

Czasopismo Instytutu
Filologii Polskiej i Logopedii
Uniwersytetu Łódzkiego

Czytanie i Literatury

13
2024

ISSN: 2299-7458

ŁÓDZKIE STUDIA LITERATUROZNAWCZE

Czytanie
auto/biograficzne



Czasopismo Instytutu
Filologii Polskiej i Logopedii
Uniwersytetu Łódzkiego

Czytanie I Literatury

13
2024

ŁÓDZKIE STUDIA LITERATUROZNAWCZE

Czytanie auto/biograficzne

 WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

 C O P E
Member since 2019
JM14483

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Krystyna Pietrych (redaktor naczelna), Maria Berkan-Jabłońska (zastępca redaktor naczelnej), Katarzyna Badowska, Tomasz Cieślak, Anita Jarzyna, Anita Jarzyna (sekretarz redakcji)
Michał Kuran, Jerzy Wiśniewski

RADA PROGRAMOWA

Krystyna Barkowska (Daugavpils Universitāte, Łotwa), Grażyna Borkowska (IBL PAN)
Jacek Brzozowski, Andrea de Carlo (L'Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Włochy)
Margreta Grigorova (St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Turnovo, Bułgaria)
Danuta Künstler-Langner (UMK), Roman Krzywy (UW), Anna Legeżyńska (UAM)
Bogdan Mazan (UŁ), Krystyna Płachcińska (UŁ), Zofia Rejman-Pietrzykowska (UW)
Dorota Siwicka (IBL PAN), Marie Sobotková (Univerzita Palackého Olomouci, Republika
Czeska), Barbara Wolska (UŁ)

ADRES REDAKCJI

90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, p. 3.85
tel. 42 635 68 93, e-mail: anita.jarzyna@uni.lodz.pl
<https://czasopisma.uni.lodz.pl/czytanieliteratury/>

ISSN: 2299-7458

e-ISSN: 2449-8386

© Copyright by Authors, Łódź 2024

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2024

Redaktorka tomu: Iris Bauer

Projekt graficzny: Piotr Karczewski

Skład: MUNDA - Maciej Torz

Tłumaczenie i redakcja tekstów w języku angielskim: Agnieszka Świderek

Redakcja językowa: Piotr Pietrych

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11566.24.0.C

Ark. wyd. 22,0; ark. druk. 21,875

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 635 55 77

Publikacja sfinansowana z dotacji w ramach Funduszu Rozwoju Nauki
Uniwersytetu Łódzkiego

Spis treści Table of Contents

IRIS BAUER

- Fikcja auto/biografii. Nowe perspektywy na dwuznaczny status tekstów *life-writing* i ich odczytań 7
The Fiction of Auto/biography. New Perspectives on the Ambiguity of Life-Writing/Reading

CZYTANIE AUTO/BIOGRAFICZNE AUTO/BIOGRAPHIC READING

MIRIAM NANDI

- Caring for Form: Ali Smith and Contemporary Refugee Life-Writing 17

STEPHANIE BREMERICH

- Epistemic Disruptions. Autofiction and Identity Politics in Paul B. Preciado's *Can the Monster Speak?* (2020) and Kim de l'Horizon's *Blutbuch* (2022) 39

IRIS BAUER

- Animals as Online Resources for Human Storytelling. Between Exploitation and Anthrozoological Empowerment 67

MONIKA GŁOSOWITZ

- Life-writing* jako praktyka krytyczna. Studium przypadku „Pamiętników kobiet z rodzin górniczych” 85
Life-writing as critical practice. A case study of „Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych”

BARTOSZ DĄBROWSKI

- Mimikra, autofikcja, genealogia. O(d)grywanie traumy, rekonstruowanie autobiografii w postmemorialnym pisarstwie Moniki Rakusy 105
Mimicry, auto-fiction, genealogy. Playing (down) trauma, reconstructing autobiography in the postmemory writing of Monika Rakusa

ANNA GAIDASH The Auto/biographical Nature of Ukrainian Women's Literature on the War in Donbas	125
SNIZHANA ZHYGUN Women's Biography in Modern Ukrainian Women's War Fiction: the Case of the Novel <i>Because It Hurts</i> by Yevhenia Senik	141
YARASLAVA ANANKA „Prosta metoda jak skutecznie rzucić rosyjski”. Metalingwizm i autobiografizm we wschodnioeuropejskim stand-upie podczas wojny “An easy way to efficiently quit Russian”. Metalinguistic awareness and autobiographism in Eastern European stand-up during the war	157
ZBIGNIEW FIEDORCZUK, ALESSIO MANGIAPELO Piszący pomnik. Autobiografizm jednostkowy i kolektywny w <i>Zi- baldone</i> Giacoma Leopardiego A writing monument. Individual and collective auto-biographism in Gia- como Leopardi's <i>Zibaldone</i>	175
ALEKSANDRA SZYMAŃSKA Między autobiografią a autofikcją – (o)powieść Małgorzaty Halber <i>Najgorszy człowiek na świecie</i> Between autobiography and autofiction: Małgorzata Halber's novel titled <i>Najgorszy człowiek na świecie</i>	197
KLAUDIA WĘGRZYN Jim Carrey nie istnieje. Celebrycka <i>quasi</i> -autoetnografia na koniec świata Jim Carrey does not exist. A celebrity <i>quasi</i> -autoethnography for the end of the world	213
MARIUSZ MACIAK Reportażowa biografia rodzinna jako polemika z etosem kulturo- wym. O problemach z kaszubską religijnością w <i>Welewetce</i> Stasi Budzisz Reportage family biography as a polemic against cultural ethos. On the problems of Kashubian religiosity in <i>Welewetka</i> by Stasia Budzisz	227
CZYTANIE Z PERSPEKTYWY READING FROM A PERSPECTIVE	
HANNA RENKE Poezja wspólnototwórcza. O <i>Balladach rzeszowskich</i> Mirona Biało- szewskiego Community-creating poetry. On <i>Ballady rzeszowskie</i> by Miron Białoszewski	245

ZUZANNA HEJNIAK

„Nie wychodzę z domu i może jakoś to przeczekać...”. *Opowiadania* Zdzisława Beksińskiego w kontekście teorii domu onirycznego Gastona Bachelarda

259

“I’m not leaving home and maybe I’ll wait it out somehow...”. Zdzisław Beksiński’s short stories in the context of Gaston Bachelard’s theory of the oneiric house

CZYTANIE ŁÓDZKIE

READING ŁÓDŹ

MYER SIEMIATYCKI

‘As Though It Were A Sacred Relic’: The Troubled Holocaust Poetry of Julian Tuwim

271

TOMASZ CIEŚLAK

Podłódzkie Brzeziny – dawne życie małego miasteczka. Ślady fikcjonalne i wspomnieniowe

295

Brzeziny near Łódź: former life of a small town. Fictional and memoir traces

DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ

Łódzkie tropy w *Gwiazdach na strychu* Kazimierza Sowińskiego

321

Łódź tropes in Kazimierz Sowiński’s *Gwiazdy na strychu*

RECENZJE

REVIEWS


PAULINA CZWORDON-LIS

Zdekonstruować króla pikowego. Recenzja książki: Emilia Kleczik, *Perspektywa poety. Cyganologia Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2023

335

Deconstructing the king of spades. A book review of Emilia Kleczik’s *Perspektywa poety. Cyganologia Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2023

IRIS BAUER
University of Leipzig

 <https://orcid.org/0009-0006-8247-0656>



Fikcja auto/biografii

Nowe perspektywy na dwuznaczny status tekstów *life-writing* i ich odczytań

STRESZCZENIE

Nowe formy życiopisania w erze cyfrowej poszerzają gatunek auto/biografii, komplikując kwestię autorstwa i hybrydując granice między autobiografią, biografią i heterobiografią. Zwłaszcza intermedialność i wirtualność mediów społecznościowych sprawiają, że granica między fikcją a literaturą faktu jest płynna oraz podkreślają ramy społeczne (reżim prawdy), w których odbywa się każda subiektywizacja (Foucault/Butler). Artykuł podkreśla związek między normatywnymi modelami ról a nienormatywną podmiotowością i omawia życiopisanie jako ważną arenę upodmiotowienia, w której pisanie o życiu funkcjonuje jako antyhegemoniczna interwencja, która dekonstruuje normatywne kategorie tożsamości i artykułuje nowe formy subiektywności. W tym kontekście omawiane są również przykłady życiopisania reagującego na rosyjską wojnę agresji przeciwko Ukrainie jako epistemiczne zakłócenia, które artykułują antyhegemoniczne interwencje i jednocześnie tworzą potencjał terapeutyczny. W nawiązaniu do wykładu noblowskiego Olgi Tokarczuk, współczesne pisanie o życiu zostaje podsumowane w kontekście narratologii kulturowej.

Słowa kluczowe

życiopisanie, media społecznościowe, subiektywizacja, epistemiczne zakłócenie, upodmiotowienie, życiopisanie w czasach wojny, narratologia kulturowa



© by the author, licensee University of Lodz - Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 28.08.2024. Accepted: 25.09.2024

SUMMARY

The Fiction of Auto/biography. New Perspectives on the Ambiguity of Life-Writing/Reading

New forms of life-writing in the digital age broaden the genre of auto/biography, complicating the question of authorship and hybridizing the borders between autobiography, biography and heterobiography. Especially the intermediality and virtuality of social media make the border between fiction and non-fiction fluid and emphasise the social frame (regime of truth) in which every subjectivation (Foucault/Butler) takes place. The editorial underlines the link between normative role models and non-normative subjectivity and discusses life-writing as an important arena of empowerment in which life-writing functions as an anti-hegemonic intervention deconstructing normative identity categories and articulating new forms of subjectivity. In addition, examples of life-writing reacting to the Russian war of aggression against Ukraine are discussed in this context as epistemic disruptions which articulate antihegemonic interventions and at the same time create therapeutic potential. Following Olga Tokarczuk's Noble lecture, contemporary life-writing is summarised in the context of cultural narratology.

Keywords

life-writing, social media, subjectivation, epistemic disruption, empowerment, life-writing in times of war, cultural narratology

Wstęp

W swojej mowie noblowskiej Olga Tokarczuk podkreśla, że „ja” stało się centralnym motywem naszych współczesnych narracji:

Kiedy odwiedzam targi książki, widzę jak wiele wydawanych książek dotyczy właśnie tego – autorskiego „ja”. [...] Narracje typu: „Opowiem ci moją historię”, „Opowiem ci historię mojej rodziny”, ewentualnie „Opowiem ci, gdzie byłam” to dziś najpopularniejsze gatunki literackie. Jest to fenomen na wielką skalę także i dlatego, że dzisiaj powszechnie potrafimy posługiwać się piśmem i wielu ludzi osiąga tę kiedyś zastrzeżoną dla nielicznych umiejętność wyrażenia siebie samego w słowie i opowieści¹.

Kiedy przenosimy wzrok z analogowej przestrzeni targów książki na przestrzeń cyfrową, diagnozy Tokarczuk dobitnie się potwierdzają. Internet, a raczej narracje ery cyfrowej wydają się szczególnie zdominowane przez „instynkt ekspresji”². Wypowiedzi osób wtajemniczających odbiorczynię i odbiorców we własne biografie są wszechobecne, na przykład w historiach prezentowanych na Instagramie lub TikToku³. Jako gatunek literacki,

¹ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, [w:] *taż*, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 266.

² Tamże.

³ Opowiadanie historii przy użyciu obrazów wzbogaca narracje pierwszoosobowe o kolejne zjawiska pozatekstowe. Zob. T. Goodnow, *Narrative Theory. Visual Storytelling*,

auto/biografia bywa kwestionowana i zarazem przekształcana przez te nowe sposoby reprezentacji, które jednocześnie tworzą jej nowe warianty, funkcjonujące jako formy *life-writing*. Specyfika *life-writing* rozszerza pole gatunku, ponieważ „*Life-writing* wiąże się z biografią i ją przekracza. Obejmuje wszelkie formaty od zapisu całego życia po opowieści przedstawiające dzień z życia, od tego, co fikcyjne po to, co faktyczne”⁴.

Zwłaszcza na gruncie mediów społecznościowych *life-writing* w dość oczywisty i jednocześnie oryginalny sposób pokazuje, jak granice pomiędzy fikcją i nie-fikcją zacierają się. Szczególnie interesująca w tym kontekście wydaje się potrzeba ciągłego przepisywania i ulepszania własnego wizerunku, często w odpowiedzi na oczekiwania odbiorczyń i odbiorców. Potwierdza to rozpoznanie wskazujące, że rozwój danego zjawiska, w tym wypadku gatunku, odbywa się w konkretnym kontekście. Kontekst ten staje się bardziej ewidentny w erze cyfrowej, choćby dlatego że odbiorcy mediów społecznościowych, zostawiający komentarze i udostępniający posty, są znacznie bardziej obecni i widoczni niż czytelnicy klasycznej biografii w formacie książkowym. Amerykańska filozofka Judith Butler zwróciła szczególną uwagę na te dyskursywne uwarunkowania rozwoju podmiotu:

Nie sposób stworzyć siebie [...] poza subiektywizacją [...] i w związku z tym nie sposób stworzyć siebie poza normami, które ustanawiają możliwe postaci podmiotowości⁵.

W książce *Giving an Account of Oneself* (2005) Butler, opierając się na pracach Michaela Foucaulta z lat osiemdziesiątych podkreśla, że każda narracja o sobie jest konstrukcją tworzoną w ramach Foucaultowskiego „reżimu prawdy”⁶. Z tego powodu podejście Butler ma również zasadnicze znaczenie dla zrozumienia auto/biografii i wydobywa ich dwuznaczny status sytuujący się między indywidualną narracją a dyskursem społecznym⁷. Dotyczy to również pytania o to, kto i o czym życiu opowiada w mediach społecznościowych. Nowe, cyfrowe formy *life-writing* ze specyficznym dla nich sposobem wykorzystywania paratekstów digitalnych oraz

[w:] *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, eds S. Josephson, J. Kelly, K. Smith, New York 2020, s. 265–275.

⁴ *What is Life-Writing?*, The Oxford Centre for Life-Writing, 2020, <https://oclw.web.ox.ac.uk/what-life-writing> [dostęp: 25.09.2024]. „*Life writing* obejmuje biografie, autobiografie, pamiętniki, listy, dzienniki, dane antropologiczne, historie mówioną, świadectwa, filmy biograficzne, sztuki teatralne, musicale, nekrologi, prasę brukową, kolumny plotkarskie, blogi i media społecznościowe, takie jak historie zamieszczane na Twitterze czy Instagramie. Nie jest więc *life-writing* wyłącznie domeną literaturoznawców i historyków, ale jest istotne w szeroko rozumianym obszarze sztuki i nauki, może zajmować filozofów, psychologów, socjologów, etnografów i antropologów. *Life-writing* jest istotną formą komunikacji kulturowej”. Tamże. Wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, przełożyła Anita Jarzyna.

⁵ J. Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York 2005, s. 17.

⁶ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975, s. 30. Por. także M. Foucault, *La fonction politique de l'intellectuel* [1978], [w:] tenże, *Dits et écrits 1958–1988, III, 1976–1979*, éd. D. Defert, F. Ewald, Paris 2001, s. 109–114.

⁷ Podwójny charakter auto/biograficznego pisania (i czytania) polega na jednoczesnym faktualizowaniu życia i równoczesnym fikcjonalizowaniu go poprzez narrację, która właśnie zależy od panującego reżimu prawdy.

ich cyfrową intertekstualnością komplikują kwestię autoryzacji, a także hybrydyzują kategorie autobiografii i biografii, a heterobiografii na innym poziomie⁸.

Mimo że rozpoznanie tej niejednoznaczności gatunku auto/biografii nie jest niczym nowym, w tegorocznym numerze „Czytania Literatury” chcielibyśmy przyrzeć się tej interesującej kwestii raz jeszcze, opierając się na badaniach, które pojawiły się w ostatnich dekadach w dziedzinie narratologii kulturowej. Zamierzamy skupić się na nowych podejściach i transgresjach gatunku, rzucających wyzwanie dyskursowi auto/biografii i wzbogacających go o krytyczne perspektywy⁹.

Na koncepcję auto/biografii wpływa jednak nie tylko różnorodność nowych, multimedialnych form reprezentacji, ale także, jak wspomniała Tokarczuk w swoim wystąpieniu, różnorodność aktorek i aktorów zaangażowanych w tworzenie *life-writing*. O ile na przykład sto lat temu wspomnienia i pamiętniki postawały głównie wśród elit, o tyle w erze cyfrowej wyraźnie widać, że grono piszących i czytających jest nieporównywalnie bardziej egalitarne. Nie tylko możliwość pisania i czytania staje się udziałem mas, ważną rolę odgrywają tu również globalne sieci i dostęp do mediów, a także demokratyzacja tego dostępu. Zaczynają docierać do nas głosy, które wcześniej nie mogły być słyszalne, nawet w ograniczonym zasięgu, ponieważ historie ich właścicieli nie miały swojego forum czy publiczności. Egzystencjalny związek między statusem podmiotu a dostępem do narracji bardzo trafnie opisuje brytyjsko-turecka autorka Elif Shafak w książce *How to Stay Sane in An Age of Division* (2020), w której zauważa:

Zostać pozbawionym głosu oznacza zostać pozbawionym sprawczości, kontroli nad własnym życiem. Oznacza to także powolne wykluczanie z własnych spraw, wewnętrznych doświadczeń, przemian, i w rezultacie skutkuje postrzeganiem nawet najbardziej subiektywnych doświadczenie z perspektywy narzuconego z zewnątrz spojrzenia¹⁰.

Life-writing stało się zatem ważną areną dla narracji wzmacniających podmiotowość, odgrywających również kluczową rolę w niniejszym numerze „Czytania Literatury”. Analizowane przez autorki i autorów studia przypadków wskazują na antyhegemoniczne, interwencyjne i rewizyjne auto/biografie, które, dekonstruując normatywne koncepcje podmiotu, proponują równocześnie nowe warianty podmiotowości. Tytułując swój artykuł *Epistemic Disruption*, Stephanie Bremerich zwraca uwagę na problem obecny w większości zawartych w tym numerze artykułów. Opisuje ona epistemiczne zakłócenie jako krytyczną interwencję, do której dochodzi

⁸ Por. A. Tippner, Ch. F. Laferl, *Einleitung*, [w:] *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, Hrsg. A. Tippner, Ch. F. Laferl, Stuttgart 2016, s. 18f.

⁹ Zob.: „Pisarze i badacze coraz częściej zauważają, jak bardzo rozszerza się formuła *life-writing*, i coraz częściej zaliczają do niej poezję i prozę. *Life-writing* staje się również integralną częścią studiów nad Zagładą, ludobójstwami, apartheidem, praktykami testimonialnymi oraz badań genderowych” (*What is Life-Writing?*).

¹⁰ E. Shafak, *How to Stay Sane in An Age of Division*, London 2020, s. 8.

kiedy to „ja” staje się katalizatorem antyhegemonicznej wiedzy i antyhegemonicznego dyskursu [...], i w ten sposób dosłownie wskazuje na kluczowy koncept polityki tożsamości, ustanawiającej hegemoniczną pozycję podmiotu i pozycję, z której ów podmiot mówi¹¹.

Wspólnym mianownikiem zebranych tu tekstów na temat auto/biografii są zatem literackie formy *life-writing*, które zwracają się przeciw obowiązującym normom. **Stephanie Bremerich** przedstawia to literackie naruszenie na przykładzie norm płciowych w kontekście aktualnych debat na temat polityki tożsamości. Badaczka analizuje współczesne teksty autofikcjonalne, pisane z pozycji osób queerowych na przykładzie *Can the Monster Speak?* (2020) Paula B. Preciado i *Blutbuch* (2022) Kim de l'Horizonta. Krytyczny potencjał koncepcji *life-writing*, osadzający ją między megagatunkiem a praktyką krytyczną, bada również **Monika Glosowicz**. W swoim eseju analizuje ona pamiętniki kobiet z rodzin górniczych jako transgresyjne w stosunku do ustaleń wyprowadzonych z klasycznych badań auto/biograficznych. Dogłębną lekturę powieści *The Detainee's Tale* (2016) Ali Smith, będącą częścią wielotomowego dzieła heterobiograficznego o życiu uchodźców *Refugee Tales*, podejmuje **Miriam Nandi**. Badaczka interpretuje powieść Smith jako krytyczną interwencję przeciwko zewnętrznym, często stereotypowym obrazom uchodźców, wnosząc tym samym interesujący komentarz do badań nad heterobiografią. W eseju **Iris Bauer** powraca temat *life-writing* (i do pewnego stopnia kwestia heterobiografii) w odniesieniu do życia innych. W oparciu o podstawowe zagadnienia z dziedziny *human-animal studies*, autorka omawia koncepcję *animal life-writing*, lokując ją między ryzykiem antropocentrycznego wyzysku a szansą na rozwój post-ludzkiego języka, burzącego za pomocą cyfrowych możliwości reprezentacji antropocentryczną hegemonię.

Trzy artykuły młodych badaczek i badacza również dotyczą aktualnych przykładów dwuznaczności pisania auto/biograficznego. W szczególności zajmują się aspektem fikcyjności *life-writing* jako możliwości negocjowania między ideałami społecznymi a nienormatywnymi obrazami (siebie), które od nich odbiegają. **Aleksandra Szymańska** analizuje książkę Małgorzaty Halber *Najgorszy człowiek na świecie* (2015), będącą coming outem alkoholiczki. Na przykładzie tego autofikcyjnego tekstu autorka omawia ograniczenia gatunku autobiografii i pokazuje, w jaki sposób fikcyjność w pisarstwie autobiograficznym umożliwia wyjście poza normę. Również **Klaudia Węgrzyn** zajmuje się literacką grą z fikcyjnością autobiografii. Analizuje książkę Jima Carreya *Memoirs and Misinformation: A novel* (2020) jako quasi-autobiografię, w której społeczny wizerunek Carreya jest sabotowany poprzez fikcjonalizację jego autobiografii, co prowadzi do parodii gatunku, jakim są biografie gwiazd. O dekonstrukcji obrazu idealizowanego pisze też **Mariusz Maciak**. W swoim artykule omawia on reportaż Stasi Budzisz *Welewetka. Jak znikają Kaszuby* (2023): ujmując go jako reportażową biografię rodzinną i skupiając się na roli religii, pokazuje, jak reportaż dekonstruuje idealny obraz mniejszości kaszubskiej.

¹¹ S. Bremerich, *Epistemic Disruption*, w tym numerze „Czytania Literaturne”, s. 59.

Inny istotny kontekst dla przewartościowań gatunku auto/biografii, jakie zachodzą w interesującym nas polu badawczym, stanowi inwazja Rosji na Ukrainę. *Life-writing* z czasów wojny jest opisywany w tym numerze „Czytania Literatury” z różnych perspektyw jako epistemiczne naruszenie (*epistemic disruption*) lub jako praktyka anty-totalitarna i egzystencjalna, co wnosi ważny wkład w badania i dokumentację różnych aspektów tego konfliktu i związanych z nim narracji.

Anna Gaidash analizuje najnowszą literaturę wojenną opowiadającą o kobietach żyjących w Donbasie. Zajmując się tematem heterobiografii, badaczka pyta o związek między doświadczeniem wojennym a *life-writing* powstającym na skrzyżowaniu narracji indywidualnych i zbiorowych. W jej rozważaniach istotną rolę odgrywa również perspektywa antyhegemoniczna, ponieważ optyka kobiet jest interpretowana jako feministyczna interwencja, wymierzona przeciwko znormalizowanym, patriarchalnym narracjom wojennym. Również **Snizhana Zhygun** zajmuje się interakcją kobiecego doświadczenia wojennego i wymogów ideologicznych na gruncie kobiecej narracji biograficznej we współczesnej ukraińskiej fantastyce. Odnosząc się głównie do powieści Jewhenii Senik *Bo bolyt* (2023), autorka dowodzi, że Senik nie podąża za ideologiczną tradycją, lecz koncentruje się na kobiecej sprawczości i samoświadomości jako najważniejszych problemach. Natomiast **Yaraslava Ananka** przygląda się narracjom wojennym, badając wschodnio-europejski stand-up z lat 2022–2023. Proponując termin *comedy of emergency*, pokazuje format komediowy jako praktykę terapeutyczną służącą do przetwarzania i reagowania na doświadczenia wojenne oraz jako antyhegemoniczny wariant *life-writing* odnoszącego się do rosyjskiej napaści na Ukrainę.

Ostatni artykuł na temat auto/biografii również dotyczy stanu wyjątkowego związanego z wojną (*emergency*) i zajmuje się szczególną funkcją literatury świadectwa, polegającą na opowiadaniu o własnej traumie w kontekście zbiorowości. Na przykładzie twórczości Moniki Rakusy **Bartosz Dąbrowski** analizuje pakt autobiograficzny w literaturze postpamięciowej II wojny światowej. Poetykę śladu, która służy przepracowaniu doświadczenia międzypokoleniowej traumy, omawia on jako transgresyjną w stosunku do standardowych wzorców gatunku auto/biografii, przy czym epistemiczne zakłócenie jest w tym przypadku wytwarzane przez ironię i kamuflaż.

Obok bloku tekstów poświęconych tematowi głównemu, w numerze znajdują się trzy działy stałe. „Czytanie z perspektywy” tym razem zawiera dwa artykuły młodych badaczek: Zuzanny Hejniak *Mitem domu w „Opowiadaniach” Zdzistawa Beksińskiego* oraz Hanny Renke *Poezja wspólnototwórcza. O „Balladach rzeszowskich” Mirona Białoszewskiego*. W „Czytaniu łódzkim” prezentujemy studia poświęcone twórczości Juliana Tuwima (Myer Siemiatycki, *‘As Though It Were A Sacred Relic’: The Troubled Holocaust Poetry of Julian Tuwim*), Kazimierza Sowińskiego (Dorota Samborska-Kukuć, *Łódzkie tropy w „Gwiazdach na strychu” Kazimierza Sowińskiego*) oraz napisaną przez Tomasa Cieślaka próbę kulturowej biografii Brzezin, podłódzkiego miasteczka. Wreszcie monumentalną monografię Emilii Kledzik *Perspektywa poety. Cyganologia Jerzego Ficowskiego*, proponującą nowe, jeśli nie rewolucyjne,

spojrzenie na twórczość jednego z najważniejszych XX-wiecznych polskich poetów, omawia w dziale „Recenzje” Paulina Czwordon-Lis.

Moment „epistemicznego” naruszenia jest wspólnym wątkiem artykułów składających się na niniejszy numer „Czytania Literatury” i omawianych w nich tekstów literackich, które zachęcają do identyfikacji z tym, co nienormatywne, i za sprawą tego antyhegemonicznego gestu dekonstruują i heterogenizują domniemaną normę. Choć różnorodne formy współczesnego *life-writing*, w swojej obfitości i obecności, wydają się niemal niemożliwe do całościowego zbadania, jednak jako praktyka kulturowa są osobnym zjawiskiem, stanowią specyficzną i znacząca przestrzeń komunikacji i wymiany między jednostkami, społeczeństwami oraz kulturami. *Life-writing* jest szczególnie odpowiednie jako medium identyfikacji, co w swoich badaniach wielokrotnie podkreślała amerykańska literaturoznawczyni i feministka Nancy Miller¹². W odniesieniu do pisania i czytania autobiograficznego potwierdza się więc to, na co w swoim przemówieniu noblowskim zwracała uwagę Olga Tokarczuk: „Tylko literatura jest w stanie pozwolić nam wejść głęboko w życie drugiej istoty, rozumieć jej racje, dzielić jej uczucia, przeżyć jej los”¹³.

Wiele z nowo powstających form auto/biografii (zwłaszcza funkcjonujących w mediach społecznościowych) może wydawać się nam banalnych i arbitralnych, ale jak pokazują zgromadzone artykuły, *life-writing* jako praktyka kulturowa w dużej mierze podtrzymuje wyjątkową funkcję literatury, umożliwiającą wgląd w życie innych, a także zmianę rzeczywistość.

BIBLIOGRAFIA


- Butler J., *Giving an Account of Oneself*, New York 2005, <https://doi.org/10.5422/fso/9780823225033.001.0001>
- Communication. Theory, Methods and Media*, eds S. Josephson, J. Kelly, K. Smith, New York 2020, s. 265–275.
- Goodnow T., *Narrative Theory. Visual Storytelling*, [w:] *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, eds S. Josephson, J. Kelly, K. Smith, New York 2020, s. 265–275, <https://doi.org/10.4324/9780429491115-24>
- Miller N., „But enough about me, what do you think of my memoir?”, „The Yale Journal of Criticism” 2000, no. 13/2, s. 421–436, <https://doi.org/10.1353/yale.2000.0023>
- Shafik E., *How to Stay Sane in An Age of Division*, London 2020.
- Tippner A., Laferl Ch. F., *Einleitung*, [w:] *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, Hrsg. A. Tippner, Ch. F. Laferl, Stuttgart 2016, s. 9–41.
- Tokarczuk O., *Czuły narrator*, Kraków 2020.
- What is Life-Writing?*, The Oxford Centre for Life-writing, 2020, <https://oclw.web.ox.ac.uk/what-life-writing> [dostęp: 25.09.2024].

¹² N. Miller, „But enough about me, what do you think of my memoir?”, „The Yale Journal of Criticism” 2000, no. 13/2, s. 432.

¹³ O. Tokarczuk, *Czuły narrator...*, s. 277.

CZYTANIE AUTO/BIOGRAFICZNE
AUTO/BIOGRAPHIC READING

MIRIAM NANDI
University of Leipzig

 <https://orcid.org/0009-0005-2350-4409>



Caring for Form: Ali Smith and Contemporary Refugee Life-Writing

SUMMARY

Refugee life writing draws attention to the actual stories behind the statistics (100 million refugees worldwide, more than 3,000 people drowned while attempting to cross the Mediterranean in 2023 alone) and calls for solidarity across national and ethnic divides. A particularly poignant, but also provocative example of such an act of solidarity is the *Refugee Tales* project, in which established literary authors collaborate with refugees to relate stories of war, flight, loss, and the brutality of asylum systems in the West. This paper explores the ethical dimensions of telling somebody else's life zooming in on the example of "The Detainee's Tale as told to Ali Smith." Unlike many of the other tales, Smith explains the process of visiting and interviewing two refugees trapped in the British asylum system. While the research on the ethics of *Refugee Tales* has focused on the questions of "trust" (Rupp) and "precarity" (Sandten) of the refugee condition, this article chooses a different path. It suggests that the ethical questions arising in "As-Told-To Life Writing" (Lindemann) remain in the shadow if seen only in terms of authenticity of voice. Instead of scrutinising the authority of the real-world author, it is worth redirecting the attention to the narrative discourse and the specific forms it takes. Drawing on Caroline Levine's social formalism, the article investigates the interplay between political and aesthetic forms. In this collision of forms, "The Detainee's Tale" un.masks



© by the author, licensee University of Lodz - Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 21.03.2024; verified: 1.07.2024. Accepted: 13.08.2024

and contests the inhumane side of the British asylum system, but it also carefully gestures towards possible ethical alternatives. The ethical aspects of Smith's contribution are best described in terms of a feminist ethics of care, which values the moral salience of recognising and attending to the vulnerability of others (see Held).

Keywords

Refugee life writing, Ali Smith, collaborative life writing, care, Caroline Levine, social formalism

In the current political climate of hostility towards refugees and "populist sloganeering,"¹ refugee life writing represents a critical intervention. In drawing attention to "the inhuman side of asylum seeking"² it orchestrates resistance and calls for solidarity across national and ethnic divides. A particularly poignant example that has sparked the interest of literary critics³ is the *Refugee Tales* project, a multi-volume work relating stories of "violence, loss, modern-day slavery, ... and most prominently, the state's willfulness and arbitrariness,"⁴ as Cecile Sandten puts it. The *Refugee Tales* project was founded by the Gatwick Detainees Welfare Group in 2015 as a response to the British practice of holding refugees in indefinite detention.⁵ In theory, British criminal law sets a limit to the time a person can be held in detention.⁶ Still, in practice, refugees can be held in indefinite detention when "they are imminently to be removed from the UK,"⁷ a process that can take years.⁸

The *Refugee Tales* project aims to put an end to the detention system, combining political activism with life writing and storytelling. Part of the activism involves regular 'refugee walks', or protest marches in which the life stories of individual refugees are read out loud. Some of the walks in the past followed the same route of the pilgrims in Geoffrey Chaucer's late medieval *Canterbury Tales*, on which the title of the project puns. The medieval intertext holds a central place in the British national imagination, and Chaucer is widely regarded as the father of English literature. Re-writing a canonical text is more than a "game of allusion."⁹ It is an attempt to re-imagine migration, flight, and exile as pilgrimage, and thus, to contest refugee stigmatisation.

