggs Patricia 130  
Brodacka Magdalena 15  
Bruce Alastair 87  
Bulson Eric 160  
Burzyńska Anna 158  
Butcher Jim 135
- Całek Anita 7, 8  
Cameron James 85  
carcinogenetist 207  
Carey Gary 165, 166, 168  
Carey Mike 133

- Carlson Marvin A. 117, 118, 119, 121, 124  
 Carnarvon, hrabiowie 88  
 Cartmel Andrew 129  
 de Certeau Michel 10  
 Chang Edmond Y. 191  
 Chańska Weronika 9  
 Charkiewicz Maja 153  
 Chojak Bruno 121, 122, 123, 124  
 Choptiany Michał 140  
 Christie Agatha 194  
 Chymkowski Roman 46  
 Cieplińska Halina 110  
 Ciesielska Dominika 13  
 Cocks Jay 92  
 Cole Tim 21, 22  
 Collins Suzanne 208  
 Copik Ilona 145  
 copperbadge 197, 198  
 Cornell Paul 133  
 coruscates 209, 210  
 Crisp Quentin 189  
 Cunningham Michael 14, 153, 154, 157, 159, 161–164, 170  
 Cynkutis Zbigniew 106  
 Cypryański Piotr 175  
 Czapliński Przemysław 10  
 Czciбор-Piotrowski Andrzej 62, 68  
 Czermińska Małgorzata 11, 46
- Dabek Meredith 195  
 Daldry Stephen 14, 154, 164, 165, 170  
 Denderski Mikołaj 189  
 Derra Aleksandra 85  
 Derrida Jacques 21, 159, 166, 167  
 Desbois Patrick 24  
 Dickens Risa 133  
 Dini Paul 173  
 Doleżał Miłoś 72  
 Domańska Ewa 97, 98, 99  
 Drenda Olga 8  
 Dziadek Adam 26, 168
- Ekman Stefan 129, 130, 131, 135  
 Elber-Aviram Hadas 132  
 Elias Norbert 91, 93  
 emilytostas 196, 197
- Engelking Leszek 62, 63, 75  
 Exton Clive 89
- Fellowes Julian 87, 89, 90  
 Filiciak Mirosław 214  
 Fiona, 8. hrabina Carnarvon 89  
 Flandrin Jean-Louis 85  
 Ford Jeffrey 129  
 Foster Pamela 88  
 Foucault Paul Michel 177, 179, 189  
 Frank Esther 44  
 freckletherobot 204  
 Freeland Cynthia A. 155  
 Fret Jarosław 107, 112, 115  
 Freud Sigmund 43, 111
- Gaillard Sebastien 173  
 Gaiman Neil 195  
 García Patricia 131  
 Garda Maria B. 8  
 Giebułtowski Jerzy 22  
 Giehlow Karl (właśc. Johann Carl Friedrich) 162  
 Glass Philip 165  
 Golka Marian 134  
 Gontar Beata 153  
 Goodman Paul 162  
 Graff Piotr 84  
 Grant Hugh 205  
 Griffin Kate (właśc. Catherine Webb) 133  
 Grof Pavel 64  
 Gross Jan Tomasz 38  
 Grossman Lev 153  
 Grotowski Jerzy 16, 105–110, 114, 116–121  
 Grudzińska-Gross Irena 38  
 Gruszczyński Włodzimierz 196  
 gryphonrhi 196, 197  
 Grzybowska Katarzyna 16  
 Guerrero Luis 129
- Halberstam Jack (wcześniej Judith Halberstam) 13, 176–179, 182, 183, 189, 190  
 Halberstam Judith → Halberstam Jack  
 Hamilton Laurell K. 130  
 Hare David 154

- Harrison Kim (właśc. Dawn Cook) 130  
 Hatherley Owen 140  
 Heathcote Lisa 88  
 Hebda Anna 196  
 Heydel Magdalena 155, 160  
 Heydrich Reinhard Tristan Eugen 69  
 Hilberg Raul 22  
 Hines Adam 173  
 Hirst Arlene 92  
 Hughes Bernard G. 92  
  
 Ihnatowicz Ireneusz 93  
 Inch Arthur 92  
 indimkr 203, 204  
  
 Jacka Benedict 133  
 Jacobs Jane 143  
 James Edward 11  
 Janion Maria 163  
 Jarzyńska Karina 22  
 Jenkins Henry 199, 214  
 Jezierski Stanisław 121  
 Johnson Julie E. 85  
 Jouisse Thierry 21  
 Judit Sebastien 173  
 Kachyňa Karel 63  
 Kaczmarek Jacek 11  
 Kaczorowski Aleksander 62, 65, 71  
 Kadłubek Zbigniew 10  
 Kassow Samuel 51  
 Kędzierzawski Wojciech 96, 97  
 Kempny Marian 96  
 Kępski Michał 97  
 Kidman Nicole Mary 165  
 Klamut Kamila 112, 116  
 Klevjer Rune 180  
 Klibansky Raymond 157, 163, 164  
 Knutson Matt 189  
 Kobiałka Dawid 97  
 Kobus Aldona 11, 197  
 Koch Michel 173  
 Kolankiewicz Leszek 109  
 Konończuk Elżbieta 10  
 Kopecka-Piech Katarzyna 12  
 Koprowska Karolina 15, 22  
 Kopytoff Igor 96, 97  
  