¹ John Masterson, "Don't tell me this isn't relevant all over again in its brand new same old way': imagination, agitation, and raging against the machine in Ali Smith's *Spring*," *Safundi*, vol. 21, issue 3 (2020): 7.

² Cecile Sandten, "Representations of Poverty and Precariousness in Contemporary Refugee Narratives," *Postcolonial Text*, vol. 12, no. 3 & 4 (2017): 122.

³ See, for instance, Barr, Mayer, Rupp 2023, 2021, Sandten 2017, 2021, Wiemann.

⁴ Cecile Sandten, "Representations of Poverty and Precariousness in Contemporary Refugee Narratives," *Postcolonial Text*, vol. 12, no. 3 & 4 (2017): 127.

⁵ As Dirk Wiemann points out, the British policy of detention is "impossible even in Hungary." Dirk Wiemann, "Make English Sweet Again! Refugee Tales, or how Politics Comes Back to Literature," *Hard Times, Special Issue: The Return of Politics*, vol. 101, no. 1 (2018): 68.

⁶ David Herd, *Afterword*, in *Refugee Tales*, eds. David Herd and Anna Pincus (London: Comma Press, 2016), 137.

⁷ *Ibid.*, 135.

⁸ *Ibid.*, 135.

⁹ Helen Barr, "Stories of the New Geography: The Refugee Tales," *Journal of Medieval Worlds*, vol. 1, no. 1 (2019): 79-106.

To date (2024), *Refugee Tales* consists of five volumes. In the first two volumes of the project, well-known literary authors act as “go-between writer(s)”¹⁰ to relate the life stories that individual refugees told them beforehand, whereas the third volume includes stories that were crafted by refugees. Among the authors are renowned *littérateurs*, such as the Nobel Prize winner Abdulrazak Gurnah, the poet and Oxford Brookes fellow Patience Agbabi, as well as popular bestselling writers, including Marina Lewycka. Most of the tales are written in a short story format with varying narrative situations, though some are written in verse or in a hybrid form blending poetry, prose, historical allusions and theory.¹¹

The majority of the stories collected in *Refugee Tales* “are effectively co-produced”¹² by a writer and a refugee, as Jan Rupp observes. Thus, as a form of storytelling, the *Refugee Tales* project innovates traditional ways of writing a life and creates a new “collaborative constellatio[n]”¹³ that lends itself to what is referred to as “As-Told-To Life Writing”¹⁴ or “heteroautobiography.”¹⁵ While agreeing that the *Refugee Tales* project overlaps with the genre that Lejeune aptly terms “heteroautobiography” (he uses oral history as his main example), it includes a greater amount of crafting, patterning and fictionalisation than oral history, which usually remains true to the interview format of the original conversation.¹⁶ As a result, they may raise more doubt and scepticism with respect to their veracity than “heteroautobiography.”

Telling the stories of “[t]hose who do not write”¹⁷ always involves questions of “trust” as Jan Rupp points out.¹⁸ Can the refugee trust the writer with their story? What will it mean to have your own life story rendered by somebody else, however well-meaning that person may be? Furthermore, the fact that the refugees remain anonymous to be protected from state reprisal might make readers suspicious.¹⁹ Can the writer be trusted to have told the story adequately? As Gayatri Spivak famously argues in her

¹⁰ Jan Rupp, “Telling Y(our) Story. Precarity of Trust in Contemporary Refugee Life Narratives,” *Diegesis*, vol. 12, no. 1 (2023): 2.

¹¹ For a very helpful overview on the different genres in the project see Cecile Sandten, “Refugee Tales: Asylum Stories and Walks as New Forms of Literary and Political Intervention,” *Anglistik*, no. 2 (2020): 120 fn 1.

¹² Jan Rupp, “Telling Y(our) Story. Precarity of Trust in Contemporary Refugee Life Narratives,” *Diegesis*, vol. 12, no. 1 (2023): 42.

¹³ *Ibid.*, 69.

¹⁴ Sandra Lindemann, “As-Told-To Life Writing. A Topic for Scholarship,” *Life Writing*, vol. 15, no. 14 (2018): *passim*.

¹⁵ Philippe Lejeune, “The Autobiography of Those Who Do Not Write,” *On Autobiography*, ed. Paul John Eakin (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2002), *passim*.

¹⁶ For a particularly poignant example of oral history in the context of forced migration, see Urvashi Butalia, *The Other Side of Silence: Voices from the Partition of India* (Durham: Duke UP, 2000).

¹⁷ Philippe Lejeune, “The Autobiography of Those Who Do Not Write,” *On Autobiography*, ed. Paul John Eakin (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2002): *passim*.

¹⁸ Jan Rupp, “Telling Y(our) Story. Precarity of Trust in Contemporary Refugee Life Narratives,” *Diegesis*, vol. 12, no. 1 (2023): *passim*.

¹⁹ *Ibid.*, *passim*. On anonymity see also Johannes Franzen, “Verräterische Diskretion: Pseudonymität, Autorschaft und Fiktionalität,” *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. 53 (2023): 67–80.

canonical work *Can the Subaltern Speak?*²⁰, the subaltern is all too easily silenced in the very act of speaking on her behalf.

Yet, as this special issue argues, auto/biography, no matter how honest and genuine, is the result of a process of selection and crafting; hence, a fictionalised version of a life. The collaborative process preceding the publication of *Refugee Tales* only makes visible the artifice that is at the heart of writing a life.²¹ From the perspective of literary theory, it needs to be stressed that Spivak does not bring back the Romantic discourse of authentic self-expression ‘through the backdoor.’ The first part of her essay makes that important point particularly clear.²² Instead, she suggests that the desire “to hear the subaltern speak” is not necessarily productive. As Gillian Whitlock argues in her excellent work on asylum stories, such self-representations may well become “valuable exotic products”²³ marketed to a benevolent white audience in the global North. To overstate my point, the ethical question raised by refugee life writing is not so much ‘who speaks for whom’ but which *forms* do these literatures take, and how do these forms interact with the forms of state power?

The task of this paper is twofold. First, on a more general, methodological level, I draw on Caroline Levine’s work on aesthetic and social form to suggest that the study of activist life writing, such as the *Refugee Tales*, can be enriched by seeking connections between literary and political forms. As Levine demonstrates, traditional formalisms (such as New Criticism or canonical models in narratology) have been hampered by separating literary forms from their political context. Conversely, she argues convincingly that Marxist formalisms underestimate the power of aesthetic forms by seeing form as secondary or “epiphenomenal”²⁴ to economic power structures. Drawing on Levine’s broad definition of form, this paper sets out to explore the interactions between collaborative refugee writing and the hostility of the nation state. While Levine focuses on the possibilities of critical intervention through “the collision” of forms,²⁵ I am also interested in the ethics of relational and collaborative form. It is my contention that recent feminist debates on ethics of care provide a productive backdrop here.

Second, and more specifically, this paper will investigate into the intersections between political and literary form in Ali Smith’s “The Detainee’s Tale” from the first volume of *Refugee Tales*. Smith’s contribution is particularly interesting because it actually spells out the process of collaboration. Smith inserts herself into the story and thus makes her role as intermediary

²⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea* (NY/Chichester: Columbia UP, 2010).

²¹ Oral historians actually also concede that their methodology involves artifice and selection. See, for instance, Urvashi Butalia, *The Other Side of Silence: Voices from the Partition of India* (Durham: Duke UP, 2000): 13. Lejeune also touches upon the question of artifice in Philippe Lejeune, “The Autobiography of Those Who Do Not Write,” *On Autobiography*, ed. Paul John Eakin (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2002): 188–189.

²² Spivak, *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, 23.

²³ Gillian Whitlock, “Asylum Papers,” in *The Cambridge History of World Literature*, ed. Debjani Ganguly (Cambridge: Cambridge UP, 2021), 877.

²⁴ Caroline Levine, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (Princeton, NJ: Princeton UP 2015), 12.

²⁵ *Ibid.*, 16.

transparent. Furthermore, she relates the process of the interviews, portrays the settings in which she met her interlocutors and includes her own reactions to the stories she witnesses without, however, making herself the protagonist. She remains a witness to the tales of the refugees. On the plot level, the tale relates two encounters and two conversations. The first half of the story revolves around the harrowing experiences of a nameless refugee from Ghana (only referred to by the second person pronoun “you”), which he confides to a nameless first-person narrator, most likely Ali Smith herself. The second half of the story deals with the preparations which the first-person narrator makes to visit a young Vietnamese detainee in one of the high-security prisons, euphemistically called Removal Centres. After a set of security checks that are as Kafkaesque as they are Orwellian²⁶ form of narration, in which the second detainee is referred to in the third person (“he”). By using the minimalist short tale form, Smith connects the microcosms of the individual conversations with the macrocosms of state power, global human trafficking and enslaved labour.

Therefore, the question of authenticity of voice, if read too mechanically, actually hampers the understanding of refugee life writing. Smith’s formal crafting of the tale does create what Roland Barthes called “a reality effect” (“l’effet de réel”)²⁷ rather than an actual correspondence between ‘text’ and ‘reality,’ as would, say, the original transcript of the conversation. Yet, “The Detainee’s Tale” sheds light on a different type of reality, i.e. the weight of the “ethical responsibility”²⁸ (to use Spivak’s phrase) that comes with telling somebody else’s life. She assumes responsibility “for the accuracy of the *telling* of the story,”²⁹ which may entail a *care* for *form*, from the microcosmic formal patterning, such as the use of deictic markers and narrative pronouns, to the representation of macrocosmic forms of state power and global human trafficking. Care for form plays out on the level of the *récit*, the thematic focus on the encounters and the harrowing details of the detainees’ stories, which echo and mirror larger societal forms (such as the hierarchies in the global system, the punishing rhythms of enslaved labour), and on the level of the *discours* or the ‘how’ of the storytelling and, the selection of events and settings. The relationality and affectivity of care (ranging from moral indignation to empathetic pain) thus shape and colour the tale and highlight the political urgency of the project as a whole.

²⁶ See John Masterson, “Don’t tell me this isn’t relevant all over again in its brand new same old way: imagination, agitation, and raging against the machine in Ali Smith’s *Spring*,” *Safundi*, vol. 21, issue 3 (2020): 7.

Ali Smith, “The Detainee’s Tale,” in: eds. D. Herd and A. Pincus, *Refugee Tales* (Manchester: Comma Press, 2016).

Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* (Cambridge: Cambridge UP, 1984), 187.

²⁷ Roland Barthes, “L’effet de réel,” *Communications*, vol. 11, no. 1 (1968).

²⁸ Spivak has repeatedly stressed the importance of dialogue when approaching ethics, a figure of thought that is distinctly Lévinasian. To quote just one important example: “We all know that when we engage profoundly with one person, the responses – the answers – come from both sides. Let us call this responsibility, as well as ‘answerability or accountability.” Gayatri Chakravorty Spivak, *Critique of Postcolonial Reason* (Cambridge: Harvard UP, 1999), 382, see also 355 fn 59.

²⁹ *Ibid.*, 73.

“The detainee’s tale as told to Ali Smith”: Voices, rhythms, hierarchies

The work of the Scottish writer Ali Smith is frequently read as “trac[ing] the darkness of our populist present.”³⁰ Some critics regard her treatment of ethics as “*Kierkegaardian*,”³¹ i.e. as recording the futility of caring for others “in the full knowledge”³² that it will make no difference. Her collaboration with *Refugee Tales* also conveys a sense of moral agony and outrage; yet the tale’s patterning and verbal structures are inked with the most delicate and careful brushstrokes.

“The Detainee’s Tale” is particularly interesting with respect to its use of narrative voice. It opens in the form of a second-person narrative,³³ then shifts into the first-person plural voice (“we”). Only at the end of the second paragraph does the first-person narrator insert herself as the teller of the tale:

The first thing that happens, you tell me, is that school stops.

We are meeting in a room in a London university so that you can tell me, in anodyne safe surroundings, a bit about your life so far; I say so far because you aren’t old, you are maybe 30.³⁴

Already in the opening paragraph, the “you”, i.e. the nameless West African refugee takes precedence over the first-person narrator. The usage of the first-person plural “we” highlights community, or perhaps even communion between the narrator and her interlocutor.

After the opening paragraphs, the reader follows the refugee and the narrator through the university building, a space unfamiliar to both of them. The space of the university is constructed like a labyrinth. As a consequence, the construction of space mirrors both the confusing and harrowing journey of the refugee and the obscure and incomprehensible workings of the British asylum system:

We meet at the front door and follow the man who’s showing us to the room. *We go* through several doors and then up some stairs. *We go* through a lot of corridors, then some more corridors, then down more stairs and along more identical corridors, then further down again and along a corridor with lagged pipes in the ceiling above our heads. *We go* through some swing doors, round more corners to some more dead ends. *We double back* on ourselves.... Eventually we find the room we’re being lent for two hours.³⁵

³⁰ John Masterson, “Don’t tell me this isn’t relevant all over again in its brand new same old way’: imagination, agitation, and raging against the machine in Ali Smith’s *Spring*,” *Safundi*, vol. 21, issue 3 (2020): 2.

³¹ Joanna Teske, “Nonsensical Caring’ in Ali Smith’s Fiction and its Kierkegaardian Defense,” *Annales de Philosophie*, vol. 71, no. 2 (2023): *passim*.

³² *Ibid.*, 62.

³³ Monika Fludernik, “Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism,” *Style*, vol. 24, no. 3 (1994): 455–479.

³⁴ Ali Smith, “The Detainee’s Tale,” in: eds. David Herd and Anna Pincus, *Refugee Tales* (Manchester: Comma Press, 2016): 49.

³⁵ *Ibid.*, 49 [emphasis MN].

Smith's use of parallelism (i.e. the repetition of the same sentence structure) and anaphora ("we go" is repeated three times at the beginning of each sentence) is striking. On the one hand, it creates a dull rhythm and, by extension, a claustrophobic atmosphere. On the other, it is suggestive of a shared experience, if only for the fleeting moment of looking for the room, between the passport-carrying writer and her interlocutor. Just as the refugee is looking for shelter from what will soon unfold as an unimaginably horrible experience of exploitation and victimization, the two are looking for a space in which he will be listened to, albeit for mere "two hours."

The paragraph can be read as a "collision"³⁶ of two forms in Levine's sense: the rhythm and the hierarchy. The rhythmic quality of the repetition (anaphora and syntactical parallelism) here collides with the unsurmountable hierarchy between the state and the refugee, which restricts and curtails his movement and his time. The state here exercises its anonymous power by creating a border regime, which is mirrored *en miniature* in the maze of the corridors and dead ends. In the act of walking together through the university building, whose architecture is as incomprehensible as the border regime, the writer-citizen and her interlocutor share a brief moment in which their experience of being trapped and confused converge. For a few minutes, they become a "we."

When the detainee begins to tell his story the narrative voice switches back to the form of the second person narrative. The detainee relates being orphaned at the age of three, and being "given"³⁷ into child labour on a farm at the age of six, where he works cutting, breaking and spreading cocoa pods and dragging "sacks ... in the heat"³⁸: "The only clothes you've got are made from the sacks you drag, shorts sews from sack. It's hot there. Not like here. You look out of the window at the bricks. Not like when it's hot here either; there on the farm it's the hottest that hot can mean."³⁹ The gravity of the detainee's experience of enslaved child labour – he is starved, beaten, and witnesses a boy dying from a beating – contrasts with the banality of the view of the "bricks" which the two can see gazing out of the window. The contrast between the two spaces, Britain and West Africa, also plays out in the weather, ironically, the most British of all conversation topics. The weather is constructed as a marker of radical difference, which is highlighted through the repetition of the negation "not like here" and "not like when."⁴⁰ The two spaces are thus linked and connected, but they are also structured in a hierarchical way. To use Levine's terminology, the UK and Ghana are part of a "network,"⁴¹ a network of international trade, but the network is not flat or symmetrical: one side gets to exploit the other, it is

³⁶ Caroline Levine, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (Princeton, NJ: Princeton UP 2015), 16.

³⁷ Ali Smith, "The Detainee's Tale," in: eds. D. Herd and A. Pincus, *Refugee Tales* (Manchester: Comma Press, 2016): 50.

³⁸ *Ibid.*, 50–51.

³⁹ *Ibid.*, 51.

⁴⁰ *Ibid.*, 51 [emphasis MN].

⁴¹ Caroline Levine, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (Princeton, NJ: Princeton UP 2015), 21.

a network that entails a hierarchy. As a result, the passage draws attention to the injustice and violence inherent in the international division of labour, and by extension, to the agonising relationship between the consumers in the global North and the enslaved, victimised labourers in the global South.

In the following passage, the detainee relates how, after escaping from the cocoa farm he finds himself at the mercy of a human trafficker, who has flown him into England pretending to be his uncle. He is trapped in yet another situation of enslaved labour, this time in the global North:

The shut room is all mattresses on the floor and there are six others and you in the room...

A van comes at 4am. Someone opens the front door. The back of the van, with its door open, is right up against the front door. You and the others get in one by one. The van door closes. It's dark in the van. You get to the warehouse. You hear the warehouse door go up. The van goes in. The warehouse door comes down again.

Room, van, warehouse. Warehouse, van, room. Four in the morning. Nine at night. Packing shoes. Ladies bags. Sorting dresses. Cleaning microwaves. They give you a cloth for this. Cleaning TVs. Cleaning fridges. They give you a roll of white rubber to wrap the electric things. They give you a winter jacket, one pair of jeans and a towel. They give you two shoes. They tell you it's cost them a great deal of money to bring you here. They say you'll be working till you've paid it back. There aren't beatings but there's shouting. There is a lot of shouting.

Room, van, warehouse. Warehouse, van, room. Five years. Most weeks all week, 18 hours a day.⁴²

Smith's minimalist description with short, at times elliptic sentences does not contain any representation of interiority; it does not have to. The horror is there even without any mention of emotion or thoughts. The events, tasks, and utensils come like blows from without, assigned to him by an anonymous group of people only called "they." The grammatical structure of the sentences mirrors the power structure of the arrangement with the "they" being in the subject position ("they give", "they tell") and the "you" in the object position ("They give you," "They tell you"). The punishing rhythm of the 18-hour workday is echoed in the elliptic sentences: "Room, van, warehouse. Warehouse, van, room." Her precise usage of temporal markers "Five years. Most weeks all week, 18 hours per day" is followed by a leap into the narrative present, to the situation of the interview in the university room: "You sit in silence, now, with me. You hold your head in your hands."⁴³ The "you" is now the subject of the sentences, and the first-person voice in the object position "with me." They are in the "now" but the trauma is not over.

Smith uses the present tense for both temporal levels of the narration: the level of the narrative present recording the event of the conversation

⁴² Ali Smith, "The Detainee's Tale," in: eds. D. Herd and A. Pincus, *Refugee Tales* (Manchester: Comma Press, 2016): 53.

⁴³ *Ibid.*, 53.

and the level of the detainee's memories of the past: "Here's what you tell me. It's all in the present tense, I realise afterwards, because it is all still happening."⁴⁴ "The Detainee's Tale" thus resonates with a longer tradition of trauma testimonials. As it has been pointed out by a plethora of scholars of literary trauma studies, trauma shatters the victims' sense of self and their sense of time.⁴⁵ To quote from Dominick LaCapra's canonical *Writing History, Writing Trauma*, "trauma is a disruptive experience that disarticulates the self and creates holes in existence."⁴⁶ The detainee's trauma, the "hole in [his] existence" is conveyed both in the elliptical language of his own second person narration, and in the first-person narrator's description of his voice and storytelling: "You speak as if picking your way over broken glass"⁴⁷ and of the ways he holds his body: "it is as if your whole body fills with pain."⁴⁸ The shattered sense of time, the 'never really over' of the trauma narrative is, as stressed earlier, conveyed in her consistent usage of the present tense.

Indeed, the reader will never know for sure whether the actual detainee really did use the present tense in the original interview. Yet, the question of accuracy or empirical verisimilitude is, I argue, part of the problem rather than part of the solution. This form of scepticism echoes the nation state's suspicion towards the refugee and, by extension, towards the writer-activist, whom the populists would likely see as a traitor. To draw on Dirk Wiemann's helpful distinction, Smith takes responsibility for the "telling of the story"⁴⁹, not for "the empirical veracity"⁵⁰ thereof. Her task is to create a *form* that unmasks the workings of the British detention system. As the following passage highlights, it is actually the British nation state that cannot be trusted, since it revolves around the detainee's harrowing experiences of becoming trapped in enslaved labour:

You meet a guy, you tell me. He's the driver. He takes a liking to you. He says he can get you out of there and find you a cleaning job in London. You trust him.
You say the word trust and it is as if your whole body fills with pain. You sit silent again for a moment.⁵¹

Smith builds this paragraph around the fear that the refugee's trust will be breached, and indeed it will be. As advised by some friends he has made through the driver, the detainee writes to the Home Office explaining his victimisation at the hands of human traffickers, upon which

⁴⁴ Ibid., 50.

⁴⁵ See Kurtz for a useful overview on literature and trauma.

⁴⁶ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2001), 41.

⁴⁷ Smith, "The Detainee's Tale," 50.

⁴⁸ Ibid., 53.

⁴⁹ Dirk Wiemann, "Make English Sweet Again! Refugee Tales, or how Politics Comes Back to Literature," *Hard Times, Special Issue: The Return of Politics*, vol. 101, no. 1, (2018): 73.

⁵⁰ Ibid., 73.

⁵¹ Smith, "The Detainee's Tale," 53.

They come. They arrest you.

They put you in prison for six months because the passport you've got is the wrong kind.

First it's prison, then detention. That takes two years. Then they release you for six months. Then they arrest you again. Back to detention, another six months.⁵²

As in the earlier paragraphs, the anonymous "they" (here the Home Office) is in the subject position both syntactically and symbolically. The Home Office's acts are unforeseeable and inconceivably outrageous. The arbitrary cycle of imprisonment, release, and re-imprisonment is captured in a minimalist, elliptic style. A span of years in terms of discourse time is condensed into a few seconds of story time. The gap between what must have felt like a horrifying eternity and the minimal story time effectively highlights the gruesome power of the nation state: it can inflict long-term harm and sheer unsurmountable pain in a split second, without reflection or hesitation.

Furthermore, Smith's reliance on the shortest possible sentences combined with anaphora and parallelism ("[t]hey come," "they arrest you," "they put you in prison" ...) again creates a sense of a hammering rhythm. Arbitrary punishments rain down on the detainee in a staccato of words and actions. The detainee is trapped in an incomprehensible machine of power, isolated from any help, with his isolation mirrored by the use of indentures and short paragraphs. Smith thus unveils the punishing rhythm of political power and its merciless hierarchies by using *aesthetic rhythms, grammatical hierarchies of subject and object, and the spatial form of the page* and paints a picture of abject victimisation and helplessness. Detention, in particular, is portrayed as a hellish, traumatising experience: "Prison is better. At least in prison there is something to do. But not at the removal centre. They call it the removal centre, you know? ... Removal, you say. When you arrive they remove you from a life."⁵³ In a terrifying paradox, the experience of detention gives the you-narrator an abject identity, he becomes "the detainee."

Witnessing and the collisions of forms

The situation of witnessing and the ethical task of preserving memories of atrocity shaping "The Detainee's Tale" resonate with an earlier tradition of the trauma testimonial as theorised by Dori Laub and Shoshana Felman.⁵⁴ From the perspective of the trauma testimonial, the first-person narrator functions as 'the witness to the witness' and thus a "co-owner of the event"⁵⁵ to a certain extent. While it may seem risky to draw parallels between Shoah memoirs and contemporary refugee life writing (particularly from a Central European perspective), postcolonial theorists have turned and

⁵² Ibid., 54.

⁵³ Ibid., 55.

⁵⁴ Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1991).

⁵⁵ Felman, Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, 13.

continue to turn to post-Holocaust theory as a point of reference in a gesture of dialogue and solidarity.⁵⁶ As Gillian Whitlock points out, “[l]iterary testimonies are performative, rhetorical acts that ‘summon and beseech us’ as readers”⁵⁷ across contextual and historical divides. Writing from a position of solidarity (rather than competition), with earlier traditions of witnessing trauma and atrocity, Whitlock connects the legal discourse of “‘rights’ that are attached to those who testify in human rights discourse” with the “emotional attachments”⁵⁸ that may or may not be established between a most privileged readership and the witness. Such empathetic identification is historically and culturally contingent and can easily be withheld “through aversion, disgust, shame, and ‘compassion fatigue.’”⁵⁹

Whitlock’s study of the historical trajectories and ethical pitfalls of testimonial life writing can be enriched by a closer attention to the microcosmic forms of specific narratives. What is striking about “The Detainee’s Tale” is its careful patterning of the narrative voice and its multivocality and dialogicity. As I pointed out earlier, the “you” (the detainee) takes temporal and spatial precedence over the first-person narrator. The voice of the second person witness (“you tell me”) is constructed within in a grammatical structure that puts the first-person narrator (“me”) in the object position of the sentence. Viewed through the lens of Levine’s concept of form, the relationship between the two is shaped by the social form of the hierarchy (between card-carrying, middle-class citizen and disenfranchised, criminalised detainee) but it is also the smallest possible unit of what she calls “the network.” In this collision of social forms, Smith adds another layer of collision of form through reversing the hierarchy between the two interlocutors on an aesthetic and grammatical level. The aesthetic subversion of social hierarchy is followed, a few pages later, by a drastic change on the level of the first-person narrator’s self-perception. Learning about the detainee’s experiences in detention, trying to convince herself that it cannot be “so rough, not really,”⁶⁰ she concludes: “I am an idiot.”⁶¹

The prosaic phrase could be read as a nod to the “epiphany,” the sudden realisation prevalent in the Modernist short story; yet, while the Modernist short story typically ends with the protagonist’s epiphany, Smith’s disillusionment occurs in the middle of the narrative and forms the beginning of a process of learning and development. The passage continues: “But I am learning. A mere to hour or two with you in a university room and I’m about to find out that what I’ve been being taught is something world-sized.”⁶² She thus draws attention to her own ignorance, which stands in stark contrast with the detainee’s “world-sized” experience and knowledge. The reversal

⁵⁶ See Michael Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Redwood City, CA: Stanford University Press, 2009).

⁵⁷ Gillian Whitlock, *Postcolonial Life Narratives. Testimonial Transactions* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 8.

⁵⁸ *Ibid.*, 9.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Smith, “The Detainee’s Tale,” 55.

⁶¹ *Ibid.*, 55.

⁶² *Ibid.*

of hierarchy is highlighted in her use of contrast and juxtaposition: “a mere hour or two” in the small, enclosed space of the “university room” suffices to educate her about something “world-sized.” In the collision of narrative and aesthetic form, hierarchies can be called into question, re-arranged and reversed. The privileged, middle-class, card-carrying citizen is “an idiot” and needs to “lear[n],” while the refugee possesses knowledge of planetary proportions and becomes an educator to his listener and, by extension, to the reader. Read along postcolonial lines, the tale entails a moment of what Spivak refers to as the ethical pedagogy of “learning to learn from below,”⁶³ while also drawing attention to the fundamental asymmetry of such encounters.⁶⁴

Through her complex narrative aesthetic patterning of the “tale,” Smith carefully navigates the Scylla of white saviourism and the Charybdis of sentimental identification, as it articulates the tensions between the benevolent Western desire to understand, know, and ‘feel with’ the disenfranchised and the ‘idiotic’ trappings of white, middle-class privilege. In the second part of the tale, the first-person narrator sets out to “go and visit, for another couple of hours, what it is to be a detainee, in this day and age, in our country. No, not even that: what I’ll go and visit is only what it’s like to *visit* a detainee.”⁶⁵ Smith here draws attention to the vast gap between how it feels “to be a detainee” and “to visit a detainee” by initially conflating the two and then qualifying, or even correcting her own statement. She thus makes it abundantly clear that there is no such thing as knowing “what it is to be a detainee”, that solidarity is different from identity (as in ‘you are just like me’), or even empathy (‘I know how you feel’). The text suggests the event of “visit[ing]” the other, which is highlighted in the repetition of the verb “visit,” it appears three times in the text. Intriguingly, the verb ‘visit’ is used in different semantic constellations. For one time, it is used in a more everyday sense of the verb (“visit a detainee”), however, it appears twice in an unusual semantic context in the sense of visiting an *experience* (“visit ... what it’s like ...”). Here, the author extends the semantics of ‘visit’ to connote something more akin to a ‘visitation,’ an experience of being haunted, of encountering something disastrous and horrifying.

The ending of the tale is particularly powerful in this respect. Here, the first-person narrator reflects on her conversations with the two detainees and in particular, on a brief “moment,” in which the detainee showed “only a flash of anger.”⁶⁶

⁶³ Spivak qtd. in Stephen Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak* (New York/London: Routledge, 2002), 90. See also Gayatri Chakravorty Spivak, *Critique of Postcolonial Reason* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 382.

⁶⁴ In Lévinas’ thought, asymmetry is crucial: Emmanuel Lévinas, *Totality and Infinity: an Essay on Exteriority* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 2002). Spivak is more ambivalent here. She often stresses the “radical alterity” of the subaltern: Spivak, *Critique of Postcolonial Reason*, 290. emphasis in original; yet, when writing about an ethics to come, she gestures towards symmetry and mutuality. See fn. 59.

⁶⁵ Smith, “The Detainee’s Tale,” 55. Emphasis in original.

⁶⁶ *Ibid.*, 61.

It was a moment of anger only. It surfaced and disappeared in less than a breath. Except for this one moment you're calm, accepting, even forgiving – but for these six syllables, six words, that carry the weight of a planet, weight of the earth – yes, earth, like those other roads there under all our feet, whatever surfaces we cover them with, under all our journeys, the roads you walked between one place and another in the mix of fear and hope and the dark falling.

But when I came to this place, when I came to your country, you say.

I sit forward, I'm listening.

You shake your head.

I thought you would help me, you say.⁶⁷

In these final paragraphs, Smith juxtaposes images of smallness, “less than a breath,” “syllables” with images of vastness “the weight of a planet, weight of the earth,” which resonates with Lévinas’ ethical idea of the “infinity” (“*l’infini*”) that opens up in the miniature face-to-face encounter with the Other. The phrase “weight of the planet, weight of the earth – yes, earth” is constructed in the form a parallelism, which is then followed and interrupted by a dash, in which word “earth” is emphasised through the affirmative “yes, earth.” Through this complex and careful patterning Smith stresses the magnitude of the detainee’s experience and, by extension, the magnitude of the responsibility the listener carries. Yet, instead of resolving the tension created by the verbal structure of the phrase, the reader learns that the first person narrator leans “forward” and is indeed “listening” and the story ends on a sense of terrible disappointment, which might well be read as an accusation: “I thought you would help me, you say.” The “you” in the phrase “I thought you would help me” contains various slippages. Firstly, it no longer refers to the second person narrator who, here, speaks in the first person (“when *I* came to your country”, emphasis MN), but to his interlocutor, Ali Smith. Second, the use of the second person pronoun extends well beyond the world of the text as the “you” could also be seen as a form of reader address. Here, Smith draws on the slippage between the second person singular and the second person plural in the English language.

Therefore, the reader is encouraged to become part of the story of the detainee, in the same way as the first-person narrator has become entangled in her interlocutor’s story. The narrative thus creates a web-like structure (a “network,” as Levine would put it), in which the two interlocutors form the smallest unit, then branching out to the nation state (“your country”) and maybe even the whole “planet.” Smith’s use of the first-person plural in combination with images of movement through space (“our feet,” “surfaces we cover,” “all our journeys”) highlights the sense of connectedness, and creates, again, only for a fleeting moment, the impression that there are webs of responsibility and care extending beyond the diegetic world. However, she does not end on a comforting note, but with the one reproachful sentence that is said, as she tells us earlier, with a tone of “anger.” As a consequence,

⁶⁷ Ibid., 62.

the ending does indeed tie in with the tremendous question of trust, but it is not a question of ‘authenticity of voice,’ but the question of why ‘we’ (i.e. card-carrying citizens of the affluent nation states in the global North) allow ‘our’ institutions to breach the trust of refugees and asylum seekers in such harrowing ways. It is a question that bridges the gap between the aesthetic form of the text and the social forms we live in.

Caring for form

It is worth noting the wider implications of Smith’s contribution to the *Refugee Tales* with respect to recent debates on the ethics of care. There are at least three aspects in the tale that considerably overlap with discourses on care. First, the ethics of care contests “[m]oralities built on the image of the independent, autonomous, rational individual” and values the “compelling moral salience”⁶⁸ of relationality and dependence. Second, “ethics of care values emotion”⁶⁹ instead of meeting them with “contempt” as signs of an “imperfect personhood.”⁷⁰ Third, the ethics of care arises from the precarity and vulnerability of the human body.⁷¹ At a certain point in our lives – as infants, in sickness, in old age etc. – we depend on a caregiver and can only hope that our needs will be met with attentiveness and kindness. According to care theorists, precarity entails ethical obligations and opens up questions of responsibility and justice.

By reading “The Detainee’s Tale” along the lines of care, I do not wish to infantilize the refugee, nor do I sentimentalise the relationship between the narrator and the detainee. The sentimentalist, pejorative view of care is part and parcel of a highly entrenched cultural imaginary⁷² that has been attacked by feminist care ethics.⁷³ This problematic imaginary needs to be replaced by a model of care that is more germane to the moral urgency of our contemporary political predicament. *The Refugee Tales* expands and modifies the cultural imaginary not only with respect to hostile preconceptions about refugees, or sugar-coated versions of the nation state and its power to “remove” undocumented migrants, but also with regard to questions of how to care for the precarious lives of others and taking on responsibility.

As I argued earlier in the essay, the very narrative form of the short story signals relationality and interdependence rather than autonomy or individuality, since the “you” and the “we” take precedence over the first-person voice. Furthermore, on the level of the content, the tale highlights that legal and economic autonomy remains unattainable for the detainee. As an orphaned

⁶⁸ Virginia Held, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global* (New York/Oxford: Oxford University Press, 2005), 10.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Diana Tietjens Meyers, *Gender in the Mirror: Cultural Imagery and Women’s Agency* (New York/Oxford: Oxford University Press, 2002), 65.

⁷¹ See Isabell Lorey, *Democracy in the Political Present: a Queer-Feminist Theory* (London: Verso, 2022), 121.

⁷² Held, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*, 37.

⁷³ See Meyers, *Gender in the Mirror*.

child labourer, as a victim of human trafficking and a target of the British detention system, he is robbed of any civil and human rights, reduced to what Giorgio Agamben called “bare life,” and even his “bare life” is constantly at risk.⁷⁴ The social form of the detention system with its punishing structures of arbitrary imprisonment removes the detainee from the “whole”⁷⁵ of the nation state, while still exerting power over him. He is paradoxically included in the system of state power but shut off from any civil rights the state grants its citizens.

As the tale progresses, the first-person narrator, who does have access to liberal bourgeois subjectivity and rights, becomes entangled in the story of the detainee and gets a sense of her naïve view of the British asylum system. *Refugee Tales* as a project therefore warns readers of the narcissistic illusion that the liberal bourgeois subject is the norm and everything else is an aberration. Instead, the project suggests that enslaved child labourers, victims of human trafficking, people escaping from war zones and climate catastrophes form a precarious, vulnerable global majority, and their claims to asylum in the European islands of affluence have a moral urgency.⁷⁶ “The Detainee’s Tale” makes visible such “precarious lives” (to use Judith Butler’s phrase) through relating their harrowing life stories.

The tale specifically sheds light on the precarity of the body by including short, minimalist descriptions of the outward appearance, gestures, bodies of the two individual refugees: “You are a small man, dainty even, and gentle. You’re so small that the two quite small rucksacks you’ve got with you seem large beside you,” Smith writes. Setting a new paragraph, she continues:

Later, when we leave this room and go back up through the maze of university corridors, you and your rucksacks keep getting caught in the swing doors because you aren’t strong enough to hold them open; the door hinges are stronger than you. (50)

The frailty and smallness of the detainee’s body run counter to the racist stereotype of the migrant’s alleged predatory masculinity that is circulated and amplified across the mediascape. On the level of form, Smith here consistently uses the second person pronoun signalling relationality and dialogicity. She constructs the detainee as vulnerable and frail, but she does not silence him in the process, nor does she call his masculinity in question. He is a “man” albeit not “strong enough” for the door hinges, which stand for the ‘closing doors’ of the British asylum system.

The portrayal of her second interlocutor, a Vietnamese refugee who still finds himself detained “in an airless room” for the sole crime of entering the UK irregularly, echoes the motive of fragility and precarity but uses a different narrative voice and tense:

⁷⁴ See Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998).

⁷⁵ See Levine, *Forms*, 24–48.

⁷⁶ On precarity in refugee literature see Sandten, *Representations*.

... something closer to a boy – a sweet tired boy, not much past adolescence. He is Vietnamese. He will find his painstaking way in English for just over an hour, telling me he is embarrassed not to be better at speaking it. I will tell him not to worry, that my Vietnamese isn't up to much. He will laugh at this. The laugh, like a clear little torchbeam, will light up the true and profound state of this young man's dejection.⁷⁷

One might take issue with Smith's use of "boy," maybe here, the relationship of care does become problematic and 'matronising.' What I consider more significant here, however, is the shift from the second person to the third person pronoun ("he") and her usage of the future tense. The use of a different pronoun highlights the individuality of each refugee. Smith thus avoids constructing a 'generic refugee', and instead stresses that she portrays very individual stories and voices. Care seems to shine through the form of the narration, specifically through the usage of tense and narrative voice. The shift to the future tense marks an important aesthetic intervention in a highly contested political terrain, as the tale does not grant the reader the mollifying sense of the 'already over:' while the specific narrated events did take place in the past, the system of detention is still ongoing and will continue in the future.

To use Levine's terminology, Smith constructs "the whole" of state power by juxtaposing temporal and spatial registers; the nation state circumscribes spaces and borders to a devastating effect for those who are not regarded as part of the nation, while also structuring time in a way that defies any logic or common sense: detention is supposed to be temporary, yet it is also infinite. Smith draws attention to the harrowing temporality of detention by using the future tense to describe the narrated events which actually took place in the past. Writing in the future tense, she highlights that her interlocutor will still find himself in detention as she returns home to draft the story, will still find himself in detention when the story is published. The tale is thus indeed a call for justice and a call for action, but it is a carefully patterned call. Its subject requires care for form and relationality, a pattern that suggests attentiveness, receptivity, responsibility, rather than exclamation marks or sentimental humanitarianism.

Moreover, care here plays out in the ways she constructs the relationships between herself and her interlocutors. The encounters are coloured by a painful affectivity ("the laugh, like a clear little torchbeam, will light up the true and profound state of this man's dejection") and mutual attentiveness as both of the interlocutors' care for each other's well-being. The relationality of care, which collides with the social form of state power, is mirrored in a particularly intriguing passage, in which Smith relates the sheer unsurmountable obstacles she encounters when she tries to visit the Vietnamese detainee. The mere event of visiting a detention centre, even as a card-carrying British citizen, is grotesque and dystopian. The security checks consist of filling out two forms, emptying her pockets of the most

⁷⁷ Smith, "The Detainee's Tale," 58.

trivial of things (“crumbled bits of tissue, crushed receipts”), going through a “downmarket”⁷⁸ variety of “an airport scanner,” having her boots and coat examined. Smith notes that she “will feel guilty”⁷⁹ for not having told the guard about a pencil sharpener in her coat pockets she had forgotten about. In this passage, which runs over two pages, the discourse time slows down creating the sense of time becoming thick and heavy, something which “must be endured rather than traversed,” as Harold Schweizer puts it in his work on the temporality of waiting.⁸⁰ Smith’s experience of waiting thus echoes the experience of “immobility” and “stasis”⁸¹ typically associated with the refugee experience.

Her use of the future tense suggests a sense of a temporal infinity, of a machine-like bureaucracy working in its punishing, hammering rhythm in the immediate present and stretching into an infinite future. Here as in the passages describing her conversations with her interlocutors, she relies on syntactic parallelisms and anaphora to describe the incomprehensible yet methodical actions of the guard: “She will make me take my boots off. She will thump them, shake them upside down. She will go through all the pockets of the coat she’s made me take off with more thoroughness than I’ve ever had at any airport. She will find a pencil sharpener ...”⁸² The comparison to procedures in airport security highlights the parallels between a familiar system of state power (from the point of view of the card-carrying European citizen), and the system of detention that she had been unfamiliar with. The difference between the two systems is that the Home Office employs even more “thoroughness” for the detainees’ visitors.

Another image of comparison and parallel is the “lanyard”⁸³ that Smith is given before entering the security checks. She writes:

I quite often get given lanyards in my job. At literature festivals they’re used as passes into all the events or the hospitality and the green rooms. I throw away several lanyards a year without thinking. This one, the one I’ll be given this afternoon, will render every other lanyard I’ve ever been given and ever will be given from now on nothing but frippery.⁸⁴

Her careless handling of the other lanyards, insignificant material objects (“frippery”), shows the enormous privilege of the writer-activist in the global North, a privilege she had never been aware of nor cared for. This particular “beaten-up lanyard, a lanyard with a history”⁸⁵ connects her with “a hundred nervous people or their children”⁸⁶ in a web of agonising care.

⁷⁸ Smith, “The Detainee’s Tale,” 57.

⁷⁹ *Ibid.*, 57.

⁸⁰ Harold Schweizer, *On Waiting* (London: Routledge, 2008), 2.

⁸¹ Amanda Ruth Waugh Lagji, “Waiting in Motion: Mapping Postcolonial Fiction, New Mobilities and Migration through Mohsin Hamid’s *Exit West*,” *Mobilities*, vol. 14, no. 2, (2019): 221.

⁸² Smith, “The Detainee’s Tale,” 57.

⁸³ *Ibid.*, 56.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, 57.

⁸⁶ *Ibid.*, 56–57.

Thus, while creating connections between her own story of visiting a detainee, the detainee's "tale" and the possible other stories that could be told by other visitors and other detainees, she also draws attention to the fact that their subject positions are drastically different. Unlike the detainee, she can leave the detention centre, sit down at her desk and craft the story.

Conclusion

In this article, I have argued that the study of refugee life writing can be enriched and amended by bringing it into dialogue with Caroline Levine's work on social formalism, on the one hand and care ethics, on the other. Specifically, it is worth paying particular attention to the connections and collisions between the macrocosmic social forms that shape the current political predicament and the microcosmic narrative forms of Smith's narrative. "The Detainee's Tale" uncovers the punishing form of the British detention system not just on the level of the narrated events, but also on the level of aesthetic form, as the punishing rhythm of state power is echoed and mirrored in Smith's reliance on anaphora and parallelism. By extension, the isolation and the overall devastating, soul-crushing experience of detention is rendered in a minimalist language that relies on indentures and ellipses. The usage of tense (present tense vs. will-future) and narrative pronouns ("you" vs. "he") highlights the singularity of each detainee's individual experience, whereas the syntactical structures stress the overarching hierarchy between refugees from the global South and the British nation state. In this juxtaposition of aesthetic and social forms Smith articulates a powerful political critique.

The web or network structure of the global economy plays out on the level of the short story's content and themes, as the tale relates a harrowing story of enslaved labour and human trafficking. This punishing social form, however, collides with the web-like dialogicity of the story's formal patterning, as the tale vacillates between the second-person singular ("you"), the first-person singular ("I") and the first-person plural ("we"). Through the multiplicity and slippage of pronouns, Smith establishes an ethical counterpoint to the exploitative web of the global economy. The primacy of the face-to-face encounters creates a sense of a Lévinasian dialogicity, and ties in with the testimonial tradition of life writing that places emphasis on witnessing and responsibility.

There is a degree of hope then, in refugee life writing, a hope that literature combined with political activism can be an antidote to the increasing hostility towards migrants and refugees in Europe. Concomitantly, there is a certain degree of hope and optimism in Levine's approach to read social and aesthetic forms as interacting and colliding with each other, which then places a certain amount of transformative power on aesthetic forms such as refugee literature.⁸⁷ For educators teaching literature, this optimism is

⁸⁷ In her nevertheless very positive review of Levine's *Forms*, Sheila Liming writes "Forms ... is an extended riff on fantasies of critical influence." Sheila Liming, "Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network by Caroline Levine (review)" *Criticism*, vol. 59, no. 4 (2017): 661-666.

enticing, particularly, in the age of the neoliberal university, in which the humanities are deemed irrelevant to careers and are defunded as a result.

Yet, Smith's tale also warns us against being overly optimistic. "I am an idiot," she confesses, and maybe we are also "idiots" to place aesthetic forms on a par with social forms. The continuity between aesthetic and social forms may be less smooth than Levine's study suggests. However, that does not mean that her theory collapses as a result. As this paper has illustrated, her model is compelling in the context of studying refugee life writing. The point I am making is that shedding light on the collision of social and aesthetic forms is not heroic. This is the painful knowledge the Ghanaian detainee imparts on the writer-activist in the last sentence of his tale. Despite all her care and concern, she is unable to actually 'help' him. He may feature in the position of the speaking subject in the tale, he may be listened to by one of the most important writers of our time, and his story may reach a wide readership. But none of this actually empowers him in the ways that he would have hoped for. Voice and storytelling may entail agency in many instances, but without an insertion into an enabling political form (the right kind of passport ...) nothing will stick.

REFERENCES

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, CA: Stanford UP, 1998.
- Barr, Helen. "Stories of the New Geography: The Refugee Tales." *Journal of Medieval Worlds*, vol. 1, no. 1 (2019): 79–106. <https://doi.org/10.1525/jmw.2019.100005>
- Barthes, Roland. "L'effet De Réel." *Communications* (1968). <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>
- Butalia, Urvashi. *The Other Side of Silence: Voices From the Partition of India*. Durham: Duke UP, 2000.
- Butler, Judith. *Precarious Lives: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2004.
- Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1991.
- Fludernik, Monika. "Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism," *Style*, vol. 24, no. 3 (1994): 445–471.
- Fraser, Nancy. *Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do About It*. London: Verso, 2022.
- Held, Virginia. The Ethics of Care as Moral Theory. In *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*. Virginia Held. New York: Oxford UP, 2005. <https://doi.org/10.1093/0195180992.001.0001>
- Herd, David. Afterword. In *Refugee Tales*, edited by David Herd and Anna Pincus. London: Comma Press, 2016, 133–143.
- Herd, David and Anna Pincus, eds. *Refugee Tales*, Manchester: Comma Press, 2016.

- Kurtz, J. Roger. *Trauma and Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2017. <https://doi.org/10.1017/9781316817155>
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, MD: John Hopkins UP, 2001.
- Lagji, Amanda. "Waiting in Motion: Mapping Postcolonial Fiction, New Mobilities and Migration through Mohsin Hamid's *Exit West*." *Mobilities*, vol. 14, no. 2 (2019): 218–232. <https://doi.org/10.1080/17450101.2018.1533684>
- Lejeune, Philippe. The Autobiography of Those Who Do Not Write. In *On Autobiography*, edited by Paul John Eakin. Minneapolis, MN: University of Minneapolis Press, 185–210.
- Lévinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: an Essay on Exteriority*, The Hague: Duquesne UP, 2002.
- Levine, Caroline. *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2015. <https://doi.org/10.23943/princeton/9780691160627.001.0001>
- Levine, Michael G. *The Belated Witness. Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival*. Stanford: Stanford UP, 2006. <https://doi.org/10.1515/9781503616820>
- Lindemann, Sandra. "As-Told-To Life Writing. A Topic for Scholarship." *Life Writing*, vol. 15, no. 14 (2018): 523–535. <https://doi.org/10.1080/14484528.2017.1289807>
- Lorey, Isabell. *Democracy in the Political Present: a Queer-Feminist Theory*. London: Verso, 2022.
- Marcus, Laura. *Auto/Biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*, Manchester: Manchester UP, 1994.
- Margolin, Uri. "Narrator." *The living handbook of narratology*, edited by Peter Hühn et al, Hamburg, 2014. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/ihn/node/44.html> view date 27 Feb 2024.
- Masterson, John. "'Don't tell me this isn't relevant all over again in its brand new same old way': imagination, agitation, and raging against the machine in Ali Smith's *Spring*." *Safundi*, vol. 21, issue 3 (2020): 355–372. <https://hdl.handle.net/10779/uos.23307539.v1>
- Mayer, Sandra. "Decentering the Author: Refugee Tales and Collaborative Life Narrative as Activism." *The European Journal of Life Writing*, vol. 12 (2023): 125–145. <https://doi.org/10.21827/ejlw.12.41233>
- Meyers, Diana Tietjens. *Gender in the Mirror: Cultural Imagery and Women's Agency*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2002. <https://doi.org/10.1093/0195140419.001.0001>
- Morton, Stephen. *Gayatri Chakravorty Spivak*. New York/London: Routledge, 2002. <https://doi.org/10.4324/9780203108512>
- Rau, Petra. "Autumn after the Referendum." In *Brexit and Literature: Critical and Cultural Responses*, edited by Robert Eaglestone. London: Routledge, 2018, 31–43. <https://doi.org/10.4324/9781351203197-4>
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Redwood City, CA: Stanford University Press, 2009.

- Rupp, Jan. "Telling Y(our) Story. Precarity of Trust in Contemporary Refugee Life Narratives." *Diegesis*, vol. 12, no. 1 (2023): 68–82.
- Sandten, Cecile. "Refugee Tales: Asylum Stories and Walks as New Forms of Literary and Political Intervention." *Anglistik*, vol. 31, no. 3 (2020): 121–136. <https://doi.org/10.33675/ANGL/2020/3/11>
- Sandten, Cecile. "Representations of Poverty and Precariousness in Contemporary Refugee Narratives." *Postcolonial Text*, vol. 12, no. 3–4 (2017).
- Schweizer, Harold. *On Waiting*. London: Routledge, 2008. <https://doi.org/10.4324/9780203927151>
- Smith, Ali. "The Detainee's Tale." In *Refugee Tales*, edited by David Herd and Anna Pincus. Manchester: Comma Press, 2016: 49–62.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*. NY/Chichester: Columbia University Press, 2010.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1999.
- Stanzel, Franz Karl. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Teske, Joanna Klara. "'Nonsensical' Caring in Ali Smith's Fiction and its Kierkegaardian Defense." *Roczniki Filozoficzne*, vol. 71, no. 2 (2023): 261–288. <https://doi.org/10.18290/rf237102.14>
- Wiemann, Dirk. "Make English Sweet Again! *Refugee Tales*, or how Politics Comes Back to Literature." *Hard Times, Special Issue: The Return of Politics*, vol. 101, no. 1 (2018): 68–76.
- Whitlock, Gillian. "Asylum Papers." In Debjani Ganguly, *The Cambridge History of World Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 867–891. <https://doi.org/10.1017/9781009064446.045>
- Whitlock, Gillian. *Postcolonial Life Narratives. Testimonial Transactions*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Miriam Nandi – Professor of British literature in a global and postcolonial frame at the University of Leipzig. She holds a PhD from the university of Freiburg, where she also did her postdoctoral degree ("Habilitation"), and is an alumna of Cornell's School of Criticism and Theory. Her research focuses on anglophone Indian fiction, postcolonial theory, early modern life writing, and transcultural memory studies. She is the author of *M/Other India/s* (Heidelberg, 2007), *Gayatri Chakravorty Spivak* (Nordhausen, 2009), and *Reading the Early Modern English Diary* (Basingstoke, 2021). Her articles have appeared, among others, in *Contemporary Women's Writing*, *connotations*, *Paragrana*, and *Journal of Postcolonial Writing*. Apart from her ongoing interest in postcolonialism and life writing, she is currently working on the research project "Care: Concepts, Subjects, Narratives."
E-mail: miriam.nandi@uni-leipzig.de

STEPHANIE BREMERICH
Leipzig University



Epistemic Disruptions Autofiction and Identity Politics in Paul B. Preciado's *Can the Monster Speak?* (2020) and Kim de l'Horizon's *Blutbuch* (2022)

SUMMARY

The paper examines contemporary autofictional texts about queer identities in the context of current debates on identity politics. Paul B. Preciado's *Can the Monster Speak?* (2020) and Kim de l'Horizon's *Blutbuch* (2022) reflect queer identities in the form of transgressive and transitory writing which blurs the boundaries between academic and fictional discourse and ultimately leads to a hybridisation of the narrative. Both texts use autofiction as a means of epistemic disruption, that is as a critical questioning of Western epistemology, especially with regard to academic discourse (Preciado) and cultural memory (de l'Horizon). The 'I' of the autofiction becomes the catalyst of an anti-hegemonic knowledge and anti-hegemonic discourse and thus performs a core concern of identity politics in a literary way, namely the claiming of a subject and speaker position in the hegemonic discourse. At the same time, the aporias of identity politics discourses also become clear when looking at both autofictions.

Keywords

autofiction, identity politics, autotheory, memory, queer studies



© by the author, licensee University of Lodz - Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 8.05.2024; verified: 1.07.2024. Accepted: 5.08.2024

1. Introduction: Identity politics and autofiction

"I am never quite sure what people mean when they talk about 'identity politics.' Usually, though, they bring it up to complain about someone else."¹ In the 21st century, identity politics has become an important, if controversial, key word in public discourse. Nevertheless, it is still unclear, as the aforementioned quote by Kwame Anthony Appiah shows, what identity politics exactly means. What is more, identity politics does not seem to be a 'cool' concept but one which is often accompanied by emotional and defensive responses. "One's own political preoccupations are just, well, politics. Identity politics is what other people do."²

In the following text, the term in question is used without any connotations, in a neutral way. Therefore, it is worth considering what identity politics is. Appiah mentions seven different ways in which one might speak of identity politics:

"(1) There are political conflicts about who's in and who's out. (2) Politicians can mobilize identities. (3) States can treat people of distinct identities differently. (4) People can pursue a politics of recognition. (5) There can be social micropolitics enforcing norms of identification. (6) There are inherently political identities like party identifications. And (7) social groups can mobilize to respond collectively to all of the above."³

In this article, identity politics shall be understood as the impetus of social movements to stand up for their rights and recognition (i.e. Appiah's seventh dimension, with special consideration of dimension four). This idea is far from new; the labour movement, the women's movement or the civil rights movement "self-consciously invoked the concept of identity in their struggles for social justice."⁴ Historically, identity politics emerged both as an activist and an academic phenomenon which is grounded in the belief "that identities are often resources of knowledge especially relevant for social change, and that [...] oppressed groups need to be at the forefront of their own liberation."⁵

Today, identity politics refers primarily to left-wing movements "beyond the white and male parameters of most earlier pressure groups"⁶ that have been formed since the end of the Second World War especially by women, queers, religious minorities and racial minorities.⁷

¹ Kwame Anthony Appiah, "The Politics of Identity," *Daedalus*, vol. 135, no. 4, (2006), 15.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, 22.

⁴ Linda Martín Alcoff, Satya P. Mohanty, "Reconsidering Identity Politics: An Introduction," in *Identity Politics Reconsidered*, eds. Linda Martín Alcoff, Michael Hames-García, Satya P. Mohanty, and Paula M.L. Moya (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 2.

⁵ *Ibid.*

⁶ Suzanna Danuta Walters, "In Defense of Identity Politics," *Signs*, vol. 43, no. 2, (2018), <https://signsjournal.org/currents-identity-politics/walters/> (accessed 20 March 2024).

⁷ *Ibid.* A particular pioneering position is attributed to the Combahee River Collective, a group of Afro-American and lesbian women from Boston who coined the term identity politics in a 1977 statement and also provided perspectives for intersectional approaches through

Obviously, one cannot speak about identity politics without speaking about identity, a term which is not self-explanatory in itself at all. Linda Martín Alcoff and Satya P. Mohanty propose a 'realist' definition of identity which differs from essentialist definitions, on the one hand, and the anti-essentialist "postmodern view that identities are purely arbitrary,"⁸ on the other. In the 'realist theory,' identities are "not our mysterious inner essences but rather social embodied facts about ourselves in our world which makes identities "markers for history, social location, and positionality."⁹ The focus on positionality and embodiment makes it possible to consider the interactions between subjective and objective components. Identity appears not only as an attribution, but also as an active shaping: "Social identities can be mired in distorted ideologies, but they can also be the lenses through which we learn to view our world accurately. Our identities are not just imposed on us by society. Often we create positive and meaningful identities that enable us to better understand and negotiate the social world."¹⁰ This meets in some ways the definition of Stuart Hall, who emphasises the dynamics which are implied by 'identity,' arguing that "[p]erhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a 'production', which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation."¹¹

These interactions between representation and production of identity also form the poetical basics of autofictional writing. Coined in 1977 by French writer Serge Doubrovsky, the term autofiction comes into play to define a hybrid genre that turns "language about adventure into an adventure of language" and serves as a postmodern alternative to the classic autobiography, which, according to Doubrovsky, is "a privilege of the great of this world at the end of their lives."¹² Doubrovsky's concept of autofiction is to be understood both as a postmodern expansion of literary genres and as a provocation of literary studies and here, in particular, of autobiography research, which in the 1970s was prominently associated with Philipp Lejeune's concept of the 'autobiographical pact.'¹³ Especially in France and

their experiences of multiple oppressions (as women, as Afro-Americans and as lesbians): "This focusing upon our own oppression is embodied in the concept of identity politics. We believe that the most profound and potentially most radical politics come directly out of our own identity [...]." The Combahee River Collective, "The Combahee River Collective Statement", in *How We Get Free. Black Feminism and the Combahee River Collective*, ed. Keeanga-Yamahtta Taylor (Chicago-Illinois: Haymarket Books, 2017), 19

⁸ Alcoff, Mohanty, "Reconsidering Identity Politics: An Introduction," 4.

⁹ *Ibid.*, 6.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora," in *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford (London: Lawrence and Wishart, 1990), 222. By 'new representations', Hall understands visual representations such as the cinema.

¹² "Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau." Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris: Éditions Galilée, 1977) (flap text).

¹³ Cf. Stephanie Bremerich, *Erzähltes Elend. Autofiktionen von Armut und Abweichung* (Stuttgart: Metzler, 2018), 10-55.

in francophone contexts, autofiction since then has developed its own and complex genre tradition and, along with that, a strong, comprehensive and differentiated discourse to which both critics and writers have contributed (besides Serge Doubrovsky and Philippe Lejeune, these were Vincent Colonna, Marie Darrieussecq, Chloé Delaume, Jacques Lecarme and Isabelle Grell, to name just a few).¹⁴ Soon, the term expanded to other philologies and research on English, German, Italian, Spanish, Latin American or Maghreb literature.¹⁵

As a result, very different forms of autofictional writing have developed so far. They range from Doubrovsky's consistent conception, which, as a postmodern and psychoanalytically informed genre still remains close to autobiography,¹⁶ to variations, respectively modifications (for example from female perspectives)¹⁷ in French literature to international transformations and adoptions of the genre across media.¹⁸ Consequently, the scope of autofictional writing is broad, ranging from postmodern confusion about (self-)reference and subjectivity to ironic staging of the self and reflections of the literary field to explorations of cultural memories, postcolonial and (post-)migrant identities to narratives of traumata, dissociation and social deprivation in the context of race, class, and gender. Indeed, in recent years, research on autofiction has moved away from questions of genre theory (i.e. questions in the field of the tension between autobiography and novel) and focused on the topics, narratives and poetics of autofiction.¹⁹

¹⁴ Cf. for example Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune (eds.), *Autofictions et Cie* (Nanterre: Université de Paris X, 1993); Marie Darrieussecq, "L'autofiction: un genre pas sérieux," *Poétique*, no. 107, (1996), 369–380; Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (Paris: Tristram, 2004); Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage* (Paris: Éditions du Seuil, 2008); Chloé Delaume, *La Règle du je. Autofiction: un essai* (Paris: PUF, 2010); Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (eds.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy* (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010); Isabell Grell, *L'autofiction* (Paris: Armand Colin, 2014); Élise Huguény-Léger, *Projections de soi. Identités et images en mouvement dans l'autofiction* (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2022).

¹⁵ Cf. Claudia Gronemann, "Autofiktion," in *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, ed. Michael Wetzel (Berlin–Boston: De Gruyter, 2022), 332–349; Claudia Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte* (Hildesheim: Olms, 2002); Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (Madrid: Arco/Libros, 2012); Martina Wagner-Egelhaaf (ed.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion* (Bielefeld: Aisthesis, 2013); Hywel Roland Dix (ed.), *Autofiction in English* (Cham: Springer International Publishing, 2018).

¹⁶ Cf. Alison James, "The Fictional in Autofiction," in *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, eds. Alexandra Effe, Hannie Lawlor (Cham: Springer International Publishing, 2022), 41–60; Stefan Iversen, "Transgressive Narration. The Case of Autofiction," in *Narrative Factuality. A Handbook*, eds. Monika Fludernik, Marie-Laure Ryan (Berlin–Boston: De Gruyter, 2020), 555–564.

¹⁷ Cf. Shirley Jordan, "État présent. Autofiction in the Feminine," *French Studies*, vol. 67, no. 1, (2013), 76–84.

¹⁸ Gronemann, "Autofiktion," 333.

¹⁹ For example, in German-language research autofictions have so far been studied in relation to the oeuvre of individual authors (for instance Herta Müller or Paul Nizon), with a focus on postmodern modes of writing and techniques of self-presentation - cf. Innokentij Kreknin, *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nicolai Herbst* (Berlin: De Gruyter, 2014); Birgitta Krumrey, *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phä-*

The internationalisation and diversification of the research discourse is accompanied by a multitude of competing terms, such as autobiographical fiction, lifewriting, postmemoir, mock-biography, whose relation to autofiction would need further clarification. Still, autofiction and 'the autofictional' have been established as fruitful and connectable umbrella concepts, perhaps not despite but due to the openness, dynamics and fluidity which they entail.²⁰ As Martina Wagner-Egelhaaf puts it: "[T]he more flexible and contested a term, the livelier and more stimulating the debate about it."²¹ It is worth taking a closer look at two concepts which recently have been trending and 'stimulating the debate.' Inspiring and productive attempts to examine new forms of autofictional writings as alternative, quasi-scientific modes of sociological self-exploration and class analysis, respectively as theoretical, philosophical and critical interventions have been made under the labels 'autosociobiography'²² and 'autotheory.'²³ Both terms imply programmatic explorations of the epistemic value of contemporary autofictional writings to be discussed in this paper. The focus is no longer on the deconstruction of referentiality and the very notion of 'reality,' nor is it on postmodern confusions about the ontological status of the 'I'. On the contrary, authors such as Didier Eribon strongly claim that the autobiographical pact is binding in their autosociobiographies, that is narratives about class relations that draw on personal experiences with social inequality and social advancement.²⁴ Autosociobiographies are transgressive in many ways: firstly, transgression concerns the very status of the text, i.e. its hybridity and oscillation between fact and fiction, autobiography and sociology. Secondly, transgression is a major aspect of the *histoire*, i.e. the

nomen (Göttingen: V & R unipress, 2015); Jörg Pottbeckers, *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungspraktiken in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017), in the context of hybrid identity designs – Lydia Heiss, *Jung, weiblich, jüdisch – deutsch? Autofiktionale Identitätskonstruktionen in der zeitgenössischen deutschsprachig-jüdischen Literatur* (Göttingen: V & R unipress, 2021), and with regard to precarious, traumatic, and marginalised existences – cf. Stephanie Bremerich, *Erzähltes Elend. Autofiktionen von Armut und Abweichung* (Stuttgart: Metzler, 2018); Marisa Siguan, *Lager überleben, Lager erschreiben. Autofiktionalität und literarische Tradition* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2017).

²⁰ Cf. Alexandra Effe, Hannie Lawlor, "Introduction. From Autofiction to the Autofictional," in *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, eds. Alexandra Effe, Hannie Lawlor (Cham: Springer International Publishing, 2022), 1-18.

²¹ Martina Wagner-Egelhaaf, "Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Autofictional," in *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, eds. Alexandra Effe, Hannie Lawlor (Cham: Springer International Publishing, 2022), 21.

²² Cf. Eva Blome, "Rückkehr zur Herkunft. Autozoziobiografien erzählen von der Klasesengesellschaft," *DVJs*, vol. 94 (2020), 541-571; Eva Blome, Philipp Lammers, Sarah Seidel (eds.), *Autozoziobiographie. Poetik und Politik* (Stuttgart: Metzler, 2022). The term 'autosociobiography' goes back to French writer Annie Ernaux and has been adapted by literary studies to react to a conspicuous boom of autofictional texts in contemporary literature, which – standing in the tradition of Didier Eribon or Annie Ernaux – deal with problems of social class and social advancement.

²³ Cf. Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* (Cambridge/Mass.: MIT Press, 2021).