 Korman Ezra 57  
 Korn Rachela Häring 15, 16, 43–59  
 Kosiński Dariusz 110, 119, 120, 124  
 Kowalewski Jacek 98  
 Kowalski Adrian K. 160  
 Kozyra Magdalena 12  
 Krankel Sean 173  
 Krępa Edward 31  
 Kristeva Julia 110, 111, 124  
 Królak Sławomir 21  
 Kryczyńska Anna 157  
 Krystal Becky 88, 89  
 Kubiński Piotr 181  
 Kubo Mitsurō 196, 204  
 Kucypera Paweł 97  
 Kustritz Anne 210  
 Kuwałek Robert 24, 25, 41  
  
 Lacan Jacques-Marie-Émile 120  
 Lacayo Richard 153  
 Lady Carnarvon → Fiona, 8. hrabina  
     Carnarvon  
 Langton Simon 89  
 Lanzmann Claude 23, 25, 26, 30  
 Latham Monica 158, 159  
 Latour Bruno 84, 85, 97  
 Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard  
     Jeanneret-Gris) 142, 143  
 Lenz Siegfried 10  
 Leociak Jacek 27  
 Leś Mariusz M. 8  
 Leśniewski Marcin 90  
 Lipphardt Anna 51  
 Lipszyc Adam 162  
 Lisek Joanna 44, 46, 56, 57  
 Lisowska Urszula 61, 62, 70  
 Lizurek Julia 16  
 Long Elizabeth 155, 156  
 Lose Stanisław 123  
 lucycamui 201, 212  
  
 Łada-Zabłocka Urszula 101  
 Łaskiewicz Weronika 8  
 Łebkowska Anna 158  
 Łeńska-Bąk Katarzyna 96  
 Łobodziński Filip 8



- Łozińska Aleksandra 13, 135  
 Łoziński Jerzy 89
- Majkowski Tomasz Z. 12, 180, 182  
 Maj Krzysztof M. 135  
 Manovich Lev 175  
 Markiewicz Kamil 91  
 Martin George R.R. (Raymond Richard) 210  
 Maryl Maciej 156  
 Marzec Andrzej 8, 159  
 Matar Hisham 163  
 maydei 198  
 Mądra-Shallcross Bożena  
   → Shallcross Bożena  
 McKean Dave 178  
 Mendelsohn Farah 11  
 Mijewska-Wiśniewska Anna 25  
 Modrzewska Krystyna 27  
 Moisan Baptiste 173  
 Momro Jakub 8, 159, 160  
 Moore Julianne (właśc. Julie Anne Smith) 165  
 Morrison Grant 178  
 Murawska Zofia 31, 32, 33
- Nakwaska Karolina, hr. Potocka 83  
 Nastulczyk Tomasz 158  
 Niedenthal Karolina 24  
 Niklewicz Beata 81  
 Nitsche Michael 174, 175, 176, 179  
 Nocke Alexandra 51  
 Nora Pierre 26, 34, 109, 111  
 Nowicka Ewa 96
- Ochab Maria 84  
 Olkusz Ksenia 135  
 Olsen Bjørnar 97, 98, 99  
 Omnicat 198, 199  
 Opióła-Cegiełka Monika 82, 83
- Paccaud-Huguet Josiane 163  
 Palińska Marcelina 14  
 Paluchiewicz Andrzej 123  
 Panofsky Erwin 157, 163, 164
- Papuczysz Tobiasz 114 fot., 116, 117 fot.,  
   118 fot.  
 Pavel Hugo (właśc. Hugo Popper) 64,  
   67, 72  
 Pavel Jiří 67, 74  
 Pavel Leo → Popper Leo  
 Pavel Ota (właśc. Ota Popper) 15, 61–75  
 Pawlowie (wcześniej Popperowie),  
   rodzina 70, 71  
 phasered 200  
 Phillips Bill 133  
 Piasek Wojciech 98  
 Piątkowska Jadwiga 165  
 Pietrzyk Bartłomiej 23  
 Pinsent John 165  
 Piotrowska-Marchewa Monika 83  
 Pisarski Mariusz 176  
 Piwnicki Józef 31, 32, 33  
 Podolski Roman 35, 36, 37  
 Polesińska Jolanta 36, 37, 38  
 Pollack Martin 24, 27  
 Popper Hugo → Pavel Hugo  
 Popper Leo (późn. Leo Pavel) 63, 67, 68,  
   70, 71, 73  
 Popper Ota → Pavel Ota  
 Popperowie, rodzina → Pawlowie,  
   rodzina  
 Power Vicki 87  
 Pratchett Terry 195  
 Prus Bolesław (właśc. Aleksander  
   Głowacki) 92  
 Puc Samantha 206  
 Pulter Marta 112
- Rakowski Tomasz 97  
 Rejniak-Majewska Agnieszka 179  
 Reszke Robert 43  
 Rewers Ewa 10, 131, 133, 143, 144  
 Reynolds Simon 8  
 Rich Adrienne 9  
 Riefenstahl Leni (właśc. Berta Helene  
   Amalie) 162  
 Rinsled05 212  
 Roberts Julia Fiona 205  
 Roder Antonio 85