²⁴ Cf. Christina Ernst, "Transclasse und transgenre. Autozoziobiographische Schreibweisen bei Paul B. Preciado und Jayrôme C. Robinet," in *Autozoziobiographie. Poetik und Politik*, eds. Eva Blome, Philipp Lammers, Sarah Seidel (Stuttgart: Metzler, 2022), 259.

contents and topics of autosociobiographies, which mostly focus on matters of class and combine stories of social advancement with the leitmotif of 'returning'.²⁵ The term 'autosociobiography' not only serves as a label for a new genre in the wide field of autobiographical writing, but also implies a shift in the notorious pledge of authenticity since autosociobiographies claim to make valid statements about one's own life as well as about social reality.²⁶ The self, along with its personal and subjective modes of experience, comes into play as an agent of credibility. Thus, autosociobiographies prove to be liminal narratives in which a variety of literary techniques and narrative strategies of fictional discourse serve sociological findings.²⁷

This claim for referentiality also holds true for the 'autotheory' genre, though from a different angle. Whereas autosociobiographies are primarily dedicated to social analysis and "assert sociological insights by narrating the self as a social fact,"²⁸ autotheory "describes a self-conscious way of engaging with theory"²⁹ by integrating autobiography with theory, literature, criticism and philosophy. Sometimes labelled as "memoir with footnotes,"³⁰ autotheory is characterised by its commitment to academic discourse conventions, including citations, which serve as "a mode of intertextual intimacy and identification,"³¹ integrate the textual self into a network of corresponding references and thus relate the 'auto' to 'theory'.³² Though foremost associated with narrative texts, such as Paul B. Preciado's *Testo Junkie* (2008) and Maggie Nelson's *The Argonauts* (2015), which are seminal works in the debate, autotheory proves to be both a trans-medial and a transdisciplinary way of "performative life-thinking."³³ In autotheory, the personal, including subjective experiences, emotions, embodiments and memories, becomes pivotal to connect theory to practice with the ultimate goal to intervene in the hegemonic discourse as well as in the social reality. In this respect, autotheory is strongly bound to queer and feminist activism and agency.³⁴

The trend of writing in the fields of autosociobiography and autotheory as well as in research into both genres appears to be revealing, not only with regard to a "reality hunger"³⁵ across media but also politicisations of the self in art, writing and activism in the 21st century. It is worth showing

²⁵ Cf. the title of Didier Eribon's seminal work *Retour à Reims* (French 2009).

²⁶ Cf. Eva Blome, Philipp Lammers, Sarah Seidel, "Zur Poetik und Politik der Autosociobiographie," in *Autosociobiographie. Poetik und Politik*, eds. Eva Blome, Philipp Lammers, Sarah Seidel (Stuttgart 2022: Metzler), 3.

²⁷ Cf. Carolin Amlinger, "Literatur als Soziologie. Autofiktion, soziale Tatsachen und soziologische Erkenntnis," in *Autosociobiographie. Poetik und Politik*, eds. Eva Blome, Philipp Lammers, Sarah Seidel (Stuttgart: Metzler, 2022), 43–65.

²⁸ "Sie [Autosociobiographien] behaupten soziologische Erkenntnisse, indem sie das Ich als sozialen Tatbestand erzählen." *Ibid.*, 44 [italics in original, English translation mine].

²⁹ Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, 7.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, 135.

³² *Ibid.*, 133–220.

³³ *Ibid.*, 14.

³⁴ In this regard, the title of Lauren Fournier's monographic work (autotheory as feminist practice) is revealing.

³⁵ Cf. David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto* (New York: Alfred A. Knopf, 2010).

that autofictional texts about marginalised identities can be read as a complement, perhaps even a corrective to scientific and sociopolitical discourses, and hence as alternative systems for conveying knowledge. This article puts forward a hypothesis that autofiction offers the marginalised self a particular space of representation that other discourse contexts (such as the sometimes strictly formalised and restricted-access discourse of academia, political discourse, or public media discourse) fail to offer. Linked to this is another hypothesis concerning the status of autofictional text, which is now read not 'only' as a piece of literature, but also as a form of fact-based knowledge and political commentary.

This paper focuses on examination of two texts about non-binary identities, namely *Can the Monster Speak?* by Paul B. Preciado (French 2020, English 2021) and *Blutbuch* by Kim de l'Horizon (German 2022). Although both texts are different in terms of genre, Preciado's text being an essay based on a speech, and that of de l'Horizon being a novel, they do have certain features in common. First of all, both reflect and perform queerness in forms of transgressive and transitory writings which blur the boundaries between academic and fictional writing and ultimately lead to a hybridisation of the narrative. Secondly, both texts use autofiction as a means of epistemic disruption, that is as a critical questioning of Western epistemology, especially with regard to academic discourse (Preciado) and cultural memory (de l'Horizon). In doing so, the two texts somewhat transgress the field of fiction; they have a clear referential and political concern since they aim to problematise systems and institutions of knowledge. Thus, a distinctive feature of both texts is the discursive place they claim by crossing from the literary field into the field of politics, society, and science. The identity-political relevance of these autofictions seems to lie precisely in this. As a genuine literary form of narrating the 'I', autofiction is used as a form of discourse critique and critique of hegemonic knowledge by challenging a basic means of episteme: the narrative.

In this regard, it is worth noticing how the authors themselves reflect upon questions of genre. The tensions between fictional and factual discourse as well as theory and life have been repeatedly addressed in Preciado's writing. In the introduction to *Testo Junkie* (Spanish 2008/English 2013), a book which serves as a major reference for the term 'autotheory'³⁶ and which combines critiques of biopolitics in late capitalism with protocols about self-experiments with testosterone, Preciado rejects the term *autoficción* (in English surprisingly translated as "memoir") and instead defines their³⁷ book as "una ficción autopolítica o una autoteoría" ("a somato-political fiction, a theory of the self, or self-theory").³⁸ Still, this explicit

³⁶ Cf. Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, 7.

³⁷ Here and in the following paragraphs, the pronoun 'they' along with its derivations and inflections (them, their, themselves) will be used as a gender-neutral third person pronoun.

³⁸ Beatriz Preciado, *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica* (Madrid: Espasa Calpe, 2008), 8; Paul B. Preciado, *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, trans. Bruce Benderson (New York: The Feminist Press at the City University of New York, 2013), 9. The book has been first published under the maiden name Beatriz Preciado. With regard to Preciado's reflections upon genre and the problems which arise in the course of the

rejection of the term 'autofiction' needs to be seen in the context of feminist critiques of the genre, especially of Doubrovsky's definition, which fostered a shift to "a more playful, open, and politically charged mode of autofictional feminist writing."³⁹ Within this frame of gendering and politicising the genre, Preciado's counterterm 'autotheory' can be understood as "an extension, a supplement to feminist autofiction instead of a rupture with it."⁴⁰ Whereas Preciado emphasises the potential of theoretical intervention, Kim de l'Horizon points out the poetological scope of autofiction, especially with respect to queer voices and marginalised identities. In an interview about their novel, de l'Horizon claims that people who belong to a minority are particularly aware if they deal with biographical data. In this interview, de l'Horizon refers to a passage in *Blutbuch* where the main character, Kim, postulates that "autofiction is inherently queer, because we queers write in a world in which we do not actually exist yet."⁴¹ Queers, according to de l'Horizon, have often been erased "especially in language, speech and our stories. We only exist there rarely or in a coded way. That's why autofiction is so important to us: Because we write from places, where we are absent from language. Where language does not yet have an idea of itself and is silent."⁴² In this perspective, both genre and identity intertwine, and autofiction proves to be a literary means for making queer voices visible and

translations from Spanish to French and English cf. Émile Lévesque-Jalbert, "'This is not an autofiction': Autoteoría, French Feminism, and Living in Theory," *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 76, no. 1, (2020), 65–84.

³⁹ Lévesque-Jalbert, "'This is not an autofiction': Autoteoría, French Feminism, and Living in Theory," 72. Feminist modifications of the genre critically deal with the psychoanalytical framework of Doubrovsky's definition and its implication of a coherent (male) subjectivity, which might be an explanation for another critical side note on 'autofiction' which Preciado makes in *Can the Monster Speak?* Here, Preciado problematizes the term 'autofiction' by seeing it as part of the psychoanalytical "language of sexuality" which eventually leads to a "binary identity based on autofiction". Paul B. Preciado, *Can the Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*, trans. Frank Wynne (London: Fitzcarraldo Editions, 2021), 51 (first published in French as *Je suis un monstre qui vous parle* in 2020).

⁴⁰ Lévesque-Jalbert, "'This is not an autofiction': Autoteoría, French Feminism, and Living in Theory," 79.

⁴¹ Stefan Hochgesand, "Kim de l'Horizon: 'Es darf nicht sein, dass wir uns zum Schweigen bringen,' Interview with Kim de l'Horizon," *Berliner Zeitung*, 4 November 2022, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/literatur/kim-de-lhorizon-wir-muessen-miteinander-sprechen-li.283154> (accessed 28 June 2024) [English translation mine]. See also Kim de l'Horizon, *Blutbuch* (Cologne: Dumont, 2023), 270.

⁴² "Ich glaube schon, dass Leute, die einer Minderheit angehören, viel bewusster mit ihren biografischen Daten umgehen. Viele queere Menschen verstecken ihre Queerness ja eine Zeitlang. Dann fehlt ein Anteil in ihren Biografien. [...] Die Figur Kim schreibt an einer Stelle, dass Autofiktion inhärent queer sei, weil wir Queers in einer Welt schreiben, in der es uns eigentlich noch gar nicht gibt. Unsere Körper hat es natürlich schon immer gegeben, es gibt sehr viele Beispiele in vielen Kulturen, die mehr als zwei Geschlechter kannten. Aber trotzdem wurden wir oft ausgelöscht. Vor allem in der Sprache. Im Sprechen, in unseren Geschichten. Dort gibt es uns nur selten oder verschlüsselt. Deshalb ist Autofiktion so wichtig für viele von uns: Weil wir von Orten aus schreiben, wo wir der Sprache fehlen. Wo die Sprache noch keine Ahnung von sich selbst hat und schweigt." Stefan Hochgesand, "Kim de l'Horizon: 'Es darf nicht sein, dass wir uns zum Schweigen bringen,' Interview with Kim de l'Horizon," *Berliner Zeitung*, 4 November 2022, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/literatur/kim-de-lhorizon-wir-muessen-miteinander-sprechen-li.283154> (accessed 28 June 2024) [English translation mine].

audible in text and language. Although from different angles – a theoretical one and a poetical one – both authors combine questions of genre and ascribe a discursive value and political significance to autofictional writings.

This points to the special place that autofiction can occupy in debates on identity politics: it is a place beyond everyday practices, actions and activist agendas, which lies at the level of knowledge production and the communication of knowledge. In this regard, autofiction comes into play as a literary agent to deal with a core issue of identity political debates, namely epistemic violence, a term which was originally proposed within the framework of the Postcolonial Theory and which points to the violating effects of hegemonial power on epistemic and discursive levels by silencing and, along with that, eliminating the knowledge of marginalised groups.⁴³ The recourse on the Postcolonial Theory is, in general, important for left-wing identity politics and sheds light on the background of some controversies about it. One reason for the heated debates about identity politics is its foundation in what the postcolonial theorist Gayatri Spivak called “strategic essentialism.”⁴⁴ Marginalised groups claim an identity ascribed to them from the outside and marked as derogatory and deviant, which is ultimately to be overcome. To make this possible, however, the group must first form itself as such. The adoption of external attribution is a means of agency and representation. The strategic essentialism of left-wing identity politics is therefore a sign of a transition, as identification and self-awareness are demanded in the here and now, but are ultimately to be overcome. Closely linked to strategic essentialism is the basic metonymic structure of many everyday identity-political discourses (not necessarily theoretical ones), which enables individual representatives of a marginalised group to speak as *pars pro toto* for this very group. It will be interesting to scrutinise the literary design of this aporia in autofiction, especially with regard to the significance of the narrating and narrated ‘I’ – a highly complex textual instance anyway – and to the relation of this ‘I’ to identity political debates about representation and the dialectics of the individual and the collective.

2. Claims for revolution: Paul B. Preciado’s *Can the Monster Speak?* (2020)

Paul B. Preciado’s *Can the Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts* (2020) is based on a talk which Preciado gave on November 17, 2019 before 3,500 members of the *École de la Cause Freudienne* in France. As Preciado explains in a short foreword, the speech caused a scandal and could not be finished; instead, parts of it had been filmed and posted on the internet, and some fragments had been transcribed and translated without permission.⁴⁵ Therefore the publication of the text is, on the one hand,

⁴³ Cf. Kristie Dotson, “Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing,” *Hypatia*, vol. 26, no. 2, (2011), 236–257.

⁴⁴ Cf. Gayatri C. Spivak, “Criticism, Feminism and the Institution. Interview with Elisabeth Gross,” *Thesis*, no. 10/11, (1984/1985): 175–187; Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key Concepts* (London–New York: Routledge, 2013), 96–98.

⁴⁵ Preciado, *Can the Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*, foreword, unpaginated.

a form of subsequent completion of the original speech, and, on the other, may be regarded as an act of reclaiming authority of their own words. The text is a provocative critique of Freudian-Lacanian psychoanalysis in particular and of Western epistemology in general. Preciado, who was assigned female at birth and had experimented with testosterone since 2004 before they officially became a trans man in 2016,⁴⁶ positions themselves as “a trans man” in “a non-binary body”⁴⁷ in clear opposition to their audience who they accuse of pathologising, stigmatising and marginalising non-binary people and who they identify with the colonial patriarchy. In doing so, Preciado presents a form of identity politics which merges academic and literary discourse and uses the autofictional ‘I’ as a mask which itself performs a transgressional outbreak of the binaries of Western academic discourse and which eventually aims at a scientific revolution: “what is at stake is not merely the depathologization of the so-called ‘trans identity’: a whole epistemology needs to be changed.”⁴⁸

2.1. Masks, mirrors and metonymies: The I and the others

Though being a speech and in that respect conceptually monological, *Can the Monster Speak?* is a highly dialogical text in the sense of intertextuality.⁴⁹ Already the dedication of the text to Judith Butler is a strong reference to the foundations of postmodern Gender Theory and the core theses and categories associated with it: the discursive construction of gender and sex, the connection between performativity and gender and the subversive potential of parody and travesty.⁵⁰

Within the text, there are explicit references to other works which give a theoretical back-up for Preciado’s argumentation,⁵¹ including “feminist, punk, anti-racist and lesbian books,”⁵² as well as works of academics within the fields of Gender Studies such as Monique Wittig, Judith Butler, Jack Halberstam and Donna Haraway and Philosophy of Science including Thomas Kuhn and Bruno Latour. Preciado’s text has a clear identity politics agenda and aims to politicise the trans body which is described as “the triumphant irruption of another future in oneself”⁵³ and which becomes the ultimate means of a revolutionary practice:

To transition is to establish a transversal communication with the hormone which erases or, better still, eclipses what you call the female phenotype

⁴⁶ For the history of their transition cf. Paul B. Preciado, *An Apartment on Uranus. Chronicles of the Crossing*, foreword by Virginie Despentes, trans. Charlotte Mandell (South Pasadena: semiotext(e), 2020).

⁴⁷ Preciado, *Can the Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*, preliminary sheet.

⁴⁸ *Ibid.*, 62–63.

⁴⁹ Cf. Julia Kristeva, “Word, Dialogue and Novel,” in *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (New York: B. Blackwell, 1986), 34–61.

⁵⁰ Cf. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990); Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex* (New York: Routledge, 1993).

⁵¹ *Ibid.*, 24–25, 55.

⁵² Preciado, *Can the Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*, 22.

⁵³ *Ibid.*, 38.

and allows for the awakening of another genealogy. This awakening is revolution. It is a molecular uprising. An assault on the power of the heteropatriarchal ego, of identity and of name. The process is a decolonization of the body.⁵⁴

However, the text develops its political impetus not from a primarily activist perspective, but from an epistemic one. Preciado proclaims an epistemic change, which they combine with a critique of hegemonic knowledge systems. The proclamation of a paradigm shift goes hand in hand with challenging Freudian psychoanalysis, which comes into view as an institution of the criticised Western-colonial patriarchy. According to Preciado, "Freudian psychoanalysis has placed the normalization of heterosexual femininity and masculinity at the center of the clinical narrative" and proves to be "a collection of discursive and therapeutic practices to 'normalize' the position of 'man' and 'woman' and their dominant or deviant colonial sexual identifications."⁵⁵

A sharp opposition between the speaker and the primary addressees, i.e. psychoanalysts, pervades the entire text. This boundary is already established through a preceding quotation from Victor Hugo's *The Man Who Laughs* (1869): "What am I doing here? I have come to terrorize you! I am a monster, you say? No! I am the people! I am an exception? No! I am the rule; you are the exception! You are the chimera; I am the reality."⁵⁶ Even before the actual beginning of the text, the quote reveals the identity-political impetus: the outsider position of the 'I' is characterised both as an external attribution ("I am a monster, you say?") and a metonymy ("I am the people"), so that the 'I' is identified here as a representative of a collective for which it speaks in a combative manner ("I have come to terrorize you!"). In addition, this speaking *for* and speaking *as* turns out to be a hybrid act in itself, oscillating between fiction, art and academic discourse, for Hugo's text is not quoted directly, but in a mediated way (the text names the thesis of the artist as source).⁵⁷

Besides these references the whole text itself makes up a complex intertextual dialogue on the systemic level (which concerns the type and genre of the text and its referential status) and the poetological level (which concerns its very textuality and self-reflexive implications). This leads to a hybridisation of fact and fiction, science and literature and is largely due to the reference of two pre-texts which *Can the Monster Speak?* alludes to: one from the academic field, and one from the field of literature and fiction. These pre-texts are fundamental for an overall strategy of masking and mirroring, which are examined later in the article.

The first pre-text is Gayatri C. Spivak's influential post-colonial work titled *Can the Subaltern speak?* (1988), which is alluded to in the title of the English translation.⁵⁸ The second text is Franz Kafka's "A Report for an

⁵⁴ Ibid., 35.

⁵⁵ Ibid., 53.

⁵⁶ Ibid., (unpaginated): "quoted by artist Lorenza Böttner in her thesis 'Handicapped?' (1982)".

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ The original French title "Je suis un monstre qui vous parle" does not imply this intertextual reference. It was Preciado themselves who made the decision concerning the English

Academy" (1917, "Bericht für eine Akademie"), a short parabolic story about the ape named Red Peter who assimilated in human society. This reference connects Preciado's speech about their life as a trans person with modern literature and one of its most influential representative who is notorious for his writings about alienation, crisis of the modern subject and metamorphosis. Preciado directly and explicitly draws a strong analogy between them and Kafka's short story:

To introduce myself, since you are a group of 3,500 psychoanalysts and I feel a little alone on this side of the stage, to take a running jump and hoist myself onto the shoulders of the master of metamorphosis, the greatest analyst of the excesses that hide behind the façade of scientific reason and of the madness commonly referred to as mental health: Franz Kafka.

In 1917, Franz Kafka wrote 'Ein Bericht für eine Akademie' – 'A Report to an Academy'. The narrator of the text is an ape who, having learned human language, is appearing before an academy of the greatest scientific authorities to report to them on what human evolution has meant to him. [...] But the most interesting thing in Red Peter's monologue is that Kafka does not present this process of humanization as a story of emancipation or of liberation from animality, but rather as a critique of colonial European humanism and its anthropological taxonomies. Once captured, the ape says he had no choice: if he did not wish to die locked up in a cage, he had to accept the 'cage' of human subjectivity. Just as the ape Red Peter addressed himself to scientists, so today I address myself to you, the academicians of psychoanalysis, from my 'cage' as a trans man.⁵⁹

This literary framing affects the structure of communication and intensifies the agonal relationship between the speaker and the addressee. By making analogies with Kafka's text, psychoanalysts are not addressed as academic colleagues (which would be conceivable at a symposium), but as representatives of Western-colonial hegemony (note the emphasis on the preponderance). Preciado distances their own position from this, both spatially ("alone on this side of the stage", "from my cage as a trans man") and with regard to the order of discourse (Foucault). Preciado stages themselves as the 'other' of the hegemonic Western discourse and thus invokes central theses of the Postcolonial Theory, which has clearly emphasised the significance that the processes of 'othering' in imperial discourse had for the confirmation of colonial hegemony and for the construction of an identity of the West.⁶⁰ Preciado turns this 'other' in terms of identity politics, namely as a claim to a subject position that simultaneously fulfils a mirror function.

title – precisely because of the reference to Spivak. I would like to thank Frank Wynne, who translated the text in English for this information (E-mail, March 8, 2024).

⁵⁹ Preciado, *Can the Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*, 17–19.

⁶⁰ Cf. Gayatri C. Spivak, "The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives." *History and Theory*, vol. 24, no. 3, (1985), 247–272; Edward Said, *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978).

I am the monster who speaks to you. The monster you have created with your discourse and your clinical practices. I am the monster who gets up from the analyst's couch and dares to speak, not as a patient, but as a citizen, as your monstrous equal.⁶¹

The 'I' speaks here in multiple masked ways. It speaks as a monster that parallels itself with the subaltern, and it speaks as a fictional character that simultaneously takes on the parabolic mirror function of Kafka's Red Peter ("your monstrous equal"). The act of speaking and the associated claim to a subject position thus prove to be the central poetological hinge points of the text. While in Spivak's work the question of the subaltern's ability to speak is intricate and ultimately denied, Preciado answers this question performatively, namely *by* speaking as an alleged subaltern being. In doing so, the text also shapes a performative contradiction that Spivak had already recognised in her critique of (post-)colonial politics of representation and linked to the question of the responsibility of intellectuals,⁶² and which determines the aporetic structure of the entire text. According to Spivak, the subaltern cannot occupy a subject position in the Western hegemonic discourse, as they are primarily a discursive effect of this discourse.⁶³ This applies all the more to gendered subject positions, which Spivak stresses in particular.⁶⁴ The subaltern is ultimately mute, and speaking about and for the subaltern eventually affirms Western hegemony; it is a way of speaking that Spivak has always critically reflected on with regard to her own position as an academic.⁶⁵ The attempt to represent the unrepresented in the discourse and to be an advocate for the deprived is linked to an unresolvable paradox and a double bind, as advocacy moves within precisely those structures that need to be dissolved.⁶⁶

As an active academic (and moreover a white one), Preciado is ultimately themselves a representative of Western academic discourse, shaping this contradiction as an ambivalent role play that allows them both to identify with the subaltern and to assert a speaker position in the hegemonic discourse.

As a trans body, as a non-binary body, whose right to speak as an expert about my condition, or to produce a discourse or any form of knowledge about myself is not recognized by the medicinal profession, the law, psychoanalysis or psychiatry, I have done as Red Peter did, I have learned

⁶¹ Preciado, *Can the Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*, 19.

⁶² Cf. María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung* (Bielefeld: Transcript, 2020), 161–228.

⁶³ Cf. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key concepts* (London–New York: Routledge, 2013), 246.

⁶⁴ Gayatri C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?* [Abbreviated by the Author], in: *The Post-Colonial Studies Reader*, eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (London–New York: Routledge, 2006), 28–37.

⁶⁵ Important buzzwords in this context include Spivak's notions of 'unlearning one's learning' and 'unlearning one's privilege,' cf. Sara Danius, Stefan Jonsson, Gayatri. C. Spivak, "Interview with Gayatri Spivak," *Boundaries*, vol. 20, no. 2, (1993), 24–50.

⁶⁶ Cf. Castro Varela, Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, 210–211.

the language of Freud and Lacan, the language of the colonial patriarchy, your language, and I am here to address you.⁶⁷

On the one hand, the Kafkaesque mask makes it possible to read Preciado's speech as an act of subversion: as an entry of the monstrous into the hegemonic discourse and a critical mirror of Western knowledge formations, which are disturbed by their own means ("your language"). On the other hand, the reference to Kafka's allegory supports the projection of the criticised hegemonic system onto individual subjects. It is not just the 'I' that stages itself as a metonymy, a *pars pro toto*, by claiming to speak for a group;⁶⁸ the auditorium is also addressed metonymically and identified with the system: "you – the normal, the hegemonic, the bourgeois white psychoanalysts, the binary, the patriarchal-colonials."⁶⁹

In this harsh opposition between 'I' and the audience and its metonymic extension to the juxtaposition of the subaltern and hegemony, the 'I', which mediates between these two worlds as the speaker takes on the function of a looking glass because "almost everything that I can say, you can observe for yourselves on one side or the other of the gender boundary."⁷⁰ It is, above all, their trans body that Preciado identifies as the pivotal point of this reflective function: as a person who was socialised as a woman but is now read as a man, Preciado has experiences on both sides of the 'gender boundary.' The trans body is thus able to reflect and literally dis-illusion central guiding concepts of Western self-image including universalism, since as "a so-called 'man' and so-called 'white', I could accede for the first time the privilege of universality. A peaceful and anonymous place where everyone leaves you the fuck alone."⁷¹

2.2. Turning the tables: Transformative narration and subversions of psychoanalytic discourse

Preciado repeatedly emphasises that living as a trans person does not result from a rejection of whatever kind of 'femininity' or an endorsement of whatever kind of 'masculinity.' Instead, it is precisely the non-binary identity that empowered them "to decolonise, disidentify, debinarify myself."⁷² In double-masking the role of the speaker – as a parabolic figure of literary fiction and as a subaltern in the hegemonic discourse – and thus in hybridising the narrative 'I', Preciado performs an alternative way of academic discourse which eventually claims to initiate a literal 'transgression' of the binary and a paradigm shift in psychoanalysis in the sense of Thomas

⁶⁷ Preciado, *Can the Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*, 19.

⁶⁸ "Many of my predecessors died [...] and it is with the strength that I draw from all their silenced voices, though in my own name only, that I address you today." Ibid., 75; "I am speaking about all of this publicly because it is vital that the voices of sexual and gender subalterns not be appropriated by the discourse of sexual difference." Ibid., 47.

⁶⁹ Ibid., 36.

⁷⁰ Ibid., 17.

⁷¹ Ibid., 35.

⁷² Ibid., 39.

S. Kuhn.⁷³ Kuhn's concept of a paradigm shift is closely linked to two other concepts that also play a role in Preciado's work: the concept of crisis and the concept of revolution. According to Kuhn, science takes place in certain paradigms, i.e. in assumptions, concepts and methods that a scientific community shares and uses to solve scientific questions. However, these paradigms are not timeless; they lose their validity when, in the course of scientific change, 'anomalies' accumulate and they can no longer be explained. This crisis leads to a paradigm shift and thus to a revolution.⁷⁴

According to Preciado, psychoanalysts have to face the fact that their discipline is precisely in this transitional phase, for "the epistemic regime of sexual difference is mutating and, within the next ten or twenty years, will probably give way to a new epistemology."⁷⁵ A good part of Preciado's text constitutes a sophisticated critical discussion on the history of Western epistemology, the pivotal role of gender and sex within it and the role that psychoanalysis has played in establishing and maintaining gender binarism and pathologising ways of living that do not fit in the binary model.⁷⁶ The asymmetrical communication relationship that the text has established in the juxtaposition of the subjugated other (the narrating 'I') and the subjugator (psychoanalysts, academics) is reversed in this long, educated and educating passages, for Preciado appears less as a subaltern monster than as an instructive teacher, sometimes even as a prophet of a new paradigm, who wants his audience to leave the lecture "enlightened."⁷⁷

Queer and anti-racist movements, according to Preciado, are the precursors of the epistemic revolution,⁷⁸ and it is precisely the zone of (epistemic) transition where the narrating 'I' as a trans person is situated, speaking "from a discursive position as unexpected as it is impossible, that of a gender-dysphoric monster, addressing the Academy of Psychoanalysts."⁷⁹ This also affects the discursive level since the discourse from this "impossible" position does not fit in the parameters of the epistemic system but still takes place within it (namely as a speech in the institution of the *École de la Cause Freudienne*). This is where autofiction comes into play because this entails a renegotiation of the way in which knowledge about trans identities is conveyed and who conveys it. The text demonstrates how a transgressive, non-binary narrative of knowledge about transgender identities can look like.

⁷³ Ibid., 55.

⁷⁴ Cf. Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions. Second Edition, enlarged* (Chicago: University of Chicago Press, 1970), especially 52-110.

⁷⁵ Preciado, *Can the Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*, 52.

⁷⁶ In these passages, which sometimes resemble a university lecture, Preciado informs, for example, about the androcentric one-sex-model which was effective at least until the Middle Ages, about the new binary epistemology which became decisive in the course of the 18th and 19th century, about the pivotal role of Freudian psychoanalysis in fixing sexual differences and about the ongoing crisis of the binary model as a result of new findings in e.g. chromosome research and endocrinology since the 1940s. Cf. *ibid.*, 56-62.

⁷⁷ Ibid., 43.

⁷⁸ Ibid., 52.

⁷⁹ Ibid., 51.

It is important to bear in mind that the masked speech in the text is closely linked to the transformation and rewriting of a pre-text (here: Kafka's "Report to an Academy"). Above all, the very formal and almost overly polite form of address borrowed from Kafka's text ("esteemed ladies and gentlemen"), that Preciado repeatedly uses, leads to ironic effects. On the one hand, the anachronistic expression supports the conservative and outmoded attitude that Preciado accuses the École of having. On the other hand, the alleged submissiveness contrasts with the self-empowerment of the speaking self, which the text successively demonstrates.

The intertextual transformation, including the basic metonymic structure of the speech described above, is part of a comprehensive strategy of 'turning the tables,' in which psychoanalysis itself is ultimately analysed in terms of its colonial-patriarchal unconscious. The psychoanalysts are sometimes even addressed to as 'patients' themselves, to whom Preciado offers "a political therapy for your institutional practices."⁸⁰

In 'turning the tables,' Preciado thus reverses the subject-object relationship of the hegemonic discourse on the one hand, and beats his opponents with their own means, on the other. This rhetorical procedure is also used to expose the unmarked norms in Western self-image. The identity-political agenda of the text is combined with the unmasking of the powerful, yet invisible and unquestioned standardisation of identity:⁸¹

Why is it, my beloved binary friends, that you are convinced that only subalterns possess an identity? [...] Do you [...] believe that you – the normal, the hegemonic, the bourgeois white psychoanalysts, the binary, the patriarchal-colonials – have no identity? There is no identity more rigid and sclerotic than your invisible identity. Than your republican universality. Your weightless, anonymous identity is the privilege of sexual, racial and gender norms. [...] To be branded with an identity means simply that one does not have the power to designate one's identity as universal.⁸²

3. Queering narratives of memory: Kim de l'Horizon's *Blutbuch* (2022)

Kim de l'Horizon's highly acclaimed autofictional novel *Blutbuch* ("blood book") was awarded the German Book Prize in 2022. At the award ceremony, it was not only the book that attracted attention, but also the author,

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Here, Preciado's argumentation coincides with central theses of anti-racism research, in particular the "shifting the gaze" (Toni Morrison) through Critical Whiteness Studies, which aims to reveal white privileges and critically reflect on unmarked, white norms and emphasis their significance for structural racism. Cf. Tammie M. Kennedy, Joyce Irene Middleton, Krista Ratcliffe, "The Matter of Whiteness: Or, Why Whiteness Studies is Important to Rhetoric and Composition," *Rhetoric Review*, vol. 24, no. 4, (2005), 359–373; Robin DiAngelo, *What Does It Mean To Be White? Developing White Racial Literacy* (New York: Peter Lang, 2016).

⁸² Preciado, *Can the Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*, 31–32.

who created a *geschlechtspolitische Kunstfigur*⁸³ (gender-political art figure) under the pseudonym of Kim de l'Horizon. "This prize is not just for me," de l'Horizon said at the award ceremony and then shaved off their hair live on stage in Frankfurt as a sign of solidarity with the women's protests taking place in Iran at the time. "I think the jury also chose the prize to send a signal against hatred, for love and for the struggle of all the people who are oppressed because of their bodies."⁸⁴

The symbolic act of solidarity with the oppressed is just as much a clear political statement as it is a public form of authorial staging that goes beyond the text. In this way, Kim de l'Horizon themselves invites readers to (also) situate their novel in current debates on identity politics.

3.1. Poetics of fluidity and transgression

Blutbuch is about the nexus between memory and identity and particularly reflects the role of recounting memories for individual, collective and cultural identities. The focus is on the non-binary Kim, who, after their grandmother develops dementia, decides to come to terms with their own traumas as well as the taboos and buried memories within their family history, whereby the female sides and (sights) of this family play a special role.

While dialogicity in Preciado's text is limited to systemic (genre-related) and explicit intertextual references and is thus in tension with the strictly monological-agonal structure of the lecture, dialogicity is a central organising principle in de l'Horizon's novel. In addition to the integration of numerous intertextual references (including to Preciado, who is quoted several times⁸⁵), the multi-perspective narrative situation is particularly affected by this.

The grandmother, whose own memory is increasingly fading and whose dementia is the poetological trigger for the writing process, functions as the primary addressee of the text, which borrows from the epistolary novel for large parts. In addition, numerous other forms of writing and styles are implemented, ranging from lyrical passages to conceptually oral texts, partly in Swiss German, some English passages, inserted archive documents and scientific explanations (or passages imitating the style of academic texts) including footnotes.⁸⁶ The narrator changes roles several times:

⁸³ Cf. Arno Frank, "Seht her, wir haben verstanden. Deutscher Buchpreis für Kim de l'Horizon," *Spiegel Online*, 20 October 2022, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/deutscher-buchpreis-fuer-kim-de-l-horizon-seht-her-wir-haben-verstanden-a-86611e26-318b-4201-955d-e94384614cab> (accessed 21 March 2024).

⁸⁴ "Dieser Preis ist nicht nur für mich. Ich denke, die Jury hat den Preis auch ausgewählt, um ein Zeichen zu setzen gegen den Hass, für die Liebe und für den Kampf aller Menschen, die wegen ihres Körpers unterdrückt werden," Cf. "Deutscher Buchpreis für Kim de l'Horizon. Anschreiben gegen den Status Quo," *Deutschlandfunk Kultur*, 17 October 2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kim-de-l-horizon-blutbuch-deutscher-buchpreis-100.html> (accessed 10 March 2024) [English translation mine].

⁸⁵ Firstly, with a statement in which Preciado rejects identification with the male and female sex and, secondly, with a longer statement on sexuality in trans and queer culture, which according to Preciado is freed from reproductive constraints and gender domination, de l'Horizon, *Blutbuch*, 19, 265.

⁸⁶ This variety in styles and expression was one of the reasons why *Blutbuch* has been awarded the German Book Prize, cf. *Kim de l'Horizon erhält den Deutschen Buchpreis*

the narrating 'I' often appears as a very strongly marked self, sometimes acting as the monological 'I' of the epistolary novel, sometimes as a lyrical 'I' and sometimes as a poetological 'I' reflecting on its own writing. Occasionally, however, the first-person voice withdraws and turns into a heterodiegetic narrative instance, namely in passages about Kim's childhood, which is alienating to Kim for they cannot remember everything about it. These parts are narrated in the third person ('the child'), which narratively marks a dissociation between the narrating and experiencing subject. At times, the narrator even completely takes a back seat to other voices. The fourth chapter, for example, consists largely of short biographies inserted into the novel, which the main character's mother has compiled of her female ancestors and written down in a strongly dialectal style. In here, Kim shifts from the narrator and the main character to a fictitious editor. The narratological place of Kim in the novel – as the narrator, as the main character, as the fictitious editor, as a poetological ego and not least as an index of the empirical author – is thus equally hybridised and pluralised.

In contrast to Preciado's text, *Blutbuch* is not characterised by a clear appeal structure, but rather by the hybridisation and queering of narratives. Identity itself is thus presented as a fluid and transgressive category. The identity-political significance of the novel lies – here again comparable to Preciado – in the epistemic intervention, which acts out by genuinely literary means of autofiction.

The novel has five chapters, preceded by a prologue in which the first person narrator addresses the sick grandmother, reflects on the writing situation and lists "Dinge, über die wir nie sprachen"⁸⁷ ("things we never talked about"), such as Kim's non-binary identity which reveals to be only one example of queerness in the family.⁸⁸ The fluidity of gender identities is also reflected on a stylistic and lexical level. Gender-sensitive language – a controversial topic in Germany – is used consistently throughout the novel, for example *Freund:innen* instead of *Freunde*.⁸⁹ In addition to these more or less common forms of gender-sensitive language, there are completely new lexical forms that are difficult to translate into English, such as *jemensch* instead of *jemand* ('somehuman' instead of 'someone').⁹⁰ A central play on words, which also combines different national languages and literally conveys the fluidity of identity, is played out with the term 'mother'. This is replaced in

für „Blutbuch“, <https://www.deutscher-buchpreis.de/news/eintrag/kim-de-lhorizon-erhaelt-den-deutschen-buchpreis-2022-fuer-blutbuch/#:~:text=Die%20Jury-,Kim%20de%20l'Horizon%20erh%C3%A4lt,Deutschen%20Buchpreis%202022%20f%C3%BCr%20%E2%80%9E-Blutbuch%E2%80%9C&text=Kim%20de%20l'Horizon%20hat,den%20Deutschen%20Buchpreis%202022%20gewonnen> (accessed 21 March 2024).

⁸⁷ de l'Horizon, *Blutbuch*, 9.

⁸⁸ On the first two pages we learn that Kim's mother had an affair with a woman during her marriage and that their grandmother has excess testosterone ("hirsutism"), cf. *ibid.*, 9–10.

⁸⁹ The colon connects the masculine form *Freunde* (male friends) and *Freundinnen* (female friends) and at the same time indicates an intermediate space for non-binary/trans identities.

⁹⁰ This holds also true for the indefinite pronoun 'man,' which is used in German for general and impersonal statements (in English for example 'one/'you'). In *Blutbuch*, 'man' is replaced by *mensch* (human). The impersonal pronoun 'man' is neutral in terms of grammatical gender but is a homonym for German *Mann* ('man' in the sense of 'male') on the phonetic level.

the novel by *Meer*, which is the German word for 'sea' but also a homonym to the French and Swiss-German word for mother (*mère*).

In the course of the prologue, the main topic of repression and trauma is already alluded to. Repression as a basic means of hiding memories of violation is linked to the idea of inheriting and perpetuating traumas within the family. This topic is personified by the narrating 'I' which performs both as an archive and as a narrative catalyst of these hidden memories. The topic of repression is also personified by side characters like Irma, the grandmother's sister, who is a tabooed person in the collective memory of the family and whose traumatic experiences are revealed by the narrator within the course of the text.⁹¹ Along with that, other important topics are Kim's alienation from their own childhood, which they cannot remember completely, the *Blutbuche* (copper beech) in the family garden, which alludes the title (*Blutbuch*, blood book) and which functions as a poetological leitmotif for the search for one's own roots and one's own language, and the ambivalent meaning that anonymous and insensitive sex (which is sometimes described very explicitly) has for Kim: on the one hand, as an escapist means and regulator for their imbalanced emotions and, on the other, as a metaphor for the almost physical borderline experience that the incorporation of other feelings and stories means for the narrator, who feels like an archive of other people's burden.⁹²

The prologue is followed by the first chapter, which contains miniatures about the grandmother in enumerative form (her body, her places, her idiosyncrasies), thus performing a tentative, fragmented narrative approach to the addressee. The second chapter contains remarks on the child's ambivalent relationship with mother and grandmother, characterized by fear and coldness as well as closeness. Chapter three makes references to botanical history to develop a leitmotif of the novel, the copper beech, in greater depth. Chapter four uses a female family tree created by Kim's mother to unfold the story of female ancestors. Finally, the fifth chapter contains letters to the grandmother written in English which is followed by a German version that is laid out 'upside down,' so that readers literally have to turn the novel if they want to read it. The switch to English has both an alienating effect, while at the same time being identified as a means of verbal individuation and liberation from memorial pre-texts:

I am always scared. I am still scared of you, Grandma, scared of what you will do when you read all of this. Which is why I am writing these letters in English, the language I taught myself by reading *Harry Potter* and watching *Lord of the Rings* as a teenager, the language of my sex-dates, the language that has other eyes than my mother tongue, the language in

⁹¹ In the course of the novel, it is revealed that Irma had been sexually abused by her own father and, after becoming pregnant, had been sent to a women's prison by her family, cf. de l'Horizon, *Blutbuch*, 116, 288–289.

⁹² The metaphor of the body as an archive of other people's feelings and stories is explicitly mentioned several times in the novel and correlated with anal sex (*ibid.*, 50–51) and the incorporation of shame ("a body of shame, a whole archive of it," *ibid.*, 269, original in English).

which I did not inherit your eyes and your mothers' and your mother's mother's eyes, the language in which I don't feel watched, the language that feels like a space of my own, no matter how incorrect, the language that you don't really understand.⁹³

Precisely this search for a language of one's own and its ambivalent, both violating and empowering relation to archives of identity and narratives of memory is closely linked to the key motif of the novel, namely the copper beech.

3.2. Back to the roots: Critical accounts on identity and ideology

The copper beech tree in the family garden serves as a poetological metaphor and is strongly connected with the narration of memory. The copper beech was planted by the narrator's great-grandfather for his daughter, i.e. Kim's grandmother, and functions as a symbolic place of memory where national-cultural memory, collective family memory and personal-individual memory come together.

It initially stands for difficult access to one's own self, one's own past and one's own voice. The tree is closely linked to the childhood of the narrating 'I', to which it has no direct narrative access, clearly recognisable in the distanced narrative mediation in the first part of the book, in which the mode shifts from autodiegetic to heterodiegetic narration and the narrator only speaks of 'the child' in the third person. The large tree in the family's garden is a place of refuge for 'the child.' As told in a fairytale-like allegorical passage at the beginning of the book, the child buries its voice in the roots: "When I grow up, the child thinks. I will come back. And the voice will tell me everything."⁹⁴

Poetologically, the novel shapes precisely this search for one's own voice, which goes back to the roots. It does so by pluralising both memory and voice, and combining them with different forms of writing. Memory, identity and narrative are presented in their interdependence in a literary way, which is not unusual for autofictional and autobiographical texts, and reflected in the dynamics of narration. What is special about de l'Horzon's text is that it combines this poetological reflection with the queering of memory narratives. This seems to be precisely where the identity-political relevance of the text lies. Comparable to Preciado, it aims to revise epistemic orders (in *Blutbuch* it is the knowledge of history, whereas in *Can the Monster Speak?* the knowledge of body and psyche). But in contrast to Preciado it does not convey this revision as a metonymic confrontation of 'I vs. you, but as a polyphonic-hybrid discourse.

In this regard, the copper beech also serves as a symbolic means to criticise nationalist identity politics. It demonstrates in a nutshell the significance of narratives for the foundation of national identities, an aspect that Stuart Hall had already emphasised in 1992. In his essay titled "The

⁹³ Ibid., 267 (original in English).

⁹⁴ "Wenn ich gross bin, denkt das Kind. Werde ich zurückkommen. Und die Stimme wird mir alles sagen." Ibid., 94 [English translation mine].

Question of Cultural Identity," Hall points out the ideological implications of "narrating the nation," which often goes hand in hand with an "invention of tradition" and ultimately creates "national cultures as imagined communities."⁹⁵ In *Blutbuch* these narrative formations of national identity and cultural memory are revealed by spoofing academic writing and, at the same time, offering insights in historical narratives of genealogy. The first-person narrator traces the story of the tree, which almost symbolically invokes the ideological connection between blood and soil, in extended passages, working through the German-language botanical discourse of the late 19th and 20th centuries. These passages are designed as a form of parody of academic discourse (for example, quotations from botanical works are referenced in the footnotes, but are also ironically commented on within these footnotes). They critically demonstrate the ideologisation of identity narratives. For example, various experts (*Blutbuchologen*⁹⁶) are quoted and they claim the origin of the copper beech for their region (South Tyrol, Thuringia). In the course of this ironic revision, puns play an important role which directly refer to the title *Blutbuch* and its implication of both *Buch* (book) and *Buche* (beech). The neologism *Blutbuchologen* is difficult to translate for it implies both an ironic professionalisation of botanical experts dealing with the particular tree ("copper beechalists") and an ironic allusion of the nationalist ideology of 'blood and soil' carried on in 'books', i.e. narration ("blood bookolists"). The *Blutslogik*⁹⁷ ("blood logic") of 'pure' cultivations is taken *ad absurdum* in a very sarcastic way because, as the narrator emphasises, it was not the *blutdirekten Sprösslinge*⁹⁸ ("blood-direct offspring") of the ancestral beech that were responsible for the typical red colour which is decisive for the tree species. Rather, this colour was the result of 'asexual' propagation, namely by grafting.⁹⁹ The parodistic deconstruction of the ideological charge of identity, which can easily be transferred to nationalist narratives and eugenic fantasies of purity, is thus accompanied by a queering of these narratives of the tree.

3.3. Flip sides of epistemic violence: The hidden history of mothers

Another form of queering memory narratives can be found in the fourth part of the novel ("The Search for Rosmarie"), which is dedicated to the narrator's female family history. When the grandmother's health deteriorates, their mother asks Kim to compile a family tree for the grandmother. While searching for materials for this family tree, Kim finds a collection of notes written by their mother. She has traced the history of the female family members, which goes back to the Middle Ages. The narrator now takes on the role of an editor and, to a certain extent, lets their mother, whose miniature biographies are reproduced verbatim, take the floor. These notes are

⁹⁵ Stuart Hall, "The Question of Cultural Identity," in *Modernity and its Futures*, eds. Stuart Hall, David Held, Anthony G. McGrew (Cambridge: Polity Press 1992), 291-298.

⁹⁶ de l'Horizon, *Blutbuch*, 165.

⁹⁷ *Ibid.*, 166.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

a queering of memory narratives in a multiple way. First of all, they open up a narrative space for a special distorting and female voice, that of Kim's mother, who is not familiar with any – be it academic or fictional – ways of narrating. Accordingly, these passages, which, appear to be the most inventive parts of the novel, crisscross any narrative conventions the readers are used to. Formally aligned as short biographical notes, these passages are not descriptive at all but imply various techniques of fictionalisation, such as internal focalisation, and, at the same time, are filtered through the very dialectal and colloquial style and impetus of Kim's mother, who is omnipresent as a narrating voice.

The short biographies form the hidden history of the mothers in Kim's family. They are stories about strong women and they have an empowering effect. At the same time, they are stories of gender-based violence, witch-hunts, the internment of women, the persecution of lesbian love and prostitution and the patriarchal exercise of aggression against queerness, which is a cross-cutting topic in the family history. With regard to the significance of cultural memory, they illuminate a blank space in hegemonic-patriarchal identity narratives, namely the female sides and sights.

In this chapter, the hybrid character of the autofiction, i.e. its oscillation between fact and fiction, as well as its potential to disrupt hegemonic memory narratives, comes fully to the fore for the blank space of the hidden history of mothers, which the text fills here in literary terms, proves to be a hybrid narrative itself. In retrospect, Kim reveals that they invented the chapter.¹⁰⁰ The female narrative voice of the mother thus proves to be fictionalised for the reader and filtered through the queer narrative voice. The critical potential of autofiction and its identity-political significance become particularly clear with regard to the interaction between official memory discourse and repressed memories. Autofiction offers literary space for the flip side of epistemic violence by revealing the repressed aspects of hegemonic-patriarchal narratives. It gives female sides and sights on gender-related violence a literary space. At the same time, the autofictional text stages the recursive structure of trauma through the pluralisation of voices (the forgotten women speak through the mother's voice, the mother's voice in turn proves to be shaped by the narrating 'I' of Kim). The essence of trauma lies precisely in the fact that they have to be relived again and again. What is epistemically repressed, it could be pointed out, is not automatically completely forgotten, but lurks beneath the official discourse. It is the 'I' from the margins that becomes the narrative catalyst of repressed knowledge, making it literarily available within the framework of autofiction.

4. Conclusion

The discursive place and epistemic significance of autofictional texts in contemporary literature can be examined in more detail by means of an identity-political perspective. The texts on queer identities under scrutiny make a clear

¹⁰⁰ Ibid., 270.

claim to referentiality, socio-political significance and epistemic intervention. This is interesting both with regard to current trends in autofictional writing, such as autosociobiography and autotheory, and with regard to the underlying concept of literature since a tendency towards the re-factualisation and re-politicisation of literature seems to be emerging here.

Although both texts are characterised by varied narrative strategies and styles and although they also play with the narrative place of the narrating 'I' (whether by speaking masked, as in Preciado, or by orchestrating a polyphonic, multi-perspective ensemble of voices, as in *de l'Horizon*), the autobiographical pact is not unsettled. This is also due to the fact that both texts are largely self-explaining and reveal their procedures in an explicit manner. The multitude of advanced narrative procedures and literary techniques used in Preciado and *de l'Horizon* are thus in a peculiar tension with the intentionalism that pervades both texts and is evident in the explicit clarification of statements. To put it more simply, the reader basically has little to do because the texts reveal their interpretation. The focus is shifted from the creation of ambivalences on a hermeneutic level to the narrative proceeding of ambivalences through literary means of autofiction.

Both Preciado and *de l'Horizon* use literature as a means of transgressive writing and aim at the epistemic level. Hence, they transgress the field of literature and conjunct science and fiction. In doing so, they disrupt hegemonic knowledge discourses (in Preciado's case that of psychoanalytical science, in *de l'Horizon's* that of cultural memory) and expose narratives and the hegemonic creation of identity, which they juxtapose with alternative forms of storytelling and the communication of knowledge about queer identities. The self of the autofiction becomes the catalyst of anti-hegemonic knowledge and anti-hegemonic discourse. The autofictions of Preciado and *de l'Horizon* are therefore able to implement a core concern of identity politics in a literary way, namely claiming of a subject and speaker position in the hegemonic discourse.

At the same time, the aporias of identity politics discourses also become clear when looking at both examples. On the one hand, the metonymic structure of Preciado's text goes hand in hand with a literary staging of agency and empowerment of the self, but on the other hand, the agonal opposition of the speaker and the audience encourages a hardening and essentialisation of the discourse positions, by equating 'the others' with the hegemonic system and identifying the 'I' with the subaltern, an identification that can ultimately only be made plausible by the literary masquerade, but which obscures the privileged place that Preciado occupies as an author and academic within the hegemonic system. Conversely, in *de l'Horizon's* novel, the representation of queer memory narratives ultimately remains tied to the imaginary, which is an aspect that the novel itself makes clear through explicit indicators of fiction. These need not be points of criticism, but they seem to open up connections for a queer poetics of autofiction, which (here again comparable to the core concern of left-wing identity politics) has its special transitory potential, namely in the active shaping of a social transition to the recognition and subjectivation of marginalised identities:

Maybe this is, what is inherently queer about autofiction: to start writing from a reality that repeats the fiction that we don't exist. To start writing from a reality that isn't real to us, that puts us in the realm of fiction. To produce ourselves through writing, to invent literary spaces that are other, hyperreal, utterly needed realities. Maybe this is, why so many of us write 'autofiction': because we are still stories, because we aren't real bodies yet.¹⁰¹

REFERENCES

- Amlinger, Carolin. "Literatur als Soziologie. Autofiktion, soziale Tatsachen und soziologische Erkenntnis." In *Autosozio-biographie. Poetik und Politik*, eds. Eva Blome, Philipp Lammers, Sarah Seidel. Stuttgart: Metzler, 2022, 43–65.
- Appiah, Kwame Anthony. "The Politics of Identity." *Daedalus*, vol. 135, no. 4, (2006), 15–22.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen. *Postcolonial Studies. The Key Concepts*. London–New York: Routledge, 2013.
- Blome, Eva. "Rückkehr zur Herkunft. Autosozio-biografien erzählen von der Klassengesellschaft." *DVJs*, vol. 94 (2020), 541–571.
- Blome, Eva; Lammers, Philipp; Seidel, Sarah eds. *Autosozio-biographie. Poetik und Politik*. Stuttgart: Metzler, 2022.
- Blome, Eva; Lammers, Philipp; Seidel, Sarah. "Zur Poetik und Politik der Autosozio-biographie." In *Autosozio-biographie. Poetik und Politik*, eds. Eva Blome, Philipp Lammers, Sarah Seidel. Stuttgart: Metzler, 2022, 1–14.
- Bremerich, Stephanie. *Erzähltes Elend. Autofiktionen von Armut und Abweichung*. Stuttgart: Metzler, 2018.
- Burgelin, Claude; Grell, Isabelle; Roche, Roger-Yves eds. *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Casas, Ana ed. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012.
- Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita. *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2020.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.
- Danius, Sara; Jonsson, Stefan; Spivak, Gayatri. C. "Interview with Gayatri Spivak," *Boundaries*, vol. 20, no. 2, (1993), 24–50.
- Darrieussecq, Marie. "L'autofiction: un genre pas sérieux." *Poétique*, no. 107, (1996), 369–380.
- Delaume, Chloé. *La Règle du je. Autofiction: un essai*. Paris: PUF 2010.
- DiAngelo, Robin. *What Does It Mean To Be White? Developing White Racial Literacy*. New York: Peter Lang, 2016.

¹⁰¹ Ibid., 270.

- Dix, Hywel Roland ed. *Autofiction in English*. Cham: Springer International Publishing, 2018.
- Dotson, Kristie. "Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing." *Hypatia*, vol. 26, no. 2, (2011), 236–257.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- Doubrovsky, Serge; Lecarme, Jacques; Lejeune, Philippe eds. *Autofictions et Cie*. Nanterre: Université de Paris X, 1993.
- Effe, Alexandra; Lawlor, Hannie. "Introduction. From Autofiction to the Autofictional." In *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, eds. Alexandra Effe, Hannie Lawlor. Cham: Springer International Publishing, 2022, 1–18.
- Ernst, Christina. "Transclasse und transgenre. Auto-soziobiographische Schreibweisen bei Paul B. Preciado und Jayrôme C. Robinet." In *Auto-soziobiographie. Poetik und Politik*, eds. Eva Blome, Philipp Lammers, Sarah Seidel. Stuttgart: Metzler, 2022, 257–273.
- Fournier, Lauren. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge/Mass.: MIT Press, 2021.
- Frank, Arno. "Seht her, wir haben verstanden. Deutscher Buchpreis für Kim de l'Horizon." *Spiegel Online*, 20 October 2022, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/deutscher-buchpreis-fuer-kim-de-l-horizon-seht-her-wir-haben-verstanden-a-86611e26-318b-4201-955d-e94384614cab> (accessed 21 March 2024).
- Gasparini, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 2008.
- Grell, Isabell. *L'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2014.
- Gronemann, Claudia. "Autofiktion." In *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, ed. Michael Wetzel. Berlin–Boston: De Gruyter, 2022, 332–349.
- Gronemann, Claudia. *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*. Hildesheim: Olms, 2002.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990, 222–237.
- Hall, Stuart. "The Question of Cultural Identity." In *Modernity and its Futures*, eds. Stuart Hall, David Held, Anthony G. McGrew. Cambridge: Polity Press 1992, 291–298.
- Heiss, Lydia. *Jung, weiblich, jüdisch – deutsch? Autofiktionale Identitätskonstruktionen in der zeitgenössischen deutschsprachig-jüdischen Literatur*. Göttingen: V & R unipress, 2021.
- Hochgesand, Stefan. "Kim de l'Horizon: 'Es darf nicht sein, dass wir uns zum Schweigen bringen,' Interview with Kim de l'Horizon." *Berliner Zeitung*, 4 November 2022, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/literatur/kim-de-lhorizon-wir-muessen-miteinander-sprechen-li.283154> (accessed 28 June 2024).
- Hugueny-Léger, Élise. *Projections de soi. Identités et images en mouvement dans l'autofiction*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2022.

- Iversen, Stefan. "Transgressive Narration. The Case of Autofiction." In *Narrative Factuality. A Handbook*, eds. Monika Fludernik, Marie-Laure Ryan. Berlin–Boston: De Gruyter, 2020, 555–564.
- James, Alison. "The Fictional in Autofiction." In *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, eds. Alexandra Effe, Hannie Lawlor. Cham: Springer International Publishing, 2022, 41–60.
- Jordan, Shirley. "État présent. Autofiction in the Feminine." *French Studies*, vol. 67, no. 1, (2013): 76–84.
- Kennedy, Tammie M.; Middleton, Joyce Irene; Ratcliffe, Krista. "The Matter of Whiteness: Or, Why Whiteness Studies is Important to Rhetoric and Composition." *Rhetoric Review*, vol. 24, no. 4, (2005): 359–373.
- Kreknin, Innokentij. *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nicolai Herbst*. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Kristeva, Julia. "Word, Dialogue and Novel." In *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi. New York: B. Blackwell, 1986, 34–61.
- Krumrey, Birgitta. *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen: V & R unipress, 2015.
- Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions. Second Edition, enlarged*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- Lévesque-Jalbert, Émile. "'This is not an autofiction': Autoteoría, French Feminism, and Living in Theory." *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 76, no. 1, (2020): 65–84.
- Martín Alcoff Linda; Mohanty, Satya P. "Reconsidering Identity Politics: An Introduction." In *Identity Politics Reconsidered*, eds. Linda Martín Alcoff, Michael Hames-García, Satya P. Mohanty, and Paula M.L. Moya. New York: Palgrave Macmillan, 2006, 1–9.
- Pottbeckers, Jörg. *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungspraktiken in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.
- Preciado, Beatriz. *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- Preciado, Paul B. *An Apartment on Uranus. Chronicles of the Crossing*, foreword by Virginie Despentes, translated by Charlotte Mandell. South Pasadena: semiotext(e), 2020.
- Preciado, Paul B. *Can the Monster Speak? A Report to an Academy of Psychoanalysts*. Translated by Frank Wynne. London: Fitzcarraldo Editions, 2021.
- Preciado, Paul B. *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. Translated by Bruce Benderson. New York: The Feminist Press at the City University of New York, 2013.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Shields, David. *Reality Hunger. A Manifesto*. New York: Alfred A. Knopf, 2010.
- Siguan, Marisa. *Lager überleben, Lager erschreiben. Autofiktionalität und literarische Tradition*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.
- Spivak, Gayatri. C. "Criticism, Feminism and the Institution. Interview with Elisabeth Gross." *Thesis*, no. 10/11, (1984/1985): 175–187.

- Spivak, Gayatri C. "'The Rani of Simur.' An Essay in Reading the Archives." *History and Theory*, vol. 24, no. 3, (1985), 247-272.
- Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?" [Abbreviated by the Author]. In: *The Post-Colonial Studies Reader*. Edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffith, Helen Tiffin. London–New York: Routledge, 2006, 28–37.
- The Combahee River Collective. "The Combahee River Collective Statement." In *How We Get Free. Black Feminism and the Combahee River Collective*, edited by Keeanga-Yamahtta Taylor. Chicago-Illinois: Haymarket Books, 2017, 15–27.
- Wagner-Egelhaaf, Martina ed. *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. "Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Autofictional." In *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, eds. Alexandra Effe, Hannie Lawlor. Cham: Springer International Publishing, 2022, 21–40.
- Walter, Suzanna Danuta, "In Defense of Identity Politics." *Signs*, vol. 43, no. 2, (2018), <https://signsjournal.org/currents-identity-politics/walters/> (accessed 20 March 2024).

Online Sources

- "Deutscher Buchpreis für Kim de l'Horizon. Anschreiben gegen den Status Quo," *Deutschlandfunk Kultur*, 17. October 2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kim-de-l-horizon-blutbuch-deutscher-buchpreis-100.html> (accessed 10 March 2024).
- Kim de l'Horizon erhält den Deutschen Buchpreis für „Blutbuch“*, <https://www.deutscher-buchpreis.de/news/eintrag/kim-de-lhorizon-erhaelt-den-deutschen-buchpreis-2022-fuer-blutbuch/#:~:text=Die%20Jury-,Kim%20de%20l'Horizon%20erh%C3%A4lt,Deutschen%20Buchpreis%202022%20f%C3%BCr%20E2%80%9EBlutbuch%E2%80%9C&text=Kim%20de%20l'Horizon%20hat,den%20Deutschen%20Buchpreis%202022%20gewonnen> (accessed 21 March 2024).


Dr. Stephanie Bremerich Research Assistant in Modern German literature und literary theory at the Department of German Studies at Leipzig University. She studied German Language and Literature, History of Art, and Comparative Literature in Leipzig and Prague. Her fields of research include gender relations in modernity and avantgarde, theories and practices of authorship and autofiction, and representation of deviance and poverty across media. E-mail: stephanie.bremerich@uni-leipzig.de

Selected Publications:

- "Arbeit an der 'Neuen Welt'. Arthur Holitschers 'Reise durch das jüdische Palästina' (1922) und Felix Saltens 'Neue Menschen auf alter Erde'" (1925). In *Jahrbuch des Dubnow-Institutes/Dubnow Institute Yearbook XIX (2020/2021)*, ed. Yfaat Weiss. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2023, 239–264.

- "Katastrophischer Ästhetizismus. Topographien der Krise in Heinz Helles 'Eigentlich müssten wir tanzen.'" In *Erosion der sozialen Ordnung. Zeitdiagnostik in neuesten dystopischen Entwürfen*, eds. Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska, Inga Probst. Berlin et.al.: Peter Lang, 2022, 225–250.
- *Orientalismus heute. Perspektiven arabisch-deutscher Literatur- und Kulturwissenschaft*. Berlin: De Gruyter, 2021 (ed. with Dieter Burdorf und Abdalla Eldimagh).
- "Mit Speer und spitzer Feder. Literarische Inszenierung von Autorschaft in Else Lasker-Schülers Briefen nach Norwegen (1911/1912). "In "...nur Frauen können Briefe schreiben." *Facetten weiblicher Briefkultur nach 1750*, vol. 2, eds. Renata Dampc-Jarosz, Pawel Zarychta. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2019, 213–228.
- *Erzähltes Elend. Autofiktionen von Armut und Abweichung* (= Abhandlungen zur Literaturwissenschaft), Stuttgart: Metzler, 2018.
- *Flucht, Exil und Migration in der deutschsprachigen Literatur. Syrische und deutsche Perspektiven*, Berlin: Quintus Verlag, 2018 (ed. with Dieter Burdorf and Abdalla Eldimagh).

IRIS BAUER
University of Leipzig

 <https://orcid.org/0009-0006-8247-0656>



Animals as Online Resources for Human Storytelling Between Exploitation and Anthrozoological Empowerment

SUMMARY

The paper deals with online representations of animals and examines the extent to which the digital age, with its media and specific characteristics, influences the representation of animals. The text introduces the basic questions of human animal studies, using Randy Malamud's virtual animal concept to scrutinise online representations of animals in social media. Based on Spivak's concept of subalternity, online-animals are discussed as subaltern representations, that are instrumentalised in human story telling: as an economic resource, as a projection surface for individual life writing and identity creation and as a means of social networking. Yet social media are also discussed as a space in which anthrozoological empowerment can take place. Based on Kari Weil's concept of the contact zone, the virtual animal



© by the author, licensee University of Lodz - Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 28.05.2024; verified: 30.07.2024. Accepted: 14.08.2024

is discussed as a space of possibilities for a posthuman language that, with the help of digital possibilities of representation, unsettles anthropocentric hegemony.

Keywords

human-animal studies, cultural animal studies, social media, human-animal life-writing, anthrozoological empowerment, posthumanity

They must note how the staging of the world in representation – its scene of writing, its *Darstellung* – dissimulates [...] agents of power – *Vertretung*.¹

In her famous 1988 essay titled “Can the Subaltern Speak?” Gayatri Chakravorty Spivak, one of the main theorists of the postcolonial theory beside Edward Said and Homi K. Bhabha, criticises the epistemic power of European intellectuals to constitute the colonial subject as the Other.² In doing so, she provides a lasting reflection of the ambivalent process that – explicitly with reference to Spivak – has been made the subject of this volume again and again: life writing in the name of someone else. With regard to the representation of the Global South as the Other in the narratives of the Global North, she critically argues that:

Outside (though not completely so) the circuit of the *international* division of labor, there are people whose consciousness we cannot grasp if we close off our benevolence by constructing a homogeneous Other referring only to our own place in the seat of the Same or the Self.³

Spivak shows the process of Othering in the postcolonial context referring to Indian women, who are to be understood as subaltern because their voice is absent from postcolonial and patriarchal representation. This article undertakes to apply Spivak’s concept of subalternity to human-animal studies in the digital age and ask to what extent the mechanisms of Othering discussed by Spivak can be transferred to the relationship between humans and non-human animals.

Spivak’s text appears to be still relevant and up-to-date for research into the latest forms of life writing, especially in the relatively young medium of social media. Therefore, the keywords *Darstellung* and *Vertretung* connected with the agents of power mentioned by Spivak in the preceding quote lead to the central questions of this paper, concerning the way in which animals function as online resources for human storytelling and whether the same criticism Spivak addresses to the Global North also applies to influencers who turn their animals into petfluencers. A good example of this is the Pomeranian

¹ G. Spivak, “Can the Subaltern Speak”, in *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*, eds P. Williams, L. Chrisman (New York 1994), 74.

² *Ibid.*, 76.

³ *Ibid.*, 84.

Jiffpom with 9.2 m Instagram followers, whose owner earns about 35.000 euros with one post.⁴ Other questions refer to the possibility of identifying animals as subaltern and applying to them what Spivak said about the subaltern woman, whose speech is not heard, not because she is silent, but because her voice “is outside the hegemonic logos and without auctoritas?”⁵ If this is true, the question remains how the voices of animals can be made audible and how anthrozoological empowerment can be established. Furthermore, it is worth analyzing if the supposed anthrozoological empowerment of animals as a form of hegemonic representation of the subaltern remains a benevolent construction of the animal as the Other and thus, as in the quote above, only refers “to our own place in the seat of the Same or the Self.”

To answer these questions, this paper examines brief case studies of animal representations in social media. Taking the phenomenon of the petfluencer as a starting point, it is interesting to examine online animals as subaltern resources for human life writing. It is impossible for this article to go into the enormous extent of obvious violence against animals on the internet, but at least it is worth pointing out that the danger and damage to animal health also applies to petfluencers and is denounced by animal protection organizations.⁶ The paper attempts to answer the question whether, in addition to the instrumentalisation and exploitation of animals as a commercial and social resource, emancipatory empowerment is made possible through online representation. Using further examples of online animals in social media platforms can be used to address the question if the online existence, the visibility of animals in social media (which is, in principle, not self-determined, but created by humans) can have also a positive impact on the real animals behind their virtual representations. Social media as mass media and at the same time as a powerful medium of multidirectional communication “combine peer and media effects and thereby represent a powerful motivator of behavior [...]” and have greater and faster influence than traditional media.⁷ Therefore if an animal species is threatened by humans, is it possible that its representation in social media, its visibility in the digital public discourse may ensure its survival?