- Roder Sylvie 85  
 Rostkowska Agnieszka 95  
 Roter-Bourkane Anna 164  
 Rowling J. K. (Joanne Kathleen) 196, 199, 208  
 Ruberg Bonnie 189, 191  
 Ruta Magdalena 49  
 Rybicka Elżbieta 9, 11, 133, 142
- Sajewska Dorota 39  
 Sak Anna 140  
 Sapkowski Andrzej 8  
 Saryusz-Wolska Magdalena 147  
 Sassen Saskia 140  
 Satie Erik (właśc. Éric Alfred Leslie) 115  
 Saxl Fritz 157, 163, 164  
 Schama Simon 89  
 Scholem Gershom 162  
 Schulz Bruno 55  
 Scorsese Martin 92, 94, 95  
 Seelig Rachel 50, 56  
 Sell Jędrzej 121  
 Sendyka Roma 22, 23, 25, 26, 29, 36, 40, 155, 162  
 seventhstar 208, 209  
 Shallcross Bożena 97  
 Shaw Adrienne 191  
 Shevdon Mike 133  
 Sieradzka Anna 88  
 Silver Brenda 154  
 Siuda Piotr 196  
 Skrzypczak Magdalena 157  
 Skucha Mateusz 158  
 Slanský Rudolf 70  
 Śmigielski Mirosław 62  
 Snyder Timothy David 23  
 Sontag Susan 162  
 Sowiński Rafał 8  
 Spychalski Teo (właśc. Zbigniew Teo) 108  
 Stachowski Jan 61, 62  
 Staniewski Włodzimierz 109, 115  
 Stark Jared 30  
 Stasiewicz Piotr 8  
 Streep Meryl (właśc. Mary Louise) 165
- Strong Roy 85  
 Strzelec Małgorzata 134, 135, 140  
 Sudjic Deyan 140, 141  
 Sugiera Małgorzata 109  
 Sullivan Lee 129  
 Suszek Mateusz 158  
 Svozil Bohumil 62, 64, 71, 72, 73, 74  
 Szczepan Aleksandra 21, 23, 30, 35, 39  
 Szeremeta-Kołodzińska Katarzyna 154  
 Szpociński Andrzej 109  
 Sztandara Magdalena 96  
 Szwarc Andrzej 83  
 Szwarcman-Czarnota Bella 44  
 Szymaniak Karolina 44, 51, 52, 55
- Śliwa Marta 98  
 Środa Krzysztof 67  
 Świątkowska Wanda 116  
 Świerkosz Monika 158  
 Świętochowska Grażyna 166
- Tally Robert J., młodszy 148  
 Tarkowski Krzysztof 30  
 Tarnowska Krystyna 153  
 Taut Bruno 143  
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 10  
 Thoreau Henry David 110  
 Tosenberger Catherine 205  
 transformativeworks 197  
 Tumarkin Maria 26, 27
- Valencia Heather 45, 51, 56  
 VanderMeer Jeff 129  
 Vassileva Paulina 129  
 Violi Patrizia 26
- Waczków Józef 62, 64  
 Wadyl Sławomir 97  
 Walas Teresa 158  
 Walden Scott 155  
 Wąsik Dorota 140  
 Wąsowicz Magdalena 129  
 Westphal Bertrand 148, 150  
 Węgrzyn Klaudia 14  
 Wharton Edith 91, 94, 95, 100, 101

Wierzbowski Tomasz 119  
Wieviorka Anette 30  
Williams Rebecca 195  
Wilson Anna 196, 198  
WincTheBoom 205  
wintersoldierfell 11  
Wodehouse P. G. (Pelham Grenville) 89  
Wodziszawska Justyna 62  
Woolf Leonard Sidney 168, 169  
Woolfowie, małżeństwo (Virginia  
i Leonard) 168  
Woolf Virginia 14, 153-167, 170  
Yamamoto Sayo 196, 204  
Young Helen 144, 146  
Zabłudowski Tadeusz 91  
Zajączkowska Zofia 28, 29, 30, 39  
Załoski Tomasz 166  
Zawanowska Marzena 162  
Zeidler-Janiszewska Anna 131, 134  
Zwiech Izabela 155  
Żarnowska Anna 83  
Żukowski Dariusz 162