The article puts forward a thesis that animal life writing in social media is fundamentally ambivalent. It oscillates between exploitation and empowerment and is, in fact, comparable to Othering processes that occur in postcolonial and patriarchal contexts. The hegemonic mechanisms that

⁴ *Companion Life*, “New data reveals the highest earning dog-fluencers in 2023 – with Instagram taking top spot over TikTok,” <https://www.companionlife.co.uk/new-data-reveals-the-highest-earning-dog-fluencers-in-2023-with-instagram-taking-top-spot-over-tiktok/> (accessed 8 November 2023).

⁵ Sabine Hark, “Die Vermessung des Schweigens – oder: Was heißt sprechen? Dimensionen epistemischer Gewalt,” in *Dominanzkultur reloaded. Neue Texte zu gesellschaftlichen Machtverhältnissen und ihren Wechselwirkungen*, eds. Iman Attia, Swantja Köbsell, Nivedity Prasad (Bielefeld: Transcript, 2015), 287.

⁶ See among others: <https://www.peta.org/media/news-releases/influencer-animal-abuse-prompts-peta-appeal-to-platforms/>

⁷ Megan A. Moreno, Jonathan D. D’Angelo, “Digital Media Theory. From One-Way to Multidirectional Communication,” in *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*, eds. Sheree Josephson, James Kelly, Ken Smith (New York: Routledge 2020), 324.

construct subalternity can be transferred very well to the representation of animals (in social media), as Shapiro and Copeland wrote in their preface to the 2005 issue of the journal *Society & Animals*:

As feminist, critical theory has discovered both the gross and subtle ways in which fiction has undermined the status of women, we expect to find that authors typically treat nonhuman animals in ways that are reductive and disrespectful of them. In part, this emerging literary theory, then, will consist of cataloguing and deconstructing those reductive moves. [...] However, a full-blown, animal-based, interpretative theory should examine the status of the use of nonhuman animals as symbols. Is this symbolic use, “figurative appropriation” (Malamud, 2003, pp. 4–5) or ideational exploitation (Scholtmeijer, 2000, p. 380) and, therefore, necessarily reductive or disrespectful? Is it at least anthropocentric, and is it not grist for this critical theory? What are the alternatives to a symbolic role in particular and reductive roles in general? [...] “We lack a language at present in which we can think about and represent animals to ourselves as animals in ways that are not metaphorical” (Fudge, 2002, p. 12). Yes, but that overstates the case. We all have some knowledge of the life of a nonhuman animal and – Nagel (1974) notwithstanding – some ability to empathize with the world-as-experienced by that animal.⁸

Shapiro and Copeland emphasise fiction as an engine of storytelling, which makes literature not only a space of (inauthentic) representation, but also an ideal space for imagination. In fiction, we can empathise with other beings, discover and perceive new realities, different from our ones, because “[o]nly literature is capable of letting us go deep into the life of another being, understand their reasons, share their emotions and experience their fate.”⁹ Olga Tokarczuk speaks about this power of fiction in her Nobel lecture, which can be read as a programme of ecocriticism. In her lecture, she outlines the concept of the tender narrator (*czuły narrator*) as the possibility of creating “a new story that’s universal, comprehensive, all-inclusive, rooted in nature, full of contexts and at the same time understandable.”¹⁰

This poses a question about how to tell stories in the medium of social media sensitively so as not to fall into the trap of representing animals in inauthentic narratives and exploiting them for our individual and collective purposes and values.

While Tokarczuk imagines literature as a unique laboratory to close up to posthuman narration and to overcome anthropocentric representations of animals, Randy Malamud, one of the main theorists in early cultural animal studies, takes a pessimistic look at anthropocentric practices of representing animals. In his article titled “Poetic Animals and Animal

⁸ Kenneth Shapiro, Marion Copeland, “Toward a Critical Theory of Animal Issues in Fiction,” *Society & Animals*, no. 13/4 (2002): 343.

⁹ Olga Tokarczuk, “The tender narrator,” <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/lecture/> (accessed 7 December 2019).

¹⁰ Ibid.

Souls" (1998), he refers to David Weiss, who wrote in 1990 that "[...] even in Paradise Adam's naming of the creatures is connected with his birthright of dominion over them. [...] The danger is this: to name is to cage; to preserve is to kill."¹¹

In *An Introduction to Animals and Visual Culture* (2012) Malamud analyses the representation of animals in visual culture and highlights the anthropocentric agency critically again:

With increasing rapacity, people are changing the conditions of life for every other species of animal. We are squeezing them out of their habitats, often because we are repurposing those habitats for living space or agriculture, timber harvesting or highways. And it is not only the animals' habitats but also the animals themselves whose "value" as resources makes them increasingly vulnerable to human control and commodification. The process of exercising this control, as I examine it here, involves people's framing of animals in visual culture. Just as we have come to prefer that so many other aspects of our lives should be transposed into visual culture, so, too, do we come to expect that animals should "live" in this realm, in this cultural context, which means displacing and transplanting them from their natural contexts.¹²

While Malamud's approach is, with good reason, characterised by a rather essentialist perspective on the divergence between humans/culture and animals/nature,¹³ this article undertakes to crumble this binarity. With the help of Shapiro and Copeland, it will attempt to consider the space of fiction and virtuality as a possibility for empowerment since narration creates illegibility and visibility, which can be the first step towards emancipation (as e.g. the feminist theory has proven for the representation of women in literature). It seems particularly interesting to analyse their advice that every storytelling about someone other than oneself represents an abstraction and so to speak a construction of the Other. Therefore, if we, in general, imagine ourselves in other people's shoes, why not in those of animals, too? And could especially the digital age, with all its different types of media, its worldwide availability and easy access to information, or benefits of digitalisation in the field of animal research (to name only a few aspects of the digital age concerning the questions discussed here) be used to find a language "in which we can think about and represent animals to ourselves as animals in ways that are not metaphorical?"¹⁴ Or at least less metaphorical, because

¹¹ David Weiss, "Refusing to name the animals," *Gettysburg Review*, no. 3 (1990): 238.

¹² Randy Malamud, *An Introduction to Animals and Visual Culture* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 2.

¹³ The human-made border between animals and non-human animals serves human hegemony and is used to justify the domination and exploitation of animals for human needs. This view constitutes the core issue of animal ethics that address and fight the exploitation of animals. Likewise, zoological and ethological research with representatives, such as Volker Sommer or Marc Bekoff, has been able to show that this limit is merely a cultural setting without provable validity.

¹⁴ Erica Fudge, *Animal* (London: Reaktion Books, 2002), 12.

the digital animal in particular might be a way to create a representation that is less anthropocentric than the literary animal, because in digitality there are more ways to express than using human language? Can sound and video recordings, body cams and wildlife cameras produce images that replenish and also challenge and alter animal representations that are so far determined by the hegemony of language based human narration?

The questions raised here are well known in the discourse of cultural animal studies and human-animal studies which this paper refers to on the basis of some of the early canonical texts from the Anglo-American discourse.¹⁵ The answers provided here are merely insights into this heterogeneous discourse, which was only introduced briefly. Likewise, the question of media is touched here rudimentary, but with the goal to create an interdisciplinary approach to the topic that is, first of all, able to supplement the central themes of life writing from the perspective of cultural animal studies and human-animal studies in the digital age.

The virtual animal as anthrozoological contact zone

Narratives and pictures of animals have been present across all times and cultures, e.g. in poems, legends, fairy tales, surreal novels, etc. Animals appear in different roles ranging from objects to anthropomorphised subjects, from symbols to individuals. With the advent of the digital age, narratives and pictures of animals have appeared in the new media. With reference to Randy Malamud, this article aims to discuss these online animals as virtual animals, which constitute new forms of representation. The paper focuses on the virtual animal as an online animal in order to underline the social media aspect based on Web 2.0 tools and to highlight the general digital nature of online representations, as described by Megan A. Moreno and Jonathan D. D'Angelo in their essay "Digital Media Theory. From One-Way to Multidirectional Communication":

Digital media are digital and often have the characteristics of being manipulated, networkable, dense, compressible, and interactive. The emergence of new, digital technologies "signals a potentially radical shift of who is in control of information, experience and resources".¹⁶

Due to Randy Malamud, the radical shift of power mentioned here does not affect the virtual animal, because it is still humans that put animals online. He comments critically on the representation of animals in the digital age:

¹⁵ The relatively recent history of the discourses of human-animal-studies and cultural animal studies has begun with centers in America and England and can be captured under the umbrella term of ecocriticism. After 2000, the research field of ecocriticism has spread all over the world. For the Polish discourse of cultural animal studies, see among others: Anita Jarzyna, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019); Anna Barcz, Magdalena Dąbrowska (eds.), *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna* (Lublin: E-naukowiec, 2014).

¹⁶ Megan A. Moreno, Jonathan D. D'Angelo, "Digital Media Theory. From One-Way to Multidirectional Communication," 323.

For as long as we have records of human culture, we have had animals in human culture, and we have used animals in human culture. But it is only quite recently – perhaps in the last century, perhaps just within the last generation – that the hurtling acceleration of our cultural activities has made our incursion into the world of animals exponentially more omnivorous (both literally and figuratively).¹⁷

Social Media is one of the main players of the cultural activities described by Malamud and a striking example is the phenomenon of the so-called petfluencer, an animal version of the influencer. Beside the most famous petfluencer Jiffpom, there is, among others, also the cat called Choupette. She is the cat of the fashion designer Karl Lagerfeld and she became a star on Twitter, Instagram and Facebook. A diary was written for her, the German newspaper *Süddeutsche Zeitung* published a fictional interview with her, she worked as a model for the car brand Opel and continued her career even after Lagerfeld's death.

Because the commercial layer is so obvious here, the topic of instrumentalising animals emerges directly. In *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen* (2015) [Lexicon of Human-Animal Relations], under the entry "instrumentalisation", Peter Schaber refers to Immanuel Kant's ban on instrumentalisation,¹⁸ in accordance with which it is not fundamentally problematic to treat others as a means unless they are used exclusively as a means to other people's ends.¹⁹ Since there are no clear answers (even with Kant) to the question of what it specifically means to use others *exclusively* as a means, Schaber refers this question to the area of ethics.²⁰ When it comes to ethics in the case of virtual animals, Randy Malamud gives a fairly clear answer when he talks about the cultural construction of animals:

Some figurative animal images contain a grain of truth (yes, oxen are strong), and many do not, but in any case, such figures do more to distance us from other animals than to connect us with them. [...] These figures – verbal figures, and just as commonly visual images – reveal our proclivity to frame and use animals for our own idiosyncratic cultural agendas, with minimal concern for how this transaction affects them in any meaningful or ethical way. In no way are the rights of animals, or the interests of animals, taken into account when they are transposed from their natural habitats to their cultural habitats. Animals in visual culture thus suffer as a consequence of our habits of visualizing and acculturating them.²¹

¹⁷ Randy Malamud, *An Introduction to Animals and Visual Culture*, 2.

¹⁸ Peter Schaber, "Instrumentalisierung," in *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, eds. Arianna Ferrari, Klaus Petrus (Bielefeld: Transcript, 2025), 165f.

¹⁹ *Ibid.*, 165.

²⁰ *Ibid.*, 166f. However, the internet in particular challenges previous ideas about ethics and the question of instrumentalisation and its moral approval seems to go beyond previous patterns.

²¹ Randy Malamud, *An Introduction to Animals and Visual Culture*, 12f.

To put it bluntly, according to Malamud, the virtual animal is *per se* an instrumentalisation because it must remain a subaltern image as long as people regulate access to the internet.

That is why in the chapter on famous animals, one of which seems to be Choupette, Malamud writes very clearly about the famous animal:

How does an animal become famous? The answer, simply, is that people make her famous. Fame, like so many other human constructs that animals are burdened with, is something that we concoct, in accord with our cultural logic, prejudices, and whims. A person makes an animal famous by looking at her and then culturally developing that gaze in some way.²²

Malamud's contribution to the question of animal ethics in *An Introduction to Animals and Visual Culture* indicates that the online representation of animals can be seen as an instrumentalisation of them for exclusively human concerns, violating the dignity of animals. He leaves little leeway for in-between spaces in human-animal relations in the digital age. According to Malamud, petfluencers are to be understood as victims of human agency and, as mentioned in the introduction to this article, a new level of anthropocentric exploitation of animals as a capitalist resource.²³

Another example of the anthropocentric instrumentalisation of animals, especially pets, is provided by social media platforms such as CATSTER, as Jennifer L. Schally and Stephen R. Couch explore in their essay *Catster.com: Creating Feline Identities Online*.²⁴ Schally and Couch describe the cats' profiles created by their owners as avatars and argue:

Although the images that Catsters use to represent themselves are not avatars but are actual images of their cats, it can still be said that the images of the cats act as an avatar as they represent a created identity through which people communicate on the website.²⁵

In their essay they make it clear to what extent the construction of identity, the life writing in virtual space, differs from that in face-to-face encounters and argue that identity construction in the virtual space is a more important component than in the real space since there is more control over the self-image in the virtual space, where the perception of oneself can be

²² Ibid., 25. Adding a feminist perspective, Malamud's use of the female personal pronoun is distressing here, because it attributes gender to the animal in accordance with misogynistic representations of the female.

²³ As mentioned before, the article will not elaborate on the violations of animal health that owners of petfluencers risk for commercial benefit.

²⁴ Nowadays, the homepage Catster functions as an online magazine and the social media component has been separated into the common social media channels such as Instagram, Twitter etc., but the results of the study are still representative for the type of anthropomorphic virtual animals.

²⁵ Jennifer L. Schally, Stephen R. Couch, "Catster.com: Creating Feline Identities Online," in *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing*, ed. Margo DeMello (New York: Routledge, 2013), 105.

shaped more consciously.²⁶ They also stress that “[t]his construction of the self involves much creativity beyond what is necessary for face-to-face communities.”²⁷ This also means that creativity allows users to present themselves as someone they are not in real life. Emphasising the characteristics which they like the most, members of Catster use their virtual cat-identities to create an image of themselves which is different from that in real life.²⁸ They create idealised self-images with the help of cat identities.²⁹ In the article by Schally and Couch, which is based on semi-structured interviews with Catster users, the anthropocentric perspective on the virtual animal plays the main role, i.e. the focus is on how animal life writing is used by people to create their own identity and to network in social media. The authors show that the additional alienation through the cat’s identity as an avatar of one’s own idealised personality gives users an additional level of anonymity and therefore represents a protected space, where it’s also easier to show oneself.³⁰ While the motivation of the human users of Catster is explored very well in the essay, Schally and Couch do not address the impact on real animals used as profile pictures.

Margo De Mello’s article titled *Identity, Community and Grief. The role of Bunspace in the lives of people and rabbits* complements this aspect when it comes to a similar social media platform, namely Bunspace, a platform for rabbit owners. As the title suggests, DeMello’s essay is not only about human life, but also about the life of rabbits, i.e. the virtuality of animals is also discussed in terms of its significance for real animals.

DeMello emphasises that (1): “Bunspace is unique among animal networking sites because of the activism of its members, and the vegetarianism of many of its users”³¹ and (2) that the aim of the Bunspace community is to give rabbits a voice.³² She argues that “In animal networking sites, profiles are set up under the name and interests of animals, rather than the person,”³³ which actually does not match with the results of the previous study on Catster.

The differences between Bunspace and Catster become clear from DeMello’s analysis: Bunspace represents a significantly smaller community than Catster and is also more exclusive because, for example, it does not

²⁶ Ibid., 104.

²⁷ Ibid.

²⁸ And Schally and Couch underline: “Digitally associating is the linking of oneself with brands and other symbols to project themselves as a certain type of person; actual ownership or real life associations are unnecessary.” Ibid., 105

²⁹ Ibid., 111.

³⁰ As the interviews of Schally and Couch show, more than half of the participants “stated that they did not think that they would be able to express the same thoughts and feelings that they do on Catster in any other venue.” Ibid., 109. To write about oneself in the third person opens up a humorous and reflective approach to one’s own self-image, what plays an important role for the users of Catster. Ibid., 112.

³¹ Margo DeMello, “Identity, Community and Grief. The role of Bunspace in the lives of people and rabbits,” in *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing*, ed. Margo DeMello (New York: Routledge, 2013), 125.

³² Ibid., 115.

³³ Ibid., 116.

allow rabbit breeders and presents a clearer catalogue of animal welfare than larger platforms, such as Caster.³⁴

In the chapter "Giving Rabbits a Voice," DeMello shows excerpts from interviews, indicating that most users want to portray their rabbits seriously and do not wish to trivialise them in order to represent and respect their subjecthood. She quotes the following words of a rabbit owner:

I hate it when people baby their animals. When I chill and talk with Miles [the rabbit], I act like he were another person in the room. I don't downgrade him or anything... From the beginning, I knew Miles was an intelligent creature, and I treat him as such.³⁵

DeMello argues that the depictions of rabbits on Bunspace show that their identity is much more heterogeneous than the cultural image of rabbits suggests, imagining them as passive animals.³⁶ In the chapter "Advocating for Rabbits" DeMello shows that the virtual representations help to change the cultural image of rabbits and thus also have a positive impact on the real rabbits.

To add another example to the palette of virtual animals and further complicate the distinction between exploitation and empowerment, it is worth mentioning the Ukrainian detection dog called Patron. During the Russian war of aggression against Ukraine, this Jack Russel Terrier became a famous animal: a social media magnet for the Ukrainian population and the most famous dog in Ukraine.³⁷ In its online representation, the dog is depicted as a symbol of humanity and peace in contrast to the image of the Russian aggressor. Patron is used as a heroic figure to strengthen the identity of Ukrainians and to support Ukrainians psychologically during the war.³⁸ Such animals were acknowledged in BBC News headlines: "Cat and dog influencers help Ukrainians cope with war."³⁹ Beyond the virtual and symbolic level, in their very concrete everyday lives, dogs such as Patron discover mines and thus save the lives of all living beings affected by landmines and contribute to the decontamination of the landscape. For this achievement, Patron was not only honoured by the Ukrainian President Volodymyr Zelensky as a special member of the army, but in November 2022 he also became the first UNICEF Goodwill AmbassaDog working to protect children from landmines.

Patron represents a specific example of domesticated animals, namely those that are not included in the human food chain, but whose abilities

³⁴ Ibid., 116f.

³⁵ Ibid., 122.

³⁶ Ibid.

³⁷ The virtual animal "Dog Patron" becomes a symbolic image that is also used in other media, e.g. street art, stamps, children's books, etc.

³⁸ Tatyana V. Kuznietsova, Alexandra V. Podolian, "Who Guards This Neighbourhood? - Patron The Dog!: How Visual Imagery Spreads Ukraine's Strategic Narratives During The War," *Teoriâ ta istoriâ social'nih komunikacij* [Teoriâ ta istoriâ social'nih komunikacij], no. 34/6 (2023): 186-193.

³⁹ Vitaly Shevchenko, "Cat and dog influencers help Ukrainians cope with war," <https://www.bbc.com/news/world-europe-66509999> (accessed 19 August 2023).

are instrumentalised by people and therefore, as in the case of guide dogs, avalanche dogs, etc., there is a different constellation of human-animal relations. The animal as an individual plays a larger role here, as it is in the case of pets.

For the dog Patron and other domesticated animals, i.e. those existing in the human frame *per se*, virtuality as a form of visibility, as animal protection movements have proven, has a positive effect on the animals because the social discourse grants them more rights and, in a certain way, empowers them. Animal Right Campaigns achieved, for example, that male chicks are no longer shredded and police tracker dogs receive a pension.

This brings the whole discussion to a central question, namely: Are pets actually animals? Kari Weil explores this question in the chapter "Is a pet an animal? Domestication and Animal Agency" in her book *Why Animal Studies Now?* (2012):

Much of contemporary theory would answer in the negative. "Anyone who likes cats or dogs is a fool", write Gilles Deleuze and Félix Guattari in *A Thousand Plateaus*. For the latter, a dog or a cat lover is a fool because the dog or cat is not really an animal, but a creature made by humans to confirm an image of ourselves we want to see, but one that, according to these authors, is restricting and regressive.⁴⁰

In her approach to human-animal relationships, she adopts a less essentialist perspective than Randy Malamud and deconstructs the clear boundary between human and nonhuman animals through a sociological and intersectional view of human-animal relationships. She explains:

I look at literary representations of pets that suggest a range of relationships with their humans. These fictions are themselves contact zones in which struggles with otherness are played out and worked through or not. Of course, humans have the last word in these representations because, as far as we know, our pets are not able to write or read [...], but that does not mean that real animals have had no share in those representations. Indeed, just as our representations can have real effects in the world by shaping how we understand other animals and thus how we might relate to them, so those animals and in particular the animals we live with affect the way we represent them or their literary surrogates.⁴¹

In particular, her concept of the contact zone enables a constructive approach to the deconstruction of anthropocentric life writing without making the emancipatory potential of this encounter impossible. Because if, as mentioned in the introduction, one sees the visibility of animals in the digital age not only as a violation of animal ethics, but also as having emancipatory potential, then the power of fiction and narration comes into play again.

⁴⁰ Kari Weil, *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* (New York: Columbia University Press, 2012), 53.

⁴¹ *Ibid.*, 60.

Then it is through narration that we create the world:

The world is a fabric we weave daily on the great looms of information, discussions, films, books, gossip, little anecdotes. Today the purview of these looms is enormous – thanks to the internet, almost everyone can take place in the process, taking responsibility and not, lovingly and hatefully, for better and for worse. When this story changes, so does the world. In this sense, the world is made of words.

How we think about the world and – perhaps even more importantly – how we narrate it have a massive significance, therefore. A thing that happens and is not told ceases to exist and perishes.⁴²

In her Nobel lecture Tokarczuk confirms emancipation movements that argue that the visibility of a group creates its intelligibility and only then can its existence be secured and rights can be won. Therefore, the animal only begins to exist in the human world when it becomes visible through narration and only then can it be given rights in the human order. In this emancipatory logic, animal autobiographical writing, with all its dangers of misrepresentation that Spivak pointed out so impressively in the post-colonial context, becomes a way to negotiate animal ethics and establish animal rights.

In addition, virtual representation can serve to establish animal rights. A famous example from the American context is the mountain lion P-22, which lived in the Los Angeles area. It was only through being a virtual animal that his representation created a social media campaign (#SaveLA-Cougars), which financed one of the longest urban wildlife crossings in the USA. The conservation biologist Christine Wilkinson comments:

Without P-22 as a named ‘poster puma’, this project may not have gained enough traction for success. There is an increasing body of evidence that demonstrates the power of narrative in shifting people’s attitudes and behaviours around critical environmental topics such as climate change. The power of stories should not be underestimated. Narratives and human values – and not only science – are what dictate most conservation attitudes, actions and policies.⁴³

Using P-22 as an example, Wilkinson concludes that it is the duty of researchers and conservationists to weigh the pros and cons of naming and publicising individual laboratory animals, because:

In an era of endless information and story proliferation via social media, making these conscious decisions around naming has the

⁴² Olga Tokarczuk, *The tender narrator*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/lecture/> (accessed 7 December 2019).

⁴³ Christine E. Wilkinson, “Public Interest in Individual Study Animals Can Bolster Wildlife Conservation,” *Nature Ecology & Evolution* no. 7 (2023): 478.

potential to both improve our research and substantially bolster wildlife conservation.⁴⁴

This assessment is also confirmed by another animal protection project in Florida, whose protagonist is the Florida panther, or rather a female Florida panther who was spotted in an area for the first time after 40 years again.

The virtual representation of the Florida panther also in this case contributed significantly to the fact that a road scheme project could be stopped and a wildlife crossing could be maintained.⁴⁵ The film *Path of the Panther* (2023) focuses on the videos and photographs of National Geographic photographer Carlton Ward Jr. and thus focuses on the message that the visibility of wild animals, i.e. their cultural representation through the digital age media, ensures the survival of the species. Without being able to analyse the various motivations of the different actors in more detail and the question how explicitly digital media shapes this motivation,⁴⁶ this article aims to return to the concept of contact zones.

Kari Weil's concept of the contact zone allows to focus concrete practices of human-animal relationships from a praxeological and intersectional perspective, instead of maintaining the abstract and definitive separation of the habitats of humans and animals (as Malamud assumes). And thus, communication (across the boundaries of one's own species) in the contact zones becomes the focus of interest, namely the shared living space with all its communication channels, not just human language. In a posthuman perspective on the human-animal relationship, human language is relativised in its hegemony in the contact zone, which can be illustrated, using the example of the sniffing noses of dogs like Patron, whose noses are more relevant than human language for the decontamination of living space. The hegemony of the human perception of the world is blurred here by the ability of an animal, whose sense of smell exceeds that of humans. And, finally, the online representation of this ability that questions the human hegemony reaches through social media more people than traditional media could ever reach in the same time. The cultural divergence between humans and animals, which was constructed to justify the subjugation of animals, is challenged here with the help of the specific characteristics of social media that become a contact zone here.

As in particular the story of the mountain lion confirms the suggestion of Copeland and Shapiro, one should dare to use narration, to use social media as a contact zone in order to enable communication about the common living space for human and nonhuman animals (and plants, all kinds of materials, etc.), because it is through communication that we shape existence.

⁴⁴ Ibid., 479.

⁴⁵ Go to <https://www.nationalgeographic.com/animals/article/florida-panther-secret-cultural-history> for more details.

⁴⁶ The film also addresses the heterogeneity of motivations and, among others, shows the perspective of farmers who protect the puma in order to secure their own existence, arguing that nature conservation is more likely to stop the building industry than the agricultural interests of small farmers. Cf. <https://wildpath.com/path-of-the-panther/>.

Conclusion

Chouquette and P-22 and all the rabbits on Bunspace can be defined as virtual animals by Randy Malamud, who helps people to understand how representation happens always within human frames. The anthropocentric perspective is inherent in the online representation in social media, which makes it obvious that virtual animals are not real animals, but only images of them. The insight into the social media platform Catster confirms that cat images serve as a way for people to represent themselves. It shows that Spivak's concept of subalternity refers very well to animals and that using cats as avatars refers "only to our own place in the seat of the Same or the Self."⁴⁷

Virtual animals thus are subaltern representations that are instrumentalised in human story telling: as an economic resource (Petfluencer), as a projection surface for individual life writing and identity creation (Catster), as a means of social networking for pet owners (Catster, Bunspace) and also as strategy for nation building (Dog Patron).

Some of the virtual animals could also be read as an attempt at anthrozoological empowerment. Especially the Bunspace platform and the nature conservation campaign surrounding the mountain lion P-22 have shown that the virtual animal on social media also represents a contact zone (Kari Weil), in which the boundary between humans and animals, between power and subalternity is hybridised because communication takes place here. This, in turn, has the potential to alter human narration and cultural imagination of animals as subalterns and therefore can change the reality of animals. In the best case scenario, this change influences the life of animals in their favour and thus hybridises the hegemony.

Referring to the initial questions, it can be summarised that (1), as Spivak warns, it should be remembered that there is an agency of power at work behind every representation of subalterns. This agency has to be deconstructed and, as Spivak argues, "the intellectual's solution is not to abstain from representation"⁴⁸ but "[t]o confront them is not to represent (*vertreten*) them but to learn to represent (*darstellen*) ourselves."⁴⁹

And (2) it can be argued that the virtual animal as a contact zone can be reflected as a space "to work toward an »ecocentric« or »biocentric« consciousness."⁵⁰ The digital age opens up new, more complex techniques to deconstruct the human-animal boundary (such as social media campaigns with enormous reach and thus political impact) and enables new forms and media to make animals/the subaltern speak. Virtual animals can speak differently than literary animals, their virtuality is more complex, with less anthropocentric modes of representation, such as human language, allowing animals to speak. Non-verbal communication can be conveyed much better

⁴⁷ Spivak, *Can the Subaltern Speak*, 84.

⁴⁸ *Ibid.*, 80.

⁴⁹ *Ibid.*, 84.

⁵⁰ Hannes Bergthaller, "On the Margins of Ecocriticism. A European Perspective," in *Literatur und Ökologie: Neue Literatur- und Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, eds. Claudia Schmitt, Christiane Solte-Gresser (Bielefeld: Aisthesis, 2017), 59.

in media other than writing, and wildlife cameras, for example, can make one more of an observer than an anthropocentric narrator.

It is the next step in the history of fictional animal representation, as Margo DeMello puts it in her introduction to the book *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing* (2013):

For thousands of years, in the myths and folktales of people around the world, animals have spoken in human tongues. [...]. Animals speak, famously, in children's stories and in cartoons and films, and today, social networking sites and blogs are both venues in which animals – primarily pets – speak about their daily lives and interests.⁵¹

Even then we should not, with Malamud, forget that we are the ones deciding to install a wildlife camera and to share the content, to share pictures and videos of pets online. Overall, the digital age does not only provide humans with new methods for subjugating other species, but also with new, posthuman narratives, in which the animal can be heard differently than in literary representation. In online videos of pets, for example, the life writing of the human pet owner is joined and completed with the 'language' of the pet, that is no longer only an object of the narration, but becomes an author, too. The storytelling then happens across the border between human and non-human animals.

Similarly, DeMello advocates for the shared authorship, writing that "the more we recognize how much it is that we share in common, the more plausible speaking animals become."⁵² She emphasises the queering of the boundary between human and non-human animals, mentioning impressive examples of speaking animals, such as Alex, an African Grey parrot, who knew more than 100 words and was able to converse about his thoughts and feelings.⁵³

But to raise one last objection to this optimistic perspective on anthropological empowerment, a question may be raised about who is learning whose language here. In *Thinking Animals* Kari Weil also refers to Spivak in an attempt to answer this question. She understands Spivak's essay as "a warning to some who, for example, would try to teach apes to sign in order to have them tell humans what they want."⁵⁴ She uses Franz Kafka's short story "A Report to an Academy" (1919) about an ape who became human as an example to elaborate the fundamental skepticism towards human language as a contact zone between human and non-human animals, asking: "[...]will that language enable them to speak of their animal lives or simply bring them to mimic (or ape) human values and viewpoints? Indeed, if they learn our language, will they still be animals?"⁵⁵

⁵¹ Margo DeMello, *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing* (New York: Routledge, 2013), 1.

⁵² *Ibid.*, 6.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Kari Weil, *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?*, 5.

⁵⁵ *Ibid.*, 6.

The answer to this question and the conclusion of this paper seems to be as ambivalent as the topic itself. There appears to be no dialectic solution to grasp, but the realisation that the online representations of animals on social media, on the one hand, indeed represent a new and different medium (including practices) of anthropocentric representation and that those representations, on the other hand, do reach a new level at both supposed ends of the scale between exploitation and empowerment. Overall, I'd like to define the virtual animal on social media as transgressive contact zone that simultaneously prevents and encourages a posthuman ontology – according to the logarithms of the digital age.

Following the emancipatory narrative, it can be concluded that virtuality in the digital age may help to find a common language, imagine a change of perspective and to gain different awareness for a respectful interaction with those who do not speak human language (of power). Ultimately, it might be more relevant to watch the world from a queer perspective: not to search for the borders of entities and species, but for the techniques of a respectful living together in contact zones, and for a posthuman communication. This naturally does not only concern animals, but everything and everybody that human beings share the Earth with.

REFERENCES


- Bergthaller, Hannes. "On the Margins of Ecocriticism. A European Perspective." In *Literatur Und Ökologie: Neue Literatur- Und Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Edited by Claudia Schmitt, Christiane Solte-Gresser. Bielefeld: Aisthesis, 2017, 55–64.
- Companion Life, *New data reveals the highest earning dog-fluencers in 2023 – with Instagram taking top spot over TikTok*. <https://www.companionlife.co.uk/new-data-reveals-the-highest-earning-dog-fluencers-in-2023-with-instagram-taking-top-spot-over-tiktok/> (accessed on 08.11.2023).
- DeMello, Margo. "Identity, Community and Grief. The role of Bunspace in the lives of people and rabbits." In *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing*. Edited by Margo DeMello. New York: Routledge 2013, 115–129.
- DeMello, Margo. "Introduction." In *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing*. Edited by Margo DeMello. New York: Routledge 2013, 1–14.
- Fudge, Erica. *Animal*. London: Reaktion Books, 2002.
- Hark, Sabine. "Die Vermessung des Schweigens – oder: Was heißt sprechen? Dimensionen epistemischer Gewalt." In *Dominanzkultur reloaded. Neue Texte zu gesellschaftlichen Machtverhältnissen und ihren Wechselwirkungen*. Edited by Iman Attia, Swantja Köbsell, Nivedity Prasad. Bielefeld: Transcript, 2015, 285–296. <https://doi.org/10.1515/9783839430613-021>
- Kuznietsova, Tatyana V.; Podolian, Aleksandra V. "'Who Guards this Neighbourhood? – Patron the Dog!': How Visual Imagery Spreads Ukraine's Strategic Narratives during the War." *Теорія та історія соціальних*

- комунікації [Teoriâ ta istoriâ social'nih komunikacij], 2023, issue 34/6 (2023), 186–193. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.6/33>
- Malamud, Randy. *An Introduction to Animals and Visual Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. <https://doi.org/10.1057/9781137009845>
- Malamud, Randy. "Poetic Animals and Animal Souls." *Society & Animals*, issue 6/3 (1998), 263–277. <https://doi.org/10.1163/156853098X00195>
- Moreno, Megan A.; D'Angelo, Jonathan D. "Digital Media Theory. From One-Way to Multidirectional Communication." In *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods and Media*. Edited by Sheree Josephson, James Kelly, Ken Smith. New York: Routledge, 2020, 323–333. <https://doi.org/10.4324/9780429491115-30>
- Schaber, Peter. "Instrumentalisierung." In *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*. Edited by Arianna Ferrari, Klaus Petrus. Bielefeld: Transcript, 2025, 165–167. <https://doi.org/10.14361/9783839422328-049>
- Schally, Jennifer L.; Couch, Stephen R. "Catster.com: Creating Feline Identities." In *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing*. Edited by Margo DeMello, 103–113. New York: Routledge, 2013.
- Shapiro, Kenneth; Copeland, Marion W. "Toward a Critical Theory of Animal Issues in Fiction." *Society & Animals*, issue 13/4 (2005): 343–346. <https://doi.org/10.1163/156853005774653636>
- Shevchenko, Vitaly. "Cat and dog influencers help Ukrainians cope with war." *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/world-europe-66509999> (accessed on 19.08.2023).
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea." In *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*. Edited by Patrick Williams, Laura Chrisman. New York: Routledge, 1994, 66–111.
- Tokarczuk, Olga. *The tender narrator*. Nobelprize.org. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/lecture/> (accessed on 07.12.2019).
- Weil, Kari. *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* New York: Columbia University Press, 2012.
- Weiss, David. "Refusing to name the animals." *Gettysburg Review*, issue 3 (1990), 233–241.
- Wilkinson, Christine. "Public Interest in Individual Study Animals Can Bolster Wildlife Conservation." *Nature Ecology & Evolution*, issue 7 (2023), 478–479. <https://doi.org/10.1038/s41559-023-02009-9>

Iris Bauer is a postdoctoral researcher within Slavic literary and cultural studies at the Institute for Slavonic Studies at the university of Leipzig. Her research focus is on contemporary Polish literature, gender/queer studies, ecocriticism and Holocaust literature. Her latest book *Bombenlegerinnen, Möderinnen und Rebellinnen – Transgressionen bei Maria Janion und Sylwia Chutnik* (Wallstein 2025) is to be published.

E-mail: iris_tabea.bauer@uni-leipzig.de

MONIKA GLOSOWITZ
Uniwersytet Śląski

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



Life-writing jako praktyka krytyczna Studium przypadku „Pamiętników kobiet z rodzin górniczych”^{*}

STRESZCZENIE

Chciałabym zaproponować ujęcie *life-writing* jako krytycznej praktyki auto/biograficznej, zadając pytanie o to, jak związane nią narzędzia pozwalają wyjść z impasów, wynikających z podziałów na literaturę i nie/para-literaturę, *fiction* i *non-fiction*, sztukę i folklor itd. Łączę trzy linie tradycji krytycznej: genologiczną, socjologiczną oraz antropologiczną, pogłębiając namysł nad wyznaczonym tu gestem przekierowania uwagi z poziomu historycznej ciągłości (*life-writing* jako kolejne ogniwo ewolucyjnego łańcucha form autobiograficznych, „nadgatunek”) na poziom metarozważań nad definicją i statusem pojęcia oraz jego zastosowania (*life-writing* jako praktyka krytyczna). Opisuję również konkretne *case study* projektu „Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych”, zastanawiając się nad tym, jak sprofilować narzędzia literaturoznawcze, żeby były pomocne w lekturze wykraczającej poza interpretację hermeneutyczną.

Słowa kluczowe

life-writing, auto/biografia, pamiętnik, narracje kobiet z rodzin górniczych, pamięć kulturowa, afektywne archiwum

^{*} Publikacja została dofinansowana ze środków przyznanych w ramach programu Inicjatywa Doskonałości Badawczej Uniwersytetu Śląskiego.



SUMMARY

Life-writing as critical practice. A case study of "Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych"

The article proposes the perspective of life-writing as a critical auto/biographical practice, raising the question of how life-writing tools make it possible to get out of impasses, based on divisions between literature and non/para-literature, fiction and non-fiction, art and folklore, etc. The article combines three lines of the critical tradition: genealogical, sociological, and anthropological, deepening the reflection on the gesture delineated here of redirecting attention from the level of historical continuity (life-writing as the next evolutionary link in the chain of autobiographical forms, the 'super-genre') to the level of meta-consideration of the definition and status of the concept and its application (life-writing as critical practice). The paper also describes specific case studies from "Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych" [Memoirs of Women from Mining Families], reflecting on how to profile the tools of literary studies so that they are helpful in a reading that goes beyond hermeneutic interpretation.

Keywords

life-writing, auto/biography, memoir, narratives of women from mining families, cultural memory, affective archive

Długo zastanawiałam się, jak ten tekst rozpocząć, żeby nie „zagadać” problemu badawczego, a jednocześnie za bardzo go nie przytłoczyć terminologią i rozważaniami metodologicznymi, zwłaszcza że planowany wywód – mimo że w zamierzeniu mający stanowić refleksję metodologiczną właśnie – miał bazować na studium konkretnego przypadku. Pojęcie *life-writing*¹ pojawiło się w mojej pracy badawczej jako propozycja rozwiązania problemu heterogeniczności form gatunkowych, którymi chciałam się zająć w ramach innego przygotowywanego wniosku badawczego². W planach miałam analizę narracji gatunkowo zaliczanych do literatury fikcjonalnej i niefikcjonalnej oraz historii mówionych i materiałów medialnych (głównie

¹ Określenie *life-writing* w języku polskim występuje w różnych wariantach, postanowiłam w pierwszej części tekstu stosować konsekwentnie termin niespolszczony. W polszczyźnie funkcjonowały i wciąż funkcjonują kategorie, które można traktować jako synonimiczne do anglojęzycznego pojęcia, są to m.in.: zapiski osobiste, zapiski życia (tłumaczenie pojęć z tekstów Smith i Watson), praktyki biograficzne (Monika Rudaś-Grodzka), życiopisanie (konferencja „Eksperymentalne życiopisanie”, pod opieką dra hab. Wojciecha Drąga, prof. Vanessy Guignery, Uniwersytet Wrocławski 2022). W podrozdziale dyskutującym sposoby finansowania badań jako narzędzia legitymizujące ich jakość decyduję się jednak, za sugestią osoby recenzentki, której dziękuję, na gest przetłumaczenia pojęcia na rodzimy język. Gest ten jednocześnie chciałabym widzieć jako hołd dla tradycji badań nad autobiografią, jako postulat polityczny, a także jako próbę translatorską, którą zresztą poczynili już badacze tłumaczący Philippa Lejeune’a na język polski: Paweł Rodak („dzienniki jako pewna tekstowa praktyka życia codziennego”) oraz Jerzy Madejski („praktyki autobiograficzne”) i Monika Rudaś-Grodzka („praktyki biograficzne”).

² Za którą to inspirację jestem wdzięczna profesorowi Piotrowi Bogaleckiemu. Zob. zwłaszcza jego artykuł *Nieuporządkowane, nieprzerobione, niespożytkowane. Dzienniki Witolda Wirpzy*, „Forum Poetyki” 2023, nr 33–34, s. 42–57, <https://doi.org/10.14746/fp.2023.32-33.42111>

prasowych). *Life-writing* początkowo funkcjonował w ramach moich rozważań w polu genologii jako pojęcie-parasol gromadzące zróżnicowany materiał analityczny jako korpus, na bazie którego można formułować pytania badawcze. Z czasem jednak, w trakcie rozwoju przedsięwzięcia które realizuję pod nazwą „Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych”, pojęcie *life-writing* zaczęło znaczyć więcej niż „megagatunek”. Rozpoczynając pracę z narracjami kobiet, oczekiwania gatunkowe określiłam prosto – opowieści miały się mieścić w formule pamiętnikarskiej³. Tymczasem same opowieści – zebrane w ramach konkursu, warsztatów i indywidualnych rozmów – „rozsadziły” gatunek od wewnątrz, zabierając mnie w metodologiczną podróż, od pamiętnika, przez auto/biografię, aż do *life-writing*, które to pojęcie pozwoliło mi sformułować ogrom pytań pojawiających się na przecięciu genologii, antropologii, socjologii, refleksji politycznej i aktywizmu, a także przymierzyć się do wyartykułowania pierwszych odpowiedzi. O tej przygodzie badawczej chciałabym – mimo pojawiającego się czasu przeszłego i często aspektu dokonanego – opowiedzieć w czasie terażniejszym, nie tylko dlatego że projekt nie został zamknięty, ale również dlatego że odpowiedzi te nie są i nie mają być wyczerpującym sprawozdaniem i podsumowaniem, ale próbą krytycznej praktyki artystyczno-badawczej.

Life-writing często widziany jest, jak piszą jego teoretyczki i teoretycy, jako odpowiedź na „wiek traumy”, „kryzys prawdy”⁴ czy jako wytwór

³ „Pamiętnik” był tą inicjalną formułą, która pojawiła się w ogłoszeniach o organizacji konkursu na opowieści kobiet z rodzin górniczych. Była ona przeze mnie definiowana wtedy przede wszystkim jako prozatorska opowieść o czasie minionym – jako że konkurs, mimo że kierowany do trzech pokoleń, na samym początku ogłoszony został wśród słuchaczek Uniwersytetu Trzeciego Wieku w Czerwionce-Leszczynach, co sprawiło, że myślałam o gatunku przede wszystkim z perspektywy tego ramowego aktu komunikacyjnego. Co więcej, programowo „Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych” nawiązywały do tradycji pamiętnikarskiej polskich i śląskich górników, a więc do działań i badań Marii Żywirskiej i Stanisława Gołębiewskiego, Józefa Ligęzy i Krystyny Barszczewskiej. Warsztaty z uczestniczkami pozwoliły mi myśleć o pamiętniku w mniej ortodoksyjnie gatunkowy sposób, a zatem – posiłkując się typologią Grzegorza Grochowskiego – przenieść się w sferę mniej tradycyjnych struktur autobiograficznych (zob. G. Grochowski, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018, s. 306). Kolejne przeobrażenia związane już były z wyłaniającymi się w dyskusjach „białymi plamami”, elementami dotychczas przemilczanymi w opowieściach składających się na szerzej zakrojoną historię społeczną kobiet z rodzin górniczych, a więc skupiłam się na problemie nieobecności narracji młodych kobiet, migrantek, poszukiwaniu historii górniczek itd. W odpowiedzi na kolejny etap przedsięwzięcia, czyli na konkurs na poziomie regionalnym, nadesłane zostały również wiersze – treny pisane po śmierci męża, który zginął w wypadku w kopalni (autorstwa Zdzisławy Holony). W ten sposób zreorganizowałam pierwotnie zakładaną formułę gatunkową będącą ramą konkursu, a tytułowy „pamiętnik” stał się zręczną metonimią praktyk auto/biograficznych. Projekt „Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych” rozpoczął się w 2022 roku jako cykl spotkań warsztatowych i konkurs na pamiętniki w dwóch pierwszych etapach adresowany do kobiet zamieszkujących gminę Czerwionka-Leszczyn, w odsłonach z 2023 i 2024 roku konkursy kierowane były już do kobiet z terenu całego województwa śląskiego. Jednocześnie równoległe do linii artystyczno-aktywistycznej (a więc spotkań, wystaw, rozmów, ćwiczeń warsztatowych, wreszcie konkursów pamiętnikarskich) rozwijam pod tą nazwą również projekt badawczy, w ramach którego prowadzone są interdyscyplinarne badania narracji kobiet z rodzin górniczych, także w perspektywie porównawczej, transnarodowej.

⁴ Zob. A. Fätu-Tutovenau, L. Cernat, B. Shatro, *Cultural Memory in Eastern European Women's Life Writing: Agency, Persistence, Legacies*, „Dacoromania Litteraria” 2023, X, s. 7, <https://doi.org/10.33993/drl.2023.10.5.17>

„kultury zwierzenia”⁵. Chciałabym widzieć jego rolę nawet szerzej – jako odpowiedź na zmnożone, wielokrotne i zazębiające się kryzysy, jednym tchem wymieniane w anglojęzycznej literaturze przedmiotu ostatnich dekad zwłaszcza w kontekście wydarzeń 2004 roku i ataku na World Trade Center. Ten początek w polskim kontekście należałoby jednak przesunąć o wiele dekad wcześniej i osadzić w wielokrotnych momentach kryzysów transformacyjnych, biorąc pod uwagę również kryzysy powojenne, towarzyszące im kryzysy gospodarcze, uchodźcze, pandemię koronawirusa, aż po wojnę w Ukrainie. Równoległe przynajmniej od dwóch dekad w Polsce (ale i poza nią, i zapewne jeszcze dłużej) obserwujemy również nasilające się: kryzysy akademii⁶ i kryzysy teorii⁷.

Od megatunku do praktyki krytycznej

Life-writing jako kategoria formalno-tematyczna interesuje mnie jako narzędzie, które pozwala ustanowić paradygmat badań rozpięty przede wszystkim między literaturoznawstwem i socjologią, korzystający z metod narratologicznych i antropologicznych, zorientowany na krytyczną analizę procesów budowania wiedzy.

Najistotniejszą zmianą jakościową, którą wnosi badawczy gest podmioty dotychczas stosowanych pojęć zbiorczym szerszym pojęciem *life-writing*, jest zawieszenie nieproduktywnych poszukiwań formalnych wyznaczników tekstu, które rozstrzygałyby, czy tekst jest fikcyjny czy niefikcyjny, literacki czy para-/nieliteracki, autobiograficzny czy beletryzowany, subiektywny czy obiektywny, intymny czy społeczny itd. Wprowadzenie pojęcia *life-writing* jako kategorii formalno-tematycznej – nadgatunkowej – pociąga za sobą nie tylko przeseregowanie terminów literackich i zgrupowanie ich pod jednym zręcznym terminem-parasolem, ale w moim ujęciu jest gestem przekierowania uwagi na procesy ogólniejsze. Myślę przede wszystkim o pytaniach z poziomu meta, dotyczących sposobów wytwarzania narracji, pamięci i wiedzy. Gest wymiany terminologii jest również gestem zmiany formuły badania i pisania o innych tekstach. Literaturoznawstwo, które uprawiam, nie jest bowiem wyłącznie osobiste⁸,

⁵ M. Browarczyk, D. Drewniak, L. Marzec, *Life Writing at the Crossroads: Autobiographical Theory and Practice in Poland*, „a/b: Auto/Biography Studies” 2023, vol. 38, no. 3, s. 611–625, <https://doi.org/10.1080/08989575.2023.2286808>

⁶ Zob. A. Ostaszewska, M.J. Pietrusińska, K. Lignar-Paczocho, M. Szafranek, *Raport z badań. Kobiety na uniwersytetach i pandemia Covid-19. Badania porównawcze na temat pracy kobiet*, 2022, https://rownowazni.uw.edu.pl/wp-content/uploads/sites/105/2022/11/RAPORT_KOBIETY-NA-UNIWERSYTETACH_2022.pdf [dostęp: 22.03.2024].

⁷ G. Colpani, A.J. Habed, *Critique without Guarantees: Thinking with Stuart Hall in a Time of Crises*, [w:] *Postcolonial Theory and Crisis*, eds P. de Medeiros, S. Ponzanesi, Berlin–Boston 2024, s. 189–206, <https://doi.org/10.1515/9783111005744-011>

⁸ Tak w 2010 roku proklamował nurt literaturoznawstwa osobistego Ryszard Nycz: „Wygłąda, że przechodzimy w ten sposób – bez żalu – od literatury (sztuki) autonomicznej do kulturowo wytwarzanej, doświadczanej i legitymizowanej, od widoku «znikąd» do perspektywy partycularnej i osobistej, od teorii apriorycznej do praktykowanej. Nie jest to zapewne nic absolutnie nowego, ale i nie jest to mało – gdy sobie wyobrazić możliwe konsekwencje”. Zob. tenże, *Tekstowe doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 10. Trzeba jednak przypomnieć rozważania Jerzego Madejskiego, a także Agnieszki Gajewskiej. Madejski analizuje

ale jednocześnie nie jest też nieosobiste. Jest jednym i drugim i najbliższej byłoby mi chyba do formuły **krytycznego literaturoznawstwa społecznego** (ale chyba jednak nie służebnego⁹). Jednym z jego głównych filarów jest też metoda biograficzna, której długą tradycję w polskiej socjologii rozwijali i wciąż rozwijają badacze i badaczki, od Williama Thomasa i Floriana Znanieckiego poczynając, przez Józefa Chałasińskiego, Jana Szczepańskiego, Małgorzatę Szapkowskią, Annę Gizę, Annę Wykę, Antoninę Kłoskowską, aż po prace Agaty Zysiak, na których nie sposób zakończyć tego wyliczenia. Nie jest moim celem w tym miejscu rekonstruowanie sposobu rozumienia kultury przez socjologów praktykujących metodę dokumentu osobistego (co skrupulatnie czyni Antonina Kłoskowska¹⁰), natomiast wskazanie wspólnych dla literaturoznawczyń i socjologów kierunków myślenia o tekście autobiograficznym i praktyce badawczej. Jak bowiem pisze Chałasiński w *Drogach awansu społecznego robotnika*, „Socjologowi [...] chodzi o charakterystykę środowiska społecznego, o wiedzę o życiu społecznym”¹¹. Wykorzystanie narzędzi literaturoznawczych w praktyce krytycznej wytwarzającej wiedzę o świecie społecznym staje się, w moim przekonaniu, kolejnym etapem pogłębienia refleksji, a nie jej wtórnym, wyizolowanym z pracy społecznej, opracowaniem. Jeżeli bowiem traktujemy literaturę poważnie, tak jak poważnie traktujemy inne dyskursy wytwarzające wyobrażenia o wspólnotach i podmiotach, zakładamy jej sprawczość, zwłaszcza w obliczu różnorodnych kryzysów. Skoro nawet one same potrafią się o nowy dyskurs upominać:

[...] eseje łączy [...] przekonanie, że do ustanowienia nowej relacji między naszym wyobrażeniem ludzkiego podmiotu i naszym wyobrażeniem ludzkich wspólnot potrzebujemy nowego dyskursu. Obecne wydarzenia w Irlandii [...] to tylko jedno z wielu kryzysów, jakie o taki dyskurs się dopominają¹².

Nie chciałabym ustawiać kategorii *life-writing* na ewolucyjnej spirali jako najbardziej aktualnego ogniwa rozwoju, bo moim zdaniem niewiele to wnosi do dyskusji, podobnie jak potraktowanie „ruchu od studiów nad auto/biografią do studiów nad *life-writing* jako poszerzeniu namysłu nad formą rozumianą nie tylko jako przejścia od czysto literackiego tekstu

i porządkuje warianty autobiografii, zarówno w odsłonach literackiej, jak i naukowej. Gajewska natomiast stawia tezę, że to feminizm pozwolił odblokować (na nowo) myślenie biograficzne. Ten trop zresztą uruchamia bogatą i różnorodną tradycję krytyki feministycznej, która zasadniczo wypracowywana jest jako krytyczna praktyka auto/biograficzna właśnie. Zob. J. Madejski, *Praktykowanie autobiografii. Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin 2017; A. Gajewska, *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*, [w:] *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, red. A. Galant, I. Iwasiów, Szczecin 2008, s. 97–109.

⁹ J. Tabaszewska, *Literaturoznawstwo służebne*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 262–273.

¹⁰ Zob. A. Kłoskowska, *Rozwój koncepcji kultury w socjologii polskiej*, „Przegląd Socjologiczny” 1968, nr 22, s. 194–216.

¹¹ J. Chałasiński, *Drogi awansu społecznego robotnika*, Warszawa 1979, s. 31.

¹² Zob. S. Deane, *Wstęp*, [w:] T. Eagleton, F. Jameson, E. W. Said, *Nacjonalizm, kolonializm i literatura*, przeł. M. Denderski, Wrocław 2022, s. 5.

do narracji o życiu, ale jako zwrotu o charakterze transmedialnym¹³. Są to z pewnością zmiany ważne, jednak w omawianym przeze mnie przypadku i w optyce, którą przyjąłem, ważniejsze od tego ruchu „na zewnątrz”, który widzimy w postaci poszerzenia pola refleksji o kolejne formy i gatunki, jest ruch „do wewnątrz”. W przypadku „Pamiętników kobiet z rodzin górniczych” również nastąpiło poszerzenie formuły gatunkowej i również nastąpił zwrot transmedialny – poza opowieściami w formie pisanej lub mówionej na warsztatach i w pracach konkursowych pojawiły się różnorakie artefakty, które „dopowiadały” prezentowane historie kobiet. Ta formalna i medialna dywersyfikacja nie powinna oczywiście zostać zignorowana, dla mnie jednak najciekawszym fragmentem metahistorii zapisów życia stanowi ten autokrytyczny ruch „do wewnątrz”, który nie tyle poszerza zbiór materiałów, na który mamy patrzeć, ale sprawia, że spoglądamy inaczej.

Zwrot od studiów nad auto/biografią do studiów nad *life-writing*, który nastąpił w trakcie ostatnich dwóch dekad, był zasilany feministycznymi i postkolonialnymi teoriami, podobne procesy można zaobserwować w ramach studiów kulturowych. Z krytyczną uwagą przyglądano się auto/biograficznym podmiotom, których głosy wcześniej były wyciszane, takim jak kobiety, ludzie niebiali, rdzenni mieszkańcy, a ostatnio również dzieci. Taka teoria *life-writing* rozpoczęła się od krytyki ludzkiego podmiotu (równocześnie uniwersalizowanego jako męski, europejski, autonomiczny, samoobecny), rekonfigurująca podmiotowość jako zróżnicowaną, prowizoryczną i intersubiektywną. *Life-writing* tych podmiotów był pomyślany jako dekonstrukcja tychże rzekomo bezpiecznych granic bycia-sobą i auto/biograficznych ekspresji bycia-sobą¹⁴.

Jeżeli więc pozwalamy sobie spojrzeć na transmedialne archiwa zapisów życia, przyglądając się im uważanie, śledząc wszelkie odstępstwa od uniwersalnej historii, dekonstruujemy dotychczas nieproblematyzowane definicje, podważając status powszechnie znanych opowieści jako jedynych istniejących bądź reprezentatywnych dla ogółu.

Co więcej, ważnym procesom historycznym, takim jak zmiany ustroju, mogą towarzyszyć realizowane na dużą skalę projekty zapominania lub wymazywania historii ludzkich. [...]

Normy przypisywane płci dyktują tematykę, którą uznaje się za wartą upamiętnienia i rozstrzygają, jakie osoby są wykluczane i pomijane przez wzgląd na ich identyfikację płciową, ale także rasę, przynależność etniczną lub status klasowy oraz role społeczne lub niewidoczność

¹³ D. McCooley, *The Limits of Life Writing*, „Life Writing” 2017, vol. 14(3), s. 277. <https://doi.org/10.1080/14484528.2017.1338910>. Zob. również jedną z najważniejszych prac, w których omawiana jest kwestia transmedialności archiwum, L. Marzec, *Papiery po Hłakowiczównie. Archiwum jako przedmiot badań*, Warszawa 2022.

¹⁴ D. McCooley, *The Limits...*, s. 277, tłumaczenie własne.

w społeczeństwie. Często ze źródeł pozostają tylko fragmenty jako niejednoznaczne elementy nieznanego i pomijanego życia [...]»¹⁵.

Wydaje się to dość oczywiste w trzeciej dekadzie XXI wieku, a jednak w kontekście nieobecności kobiet z rodzin górniczych w polskiej, ale i śląskiej pamięci kulturowej, nie zaszkodzi powtórzyć za Ann Cvetkovich, powtarzającą za Jacquesem Derridą, tezę o nieosiągalności archiwalnej prawdy, ponieważ wszystkie archiwa są miejscami „walk o wiedzę i władzę”¹⁶.

Z całą pewnością jednak, ażeby pogłębić namysł nad wykonanym tu gestem przekierowania uwagi z poziomu historycznej ciągłości (*life-writing* jako kolejne ogniwo ewolucyjnego łańcucha form autobiograficznych, „nadgatunek”) na poziom metarozważań nad definicją i statusem pojęcia oraz jego zastosowania (*life-writing* jako praktyka krytyczna), należy połączyć wszystkie trzy linie tradycji krytycznej: genologiczną¹⁷, socjologiczną oraz antropologiczną. Prekursorem takiego szeroko zakrojonego pojęcia był Philippe Lejeune, który podawał w wątpliwość możliwość „zdefiniowania autobiografii wyłącznie «wewnątrztekstowo»”. Autobiografię widział równocześnie jako „kreację językową i akt społeczny: zapowiadając, że powie prawdę, i mówiąc prawdę o rzeczywistości, angażuje się w stosunki międzyludzkie”¹⁸. Co więcej, jak zajmująco pisze o badaczu Paweł Rodak, rekonstruuje Lejeunowski projekt nowej historii literatury, odchodząc od zasady formalistycznych podziałów, formułuje on taką wizję uprawiania historii rodzajów i gatunków literackich, która nie powinna ograniczać się do śledzenia ich cech formalnych¹⁹.

Gatunkowy sposób istnienia literatury jest przezeń postrzegany jako wtórny względem jej historycznego charakteru. Przy takim ujęciu historia literatury to zmienne historycznie „systemy gatunków”, jej uprawianie zaś to analiza zhierarchizowania poszczególnych elementów w obrębie gatunków (czyli wydobywanie tych ich cech, które są ważne ze względu na system, w jakim funkcjonują), a także badanie wzajemnych relacji między gatunkami jednej epoki oraz śledzenie procesu ich konstytuowania się i modyfikowania. Nie da się uprawiać ponadhistorycznej historii

¹⁵ S. Smith, J. Watson, *Archiwa zapisów życia: czym i gdzie są?*, przeł. D. Boni Menezes, „Teksty Drugie” 2018, nr 6, s. 175. Genderowa refleksja o autobiografistce towarzyszy drugiej fali feminizmu, zarówno w Polsce, jak i w piśmiennictwie anglojęzycznym. Zob. zwłaszcza fundamentalną pracę pod redakcją Shirley Neuman *Autobiography and Questions of Gender*, London–New York 1991, gromadzącą rozważania badaczek nad płcią i autobiografią.

¹⁶ A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham 2003, s. 268.

¹⁷ Inspirujące były dla mnie przede wszystkim prace Pawła Rodaka oraz Grzegorza Grochowskiego, za których przypomnienie dziękuję Recenzentce/Recenzentowi tekstu. Drugi z wymienionych problematyzuje „przesunięcie punktu ciężkości od fikcji artystycznej do różnych form autobiograficznych”, osadzając je przede wszystkim w kontekście dowartościowania pamięci jako centralnej kategorii refleksji kulturowej. Zob. m.in. G. Grochowski, *Pamięć gatunków...*, s. 294–295.

¹⁸ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska. Kraków 2001, s. 284.

¹⁹ P. Rodak, *Rec.: Philippe Lejeune, Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii. Pod red. Reginy Lubas-Bartoszyńskiej. Kraków 2001, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 2, s. 251.*

gatunków – zdaje się mówić Lejeune. „Zadaniem teorii nie jest więc tworzenie klasyfikacji gatunków, ale odkrywanie praw funkcjonowania ich systemów historycznych”²⁰.

Lejeune przekierowuje swoją uwagę z elementów wewnątrztekstowych na systemowe, widząc w historii systemu literackiego przede wszystkim historię systemu społecznego. Uważa, że należy się przyglądać sposobom funkcjonowania tekstów auto/biograficznych jako rodzajów praktyk życia społecznego. Owo omawiane przesunięcie od megagatunku do praktyki krytycznej staje się wtedy, jak sądzę, zrozumiałe i konieczne.

P jak przed-się-wzięcie

Realizacja pomysłu na „Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych” rozpoczęła się w 2022 roku w formie działania lokalnego na terenie gminy Czerwionka-Leszczyny we współpracy z tamtejszym urzędem miasta i gminy oraz lokalnym Stowarzyszeniem „Ruch Rozwoju Gminy Czerwionka-Leszczyny”. Najpierw poszukiwałam osób chętnych, aby wziąć udział w warsztatach pisarskich i warsztatach historii mówionej, następnie przeprowadziłam i zorganizowałam konkurs na pamiętniki. Drugi etap narodził się jako kontynuacja i uzupełnienie etapu pierwszego – przedmioty, które przynosiły uczestniczki warsztatów stały się elementami wystawy. Zaprezentowaliśmy na niej (dotychczas w Czerwionce, Knurowie i w Katowicach) przedmioty codziennego użytku, pochodzącej z domowych przestrzeni, w których funkcjonują kobiety – były to między innymi fotografie rodzinne, przyrządy kuchenne, biżuteria, publikacje dla kobiet, karty pracownic górniczych. Towarzyszyły im cykl fotografii portretowych uczestniczek wykonanych przez wybitną fotografkę Karolinę Jonderko, córkę górnika z Rydułtów, zdobywczynię World Press Photo w 2021 roku, oraz cykl zarejestrowanych przez badaczkę przekazów mówionych Agnieszkę Lniak opowieści o prezentowanych przedmiotach i przestrzeniach, w których autorki pamiętników żyją. Trzeci etap projektu obejmował otwarty konkurs na pamiętniki, tym razem adresowany do kobiet zamieszkujących całe województwo śląskie, współfinansowany przez Województwo Śląskie. W obydwu naborach konkursowych nadesłane prace oceniało jury złożone z literaturoznawczyni zajmującej się górnośląskimi narracjami, Karoliny Pospiszil-Hofmańskiej, polonisty i historyka, znawców kultury i historii lokalnych, Jana Krajczoka oraz Tomasza Zająca. We wszystkich tych trzech dotychczasowych etapach projektu przynależność do rodziny górniczej definiowano jako pokrewieństwo z pracownikami branży górniczej bądź własną aktywność zawodową w tej branży.

Praca nad „Pamiętnikami kobiet z rodzin górniczych” uświadomiła mi, jak wielopoziomowy i wieloaspektowy jest to projekt i jak różne kompetencje są potrzebne do jego realizacji. Ta jego wielopoziomowość sprawia, że nie

²⁰ Tamże, s. 245. Rodak w tym fragmencie cytuje recenzowaną przez siebie pozycję Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 78.

sposób sprowadzić go do jednej z funkcjonujących kategorii bez niebezpieczeństwa redukcji. Dlatego – zajmując literaturoznawczą pozycję – nie mogłam nie powrócić do dyskusji próbujących rozszczełnić granice pomiędzy literaturą i fikcją a nieliteraturą i prawdą/faktem, ustalające hierarchiczny układ i narzucające pamiętnikom konkretne funkcje. Tymczasem dzięki temu, że „Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych” rozwijały się stopniowo, nie zostały z góry zaplanowane jako projekt w postaci wniosku grantowego rozpisanego na kilka lat działań, co wiązało się ze wszystkimi niebezpieczeństwami i niedogodnościami wynikającymi z prekaryzacji kultury i nauki, mogłam jednak sobie pozwolić na eksperyment artystyczno-aktywistyczno-formalny, wprowadzając zmiany i korekty i balansując pomiędzy rolami archiwistki i badaczki postarchiwalnej.

Badacze/badaczki służą jako „postarchiwalni” kolekcjonerzy, agregatorzy i kuratorzy, którzy muszą skonfrontować się z tym, jak projekty w oficjalnych i nieoficjalnych archiwach mają tendencję do kolektywizowania i homogenizowania historii ludzi w sposób, który podporządkowuje im konkretne interesy, imperatywy instytucjonalne i ramy narracyjne. W jaki sposób archiwa narzucają klasyfikowaną tożsamość historiom opartym na doświadczeniach kobiet, które redukują odczuwalne i przeżywane życie do zestawu funkcji lub czynności?²¹

„Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych” nie od początku funkcjonowały jako projekt badawczy. Rozpoczęły się od pytania, które można by zakwalifikować jako badawcze, ale równie dobrze można by je uznać za całkiem zwyczajne. Pytanie brzmiało prosto: „Gdzie one są?” i, jak się okazało, próby odpowiedzi znacznie skomplikowały zakres pojęć, które pojawiły się w ich artykułacjach. Myślę przede wszystkim o problemach z pojęciami autobiografii i biografii, auto/biografii, prawdy i fikcji oraz pamięci i niepamięci. Proces „wyłaniania się” z „Pamiętników kobiet z rodzin górniczych” przedsięwzięcia badawczego sprzężony był z poszukiwaniami autoetnograficznymi. Ten etap, *post factum*, uznaję za nieodzowny element i fazę wstępną badań²², która pomaga wyklarować nie tyle hipotezę badawczą, narzędzia, którymi badania będą prowadzone czy zakres ich kolejnych etapów, ale stanowisko badawcze, będące wypadkową polityki umiejscowienia i wynikających z niej interesów, które badająca reprezentuje. Pamiętniki bowiem w perspektywie „długiego trwania” formułują się jako przedsięwzięcie

²¹ S. Smith, J. Watson, *Archiwa zapisów życia: czym i gdzie są?*, przeł. D. Boni Menezes, „Teksty Drugie” 2018, nr 6, s. 198.

²² Piszę o tym w innym miejscu: „[...] trzeba przede wszystkim wyjść od własnej meta-autoanalizy, rekonstruując swoje lokalne, historycznie usytuowane interesy i wartości. Ten transparentny autoetnograficzny raport zwykle nie zostaje (i chyba nie musi zostać) wyartykułowany. Stanowi on preludeum dobrego projektu badawczego, a wysnute z niego wnioski rozsięte zostają w treści analizy interesujących nas podmiotów badań. Autoetnografia jawi się w tym kontekście nie tylko jako osobna subdyscyplina, lecz także jako metoda, obowiązkowy etap procesu humanistycznych badań”. Zob. więcej: M. Glosowitz, *Feministyczne autoetnografie afektywne*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2023, nr 2, s. 9-21, <https://doi.org/10.18276/au.2023.2.21-01>

badawcze, natomiast w perspektywie „krótkiego trwania”, w optyce punktowej, wtedy kiedy zaistniały, raz po raz ustanawiały gest artystyczno-aktywistyczny, który wymierzony był w monolityczne podziały przestrzeni społecznych z przypisanymi im konwencjami komunikacyjnymi. Sproblematyzują więc krytyczną rolę projektu „Pamiętników kobiet z rodzin górniczych” wobec wciąż obowiązujących binarnych opozycji porządkujących formy naszego życia.

1) Literatura a nieliteratura

Jeszcze kilka dekad temu refleksje literaturoznawcze zogniskowane były wokół linii demarkacyjnej oddzielającej literaturę od paraliteratury i jeżeli pozwalano sobie na próby jej wymazywania, zwykle podążała za tym refleksja genologiczna o zacieraniu czy mąceniu gatunków²³. Tymczasem dyskusja o literackości bądź jej rzekomym braku jest moim zdaniem symptomem szerszego procesu, który można określić jako kolonizację czy elitaryzację kulturowych narracji. Problemem jest nie tylko **dostęp do języka**, który uznany zostałby za oficjalny, literacki, a nawet po prostu zyskałby status języka (*vide casus śląskiego*), sama bowiem artykulacja, akt opowiadania – jeżeli w ogóle dochodzi do skutku – trafia w osobny obieg komunikacyjny. Prócz problemu dostępu do języka – rozumianego jako zasób kompetencji narracyjnych – pojawia się również problem **dostępu do infrastruktury metanarracyjnej**, a więc tych instytucji snujących opowieść o opowieściach, popularyzujących je i *de facto* legitymizujących²⁴. Nie chcę zostać źle i powierzchownie zrozumiana, jako że ten paragraf zasługuje z pewnością na rozwinięcie w postaci osobnego artykułu, odnotowuję jednak fakt istnienia systemu odbioru literatury, w którym literackość (różnorako przecież rozumiana i definiowana w różnych gremiach, środowiskach, szkołach, teoriach itd.) jest wykorzystywana jako narzędzie potwierdzenia jakości i ważności danego przekazu. Literackość ta jako kryterium wewnątrztekstowe jest jednak zaledwie, moim zdaniem, jednym z elementów szerszego spektrum problemowego: dostęp do środków artystycznego wyrazu wiąże się z dostępem do języka jako takiego (uznania danego systemu artykulacji za język właśnie), dostępem do pola kultury mającego połączenie z ową infrastrukturą metanarracyjną (jej instytucje pozwalają zobaczyć/usłyszeć opowieść poza własnym lokalnym polem kultury). Nie dość więc, że „Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych” wyrastają z lokalności: z mikropola gminy miejsko-wiejskiej, konkretnej grupy zawodowej związanej z konkretnym regionem Polski, to jeszcze ich programowa formuła gatunkowa, jaką jest pamiętnik, również jest formą funkcjonującą na marginesach

²³ Zob. m.in. S. Balbus, „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 25–39.

²⁴ W jednej z wersji dyskusji na ten temat, dotyczącej hermetyczności języka nowej poezji, Dawid Kujawa rozpoznaje ten problem następująco: „Za skrajną elitaryzację eksperymentu poetyckiego nie ponoszą winy »niezrozumiali« poeci [...]. Prawdziwą winę ponosi neoliberalne państwo z kartonu, które możliwość uczestniczenia w kulturze przewidziało tylko dla tych, którzy już wcześniej dysponowali wystarczającym do tego kapitałem. Skutkiem było powstanie niezwykle wąskiego gardła awansu”. Zob. D. Kujawa, *Pocątki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*, Kraków 2021, s. 60.

literatury. Sam Lejeune wspomina przecież o pogardzie wobec tekstów autobiograficznych.

Upraszczając, można by, jak sądzę, powiedzieć, że dyskusja o nie/literackości jest jedną z wersji dyskusji o tym, czy podporządkowany inny może przemówić. Nie miejmy bowiem złudzeń, że dodanie członu „jak” zmieniloby to pytanie w pytanie o style, poetyki i gatunki wypowiedzi podporządkowanego innego. Ze smutną ironią pisał o tym James Baldwin, przyznając językowi zasadniczą funkcję, którą określał mianem kontrolnej: „[...] zasadniczą funkcją języka jest kontrolowanie wszechświata poprzez jego opis”²⁵.

A nigdzie nie widać tego lepiej niż w naszej literaturze na ten temat – literaturze o „kwestii”, gdy jej autorami są biali, literaturze „protestu”, gdy jej autorami są Murzyni²⁶.

Prócz funkcji kontroli dodałabym jednak te, które pozwalają przekroczyć horyzont deterministycznie widzianych maszynierii²⁷ – funkcję kształtowania czy nawet wytwarzania nowych możliwych światów. Żeby to jednak w ogóle było możliwe, tekst musi wejść w jakiś obieg komunikacyjny, głos musi uzyskać swoje miejsce w polu symbolicznym. Tymczasem „Lejeune napisał w 1993 roku, że «codzienne zapiski pozostają we Francji w dużej mierze nieznane» szczególnie dlatego, że wielu krytyków twierdzi, że **pamiętniki nie są literaturą**”, jak przypominają Smith i Watson²⁸. A nawet bardziej dobitnie sugerował interpretację nazwy założonego przez siebie w 1992 roku stowarzyszenia L'Association pour l'Autobiographie „w perspektywie obronnej: chodzi tu o ochronę gatunku pogardzanego i zaniedbanego”²⁹. Eksperyment artprojektu badawczego (łączącego część konkursową i badawczą) wziął się również z przekonania, że skoro kobiet z rodzin górniczych nie ma w polu symbolicznym, to rozwiązaniem nie będzie odgórnie sterowana akcja implementowania im ich własnej pamięci, rzecz jasna. Że należy wziąć ich głosy, teksty, zapiski, pamiętki i opatrzyć je mianem literatury, historii społecznej, kulturowej narracji. Innymi słowy, *life-writing* zyskujący **status** literatury, trafia do zupełnie innego obiegu komunikacyjnego, dzięki czemu rozpoznany zostaje jako element inaczej problematyzowanych procesów kulturowo-społecznych. O tym ruchu eksperymentowania najprzenikliwiej pisze Raymond Williams, widząc w nim ekspresję przeobrażeń systemów społecznych. Charakteryzuje je „świadome ożywianie form historycznych, które mogą uchodzić nawet za nowe, gdy są przedmiotem uwagi”³⁰.

Cała ta domena świadomego, półświadomego i często wyraźnie instynktownego kształtowania formy – w zagmatwanym kompleksie już

²⁵ J. Baldwin, *Zapiski syna tego kraju*, przeł. M. Denderski, Kraków 2019, s. 207.

²⁶ Tamże, s. 53.

²⁷ Koncepcję maszynierii rozwijam w innym miejscu, zob. M. Glosowicz, *Maszynierie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Warszawa 2019.

²⁸ S. Smith, J. Watson, *Archiwa zapisów życia...*, s. 176.

²⁹ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 9.

³⁰ R. Williams, *Marksizm i literatura*, przeł. A. Chojnacki, E. Kasperski, Warszawa 1989, s. 312.

istniejących i dopiero co powstających form – jest aktywizacją semiotycznego i komunikacyjnego procesu społecznego, który w twórczości literackiej ma charakter bardziej dowolny, lecz zarazem bardziej kompleksowy i subtelny niż w potocznym komunikowaniu się, ale w ciągłym związku i za pomocą (specjalnie adresowanej) mowy i pisma³¹.

2) Literaturoznawstwo wobec innych nauk

Nie mam zamiaru odpowiadać na szereg trudnych pytań, wielokrotnie zadawanych w ostatnich latach w ramach debat o niepotrzebności i użyteczności humanistyki.

Jak znaleźć dla literaturoznawstwa miejsce w coraz bardziej zagrożonej humanistyce i jak zorientować je wobec innych nauk? Czy lepsza jest walka o autonomię, czy negocjowanie sojuszy?³²

Chciałabym raczej stwierdzić, że w przypadku „Pamiętników kobiet z rodzin górniczych” transdyscyplinarność jest formułą niejako wymuszoną w procesie rozwoju samego projektu. Nie jest z góry zaprojektowaną formą metodologiczną, która przykraja projekt do założonych hipotez badawczych. Powstały jako wynik poszukiwań literaturoznawczynie pomysł badawczy błyskawicznie sprowokował do zadawania szeregu pytań znacznie wykraczających poza literaturoznawstwo, wymógł zastosowanie różnych metod (m.in. historii mówionej, Feminist Participatory Action, elementów wywiadów pogłębionych) i szczegółowy research z różnych dziedzin i dyscyplin (historia, socjologia, etnografia, ekonomia, archiwistyka, górnictwo i geologia), a także skonceptualizowanie procesu badawczego jako wykraczającego poza instytucję uniwersytecką, nawiązującego sojusze z różnymi instytucjami (wydobywczymi, muzealnymi, edukacyjnymi). Transdyscyplinarność rozumiana więc jako płynne pogranicze pomiędzy dyscyplinami, ale również niezagospodarowany dotychczas przez żadną z nich teren badawczy jest mi bliska, a jej potencjał widzę jako zmianę jakościową nie tylko w stylu pisania³³, zapożyczeniach me-

³¹ Tamże, s. 314–315.

³² J. Tabaszewska, *Literaturoznawstwo służebne*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 264.

³³ „Twierdzi on [de Grier – M.G.], że utwory literackie mogą jej [socjologii pracy] przynieść nieoczekiwane pomysły badawcze, rozwinąć wyobraźnię socjologiczną i stać się źródłem nowych konwencji pisania naukowego. Inspirując się literaturą, subdyscyplina ta mogłaby również zbliżyć się do subiektywnych światów pracowników i pracownic. Mogłaby również zyskać więcej historycznej głębi. Autor podkreśla przy tym, że rozpatrywane utwory powstały dzięki «własnym doświadczeniom autorów w przedstawionych przedsiębiorstwach, w roli pracownika, zarządcy, obserwatora uczestniczącego lub gościa w danej fabryce» [Krawczyk cytuje tu książkę de Giera *Documentary industrial novels and the sociology of work in the twentieth century: The United States, the Soviet Union and Western Europe*, Amsterdam 2023: 1661]. [...] Czy propozycje te są dla socjologii pracy faktycznie przydatne? To mogą ocenić osoby, które same się nią zajmują. Myślę natomiast, że po niewielkich zmianach można by odnieść tę część oferty de Giera do socjologii ogółem. Mogłaby ona skorzystać na szerszym zainteresowaniu literaturą, szczególnie jeśli chodzi o sposób pisania”. Zob. S. Krawczyk, *Fa-*

todologicznych i terminologicznych, ale też w przechodzeniu pomiędzy przestrzeniami, otwarciu ich, rozumianym jak najbardziej dosłownie jako zaproszenie gości z różnych światów w przestrzeń uniwersytetu i opuszczenie go (wyjście w teren).

3) Zwrot ludowy a reprezentacja

Omawiany projekt stanowi również odpowiedź na zwrot ludowy, choć oczywiście programowo od samego początku jest on kontynuacją badań nad pamiętnikami intensywnie prowadzonych po roku 1945, zwłaszcza tych związanych z górnictwem, a zatem prac Marii Żywirskiej i Bronisława Gołębiowskiego³⁴. Z pewnością, jeżeli doczeka się recepcji, zostanie w te konteksty wpisany. Tymczasem obserwując różnorakie „kanały przepływów” narracji ludowych, skłaniałabym się coraz bardziej ku tezie, że odzwierciedlają one raczej mechanizmy neokolonialne. Jeżeli bowiem, jak argumentuje Chen-Bar Itzhak, potrzebna jest nam epistemiczna dywersyfikacja, nie tylko musimy dążyć do balansu pomiędzy „relatywną demokratyzacją literatury światowej a skostniałą hegemonią Zachodu w teorii literatury”³⁵, ale w mniejszej skali radykalnie zdemokratyzować pole teorii i literatury. Pytanie, które nieustannie mi towarzyszy, i na które starałam się odpowiedzieć pomysłem na „Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych”, dotyczy możliwości przemówienia podmiotów, które określić można zbiorczo za pomocą kanonicznej figury retorycznej określanej mianem „podporządkowana inna”. Książka, która powstała w ramach projektu i została opublikowana w 2023 i 2024 roku, miała być wieloautor-ska, pozbawiona „aparatu naukowego, słowniczka, zbyt wielu przypisów, tez, wywodów problematyzujących poszczególne kwestie itd. Ta książka jest zbiorem opowieści, których autorki łączą dwie zmienne: płeć i klasa (pochodzenie, ale też najczęściej aktualne miejsce w strukturze klasowej). Mają w niej wybrzmieć konkretne głosy, których nikt nie komentuje, nie zagaduje, nie opisuje, nie tłumaczy w ich imieniu”³⁶. Okazało się, że nikt nawet nie trzeba dopuszczać do głosu, wystarczy zacząć słuchać.

Kluczowy wniosek [...] jest taki, że badane podmioty nigdy nie przemawiają same. To badaczki i badacze decydują o dopuszczeniu ich do głosu. Tam, gdzie brakuje bezpośrednich artykulacji – wspomnień, wywiadów, kwestionariuszy, ankiet – sięgają po legendy, przyśpiewki, plotki, starając

bryki XX wieku, „Przegląd Socjologiczny” 2024, t. 73, nr 1, s. 197-198. <https://doi.org/10.26485/PS/2024/73.1/8>

³⁴ Życiorysy górników, oprac. M. Żywirska. Katowice 1949; Pamiętniki górników, red. S. Gołębiowski, Katowice 1973.

³⁵ Chen Bar-Itzhak, *Intellectual Captivity: Literary Theory, World Literature, and the Ethics of Interpretation*, „Journal of World Literature” 2020, vol. 5(1), s. 82. Zob również: A. Fātu-Tutovenau, L. Cernat, B. Shatro, *Cultural Memory in Eastern European Women's Life Writing: Agency, Persistence, Legacies*, „Dacoromania Litteraria” 2023, X, s. 15, <https://doi.org/10.33993/drl.2023.10.5.17>

³⁶ Zob. M. Glosowitz, *Auto/biografia zbiorowa. Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych Górnego Śląska*, [w:] *Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych*, red. M. Glosowitz, Czerwionka-Leszczyny 2023, s. 16.

się na ich podstawie zrekonstruować punkt widzenia ludu. Uderza jednak, że tam, gdzie „podporządkowani inni” mogą i chcą przemówić, badacze i badaczki nie zawsze mają ochotę słuchać. A jeśli nawet słuchają, to nie-rzadko słyszą to, co akurat chcą usłyszeć³⁷.

4) Fikcja a prawda

Etap po zebraniu głosów, opublikowaniu ich i upowszechnieniu w różnych obiegach – jako ten, w ramach którego realizowała się przede wszystkim funkcja archiwistki, nie dobiegnie końca tak szybko, jak sądziłam. Zakres przedsięwzięcia się poszerzył, niebawem rozpoczną się warsztaty w kolejnych po Czerwionce, Rokitnicy i Smolnicy miejscach (górnicych dzielnicach Rybnika: Niewiadomiu, Niedobczycach, Boguszowicach i Chwałowicach; Zabrze, Bytomiu i Czeladzi), przed nami kolejna edycja konkursu regionalnego, wystawa przemieszcza się między instytucjami wystawienniczymi. A jednocześnie spotkania towarzyszące wydaniu i promocji książki uruchomiły proces postarchiwalny – komentowania, problematyzowania tak a nie inaczej konstruowanego archiwum – wciąż *in progress*. Ta równoczesność ról post- i archiwistki jest bardzo cennym doświadczeniem, obiekt i podmiot badań (ja badana i ja badająca) faktycznie zlewają się w jedno i mają realną moc sprawczą w procesie konstruowania opowieści o opowieściach. Z pewnością mogę na tym etapie powiedzieć, że ani opowiadających, ani czytających nie interesuje „prawda” w tych narracjach.

Dla nas, teoretyków pisarstwa autobiograficznego, teksty zawierające autozapisy życia, publikowane czy nie, całościowe lub fragmentaryczne, są obiektami badań. Ani zapisy życia badanej osoby, ani zasób archiwalny nie są transparentnymi, spójnymi zjawiskami, które generują „prawdę”³⁸.

Nie zdarzyło mi się do tej pory, żeby ktokolwiek z komentujących czy którakolwiek z uczestniczek wskazywali na komponent „prawdziwości” tych opowieści. Wszyscy chyba założyliśmy, że wszystko to, co się składa na tę mozaikową, wieloelementową, transmedialną, wielogłosową opowieść, nawet jeżeli są to marzenia, wymysły i sny, nas stworzyło, tworzy i może na nowo stwarzać.

5) Projekt badawczy finansowany z „odpowiednich” źródeł

„Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych” nie od razu stały się działaniem badawczym i do tej pory nie były finansowane z środków finansowych przeznaczonych na badania. Pierwszy etap, który *post factum* nazwać

³⁷ A. Mroziak, „Historia jakby nas pominęła”. O powojennych pamiętnikach konkursowych i współczesnych projektach pisania ludowej historii Polski, „Kultura i społeczeństwo” 2022, nr 2. s. 50, <https://doi.org/10.35757/KiS.2022.66.2.2>

³⁸ S. Smith, J. Watson, *Archiwa zapisów życia...*, s. 175.

można pilotażowym, sfinansowany został z małego grantu gminnego (2022), drugi z grantu gminnego w otwartym konkursie na realizację zadań publicznych w zakresie kultury, sztuki, ochrony dóbr kultury i dziedzictwa narodowego (2023), a trzeci z otwartego konkursu ofert na zadania publiczne Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury oraz ochrony i upowszechniania dziedzictwa kulturowego (2023). Ten schemat oddolnego budowania działań poza realną jakością badań spod znaku Feminist Participatory Action Research stanowi też gest przeciw akademickiemu *stand-by*, technokracji i przeciw akademickiej alienacji pracy. Rozumiem przez te pojęcia proces uzależnienia procesu badawczego od zewnętrznych podmiotów sfery finansowej, które legitymizują ich naukowość. A zatem naukowy projekt badawczy to ten finansowany z zewnętrznych źródeł finansowania nauki. Proces wchodzenia w ten obieg jest jednak niezwykle czasochłonny i wymagający pracy w systemie nieciąglym, w okresach „stand-by’ów”, w trakcie których oczekujemy na wyniki złożonych wniosków projektowych. Proces globalizacji i finansjeryzacji nauki, który bardzo powierzchownie rekonstruję od wewnątrz, z perspektywy pracy indywidualnej, ma jednak jeszcze wymiar kolonizatorski dokładnie w takim sensie, w jakim opisuje go Gayatri Spivak w kanonicznym tekście *Can the subaltern speak?*:

Proces finansjeryzacji bezlitośnie wmawia wolę ogólną przekupionej kredytami wiejskiej kobiecie, i to nawet wtedy, gdy „formatuje” ją poprzez ONZ-owskie plany działania tak, by mogła się ona „rozwinąć”. Za tymi powiązaniem, przejrzystymi – jak zawsze w przypadku logiki działającej na rzecz „prawdy”, kryje się często przytaczany podmiot ucisku (jako Kobieta), mówiący, działający i świetnie rozumiejący, że „gender w rozwoju” jest stworzony właśnie dla niej. To z cienia tej niefortunnej marionetki musi dopiero się wyłonić historia niedostrzeganej wcześniej podporządkowanej innej [*subaltern*]³⁹.

„Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych” są więc antykolonialne nie tylko w wymiarze konceptualnym, formalnym, ale też w wymiarze systemowym rozumianym jako formatowanie nauki jako obiegu grantowego, który z kolei formatuje badania do postaci ściśle skrojonych projektów. Dlatego też postanowiłam zamienić często używany w komentarzach dotyczących „Pamiętników” termin „projekt” na słowo „przedsięwzięcie”. I dlatego też, ostatecznie, zdecydowałam się na tłumaczenie⁴⁰ dyskutowanego tutaj pojęcia *life-writing* na jego polską wersję, którą – podążając za wspomnianymi już Philippem Lejeune’em, Jerzym Madejskim, Moniką Grodzką – pozwalając sobie na małą modyfikację, sformułowałabym w postaci: „krytyczne praktyki auto/biograficzne”.

³⁹ G. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24–25, s. 204.

⁴⁰ Dziękuję osobie recenzentki za sugestię powtórzenia gestu zamiany pojęć również na gruncie nazewnictwa tytułowej kategorii *life-writing*.

6) Eksperymentalne badanie odbioru

Ostatnia cecha charakterystyczna tego działania, która pozwala na przekroczenie aktualnych podziałów fundujących odrębne pola refleksji w literaturoznawstwie, związana jest z zupełnie nieplanowanym „eksperymentalnym badaniem odbioru” publikacji gromadzącej opowieści kobiet z rodzin górniczych. Bardzo bliskie są mi rozważania spod znaku zwrotu afektywnego, do tej pory nie miałam jednak okazji konfrontować teorii z konkretnym czytelnickým odbiorem. Projekt „Pamiętników”, opracowany oddolnie i nieskomercjalizowany, rozsyłany przeze mnie darmowo w postaci ebooka bezpośrednio do zainteresowanych publikacją odbiorców, uruchomił kanał komunikacyjny, dzięki któremu mam wgląd w lekturowe odczucia, pierwsze niesprofilowane jeszcze refleksje czytelnicze, które nie powstają na żadne zamówienie, a są spontanicznymi komunikatami. Zamieszczam dwa wybrane, zanonimizowane, ale ukazujące w formie wypowiedzi płeć czytających, co jest dodatkową interesującą zmienną, którą można brać pod uwagę w dalszych analizach, zwłaszcza tych, które będą się mierzyć z hipotezą o androcentrycznej pamięci kulturowej o górnictwie.

Dziś od rana przeczytałem już większą część tych wspomnień. W tych wspomnieniach odnalazłem większość swego życia prywatnego i zawodowego. Nagle wróciła pamięć do tamtych czasów.

Jestem w drugiej połowie, ale jakoś tak czuje, że chcę odezwać się teraz. Dziękuję za pdf. Książka jest cudownym zbiorem historii, których faktycznie chyba brakowało. Wzruszają. Prowokują do swoich własnych rodzinnych refleksji. Zatrzymują fragmentami, które uświadamiają jak bardzo codzienności może towarzyszyć lęk, że ktoś bliski może nie wrócić do domu⁴¹.

P jak pamięć, przeszłość i przyszłość

Wybrałam kilka fragmentów pamiętników, w których wprost pojawiają się zapisy o procesie konstruowania pamięci, najczęściej nieproblematyzowanym, nie mamy do czynienia z refleksjami podważającymi zaufanie do własnych pamięciowych konstrukcji, kwestionującymi subiektywizm czy indywidualizację tych pamięciowych obrazów. Jest w nich za to coś innego, co łączy, jak sądzę, wszystkie te zapisy. Składają się one na kształt afektywnego archiwum, archiwum uczuć, jak nazwała to Ann Cvetkovich. Pisała ona, że nawet opublikowane narracje mogą być uznane za „impresje”, a nie obiektywne zapisy, bo sugerują, jak pamięć jest tworzona, nawet przez naczynych świadków⁴².

⁴¹ Treści wiadomości mailowych nadesłanych przez czytelników książki *Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych*, red. M. Glosowitz, Czerwionka-Leszczyzny 2023, nadesłane na adres archiwumwegla@gmail.com. Na ten adres można było kierować prośby o darmowy egzemplarz ebooka książki.

⁴² Zob. A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings...*

Zapamiętałam pod budynkiem płuczki ogromne bryły lodu o wysokości dochodzącej do trzech metrów [Józefa Szubert, s. 34]⁴³.

Pamiętam, jak byłam wysoko w ciąży (z brzuchem pod nosem), to całą noc stałam w samochodzie ciężarowym po cement na boczniczy stacji kolejowej [Barbara Goczał-Ptak, s. 92].

Pamiętam do dziś, na przykład to, że mój tato miał na kopalni znaczek o numerze 3501, jego szytgar miał na imię Ludwig, a rodziną naszą kopalnią była KWK Dymitrow w Bytomiu przy ul. Łużyckiej, która potem zmieniła nazwę na KWK Centrum [Barbara Lizurek, s. 118; tłumaczenie z śląskiego – M.G.].

Pamiętam, jak farorz grzmiał z ambony, żeby się nie wstydzić, że zamykają gruba [kopalnię – M.G.], żeby założyć mundury, przypiąć order, bo się ich za gówno nie dostawało, ino za ciężką robotę. Nie poszłam wtedy do szkoły, poszłam z tatą do kościoła. On na galowo, ja na świętecznie. To była najsmutniejsza Barbórka, najsmutniejsze święto, na jakim byłam [Magdalena Gościńskiak, s. 129].

Od kiedy pamiętam, mama siadała wieczorami do maszyny, po codziennych pracach kuchennych, porządkowych i zajmowaniu się dziećmi, jeszcze miała czas na szycie ubrań dla nas, robienie poprawek krawieckich dla sąsiadek, na szycie firan, serwetek, obrusów... Tak dorabiała na utrzymanie naszej dużej rodziny [Joanna Kubica, s. 137].

Pamiętam, jak bardzo chciałam, żeby tata przyszedł do przedszkola z okazji Dnia Górnika w stroju galowym. Chciałam się nim pochwalić, pokazać wszystkim Mojego Tatę Górnika. Niestety nie miał galowego stroju, a nie chciał przyjść w tym roboczym, nie rozumiał, że to dla mnie było coś bardzo ważnego.

Pamiętam jak w 1990 roku w Rudzie Śląskiej miał miejsce wybuch metanu w kopalni. Zginęło mnóstwo górników. Pamiętam wiadomości, pamiętam twarze tych żon, matek, sióstr. Boże, jak ja się z nimi identyfikowałam. I znów ta bezsilność [Monika Musiał, s. 176].

Z dzieciństwa pamiętam, jak ojciec każdego piętnastego dnia miesiąca, w dniu wypłaty, przywoził nam cukierki, które sprzedawano przed kopalnią. To było dla nas święto, bo mieliśmy coś słodkiego do zjedzenia. Inne dzieci z kamienicy nam zazdrościły [Eryka Kłyk, s. 233].

Chciałabym widzieć to przedsięwzięcie „Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych” jako praktykę jednocześnie stwarzającą i autokrytyczną wobec siebie, jako proces konstruowania pamięci kulturowej, który nieustannie weryfikuje swoje założenia. Owa praktyka krytyczna wobec pamięci jest tym, co łączy refleksję o przeszłości z zauważeniem terażniejszości i wyobrażeniem przyszłości.

⁴³ Wszystkie cytowane fragmenty pamiętników pochodzą z publikacji *Opowieści kobiet z rodzin górniczych*, red. M. Glosowitz, Katowice 2024.

Udało się nam również wpoić przekonanie, że poprawę warunków, nowe idee, doskonalsze formy życia z jakichś nieznanych powodów przynieść może wyłącznie przyszłość. W zapomnienie odeszła za to niemal w całości wiedza, którą ludzie nabyli czy wytworzyli w przeszłości. Dewaluacja przeszłości zatarła również obraz zniszczeń, jakich kapitalizm dokonał we wcześniejszych kulturach, w minionych systemach społecznych, w dawniejszych systemach wiedzy⁴⁴.

Drogowskazem do budowania wyobrażeń o nowych światach są z pewnością te fragmenty opisów światów minionych, które uruchamiają w nas siły sprawcze. Podpowiadają nam to nasze własne opowiadające i słuchające/czytające ciała.

BIBLIOGRAFIA

- Autobiography and Questions of Gender*, red. S. Neuman, London–New York 1991.
- Balbus S., „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 25–39.
- Baldwin J., *Zapiski syna tego kraju*, przeł. M. Denderski, Kraków 2019.
- Bar-Itzhak Ch. *Intellectual Captivity: Literary Theory, World Literature, and the Ethics of Interpretation*, „Journal of World Literature”, 2020, vol. 5(1). <https://doi.org/10.1163/24056480-00403400>
- Bogalecki P., *Nieuporządkowane, nieprzerobione, niespożytkowane. Dzienniki Witolda Wirpszy*, „Forum Poetyki” 2023, nr 33–34, s. 42–57. <https://doi.org/10.14746/fp.2023.32-33.42111>
- Browarczyk M., Drewniak D., Marzec L., *Life Writing at the Crossroads: Autobiographical Theory and Practice in Poland*, „a/b: Auto/Biography Studies” 2023, vol. 38, no. 3, s. 611–625. <https://doi.org/10.1080/08989575.2023.2286808>
- Chalaśiński J., *Drogi awansu społecznego robotnika*, Warszawa 1979.
- Colpani G., Habed A.J., *Critique without Guarantees: Thinking with Stuart Hall in a Time of Crises*, [w:] *Postcolonial Theory and Crisis*, eds P. de Medeiros, S. Ponzanesi, Berlin–Boston 2024, s. 189–206. <https://doi.org/10.1515/9783111005744-011>
- Cvetkovich A., *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Pubic Cultures*, Durham, NC 2003. <https://doi.org/10.1215/9780822384434>
- Eagleton T., Jameson F., Said E.W., *Nacjonalizm, kolonializm i literatura*, przeł. M. Denderski, Wrocław 2022.
- Fătu-Tutovenau A., Cernat L., Shatro B., *Cultural Memory in Eastern European Women’s Life Writing: Agency, Persistence, Legacies*, „Dacoromania Litteraria” 2023, X, s. 5–17. <https://doi.org/10.33993/drl.2023.10.5.17>
- Federici S., Borai Boned S., *Postwzrost a postęp*, przeł. S. Królak, nagranie ze spotkania w aplikacji Zoom, które odbyło się między Madrytem

⁴⁴ S. Federici, S. Boned, *Postwzrost a postęp*, przeł. S. Królak, nagranie ze spotkania w aplikacji Zoom, które odbyło się między Madrytem a Nowym Jorkiem 18 grudnia 2020, https://archive-2014-2024.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/172_postwzrost_a_postep_wywiad_sary_burai_boned_z_silvia_federici [dostęp: 20.03.2024].

- a Nowym Jorkiem 18 grudnia 2020. https://archive-2014-2024.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/172_postwzrost_a_postep_wywiad_sary_burai_boned_z_silvia_federici [dostęp: 20.03.2024].
- Gajewska A., *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej*, [w:] *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009. Idee, ideologie, metodologie*, red. A. Galant, I. Iwasiów, Szczecin 2008, s. 97–109.
- Glosowicz M., *Feministyczne autoetnografie afektywne*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2023, nr 2, s. 9–21. <https://doi.org/10.18276/au.2023.2.21-01>
- Glosowicz M., *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Warszawa 2019. <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.2785>
- Grochowski G., *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018. <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.1760>
- Kadar M., *Coming to Terms: Life Writing – from Genre to Critical Practice*, [w:] *Theoretical Discussions of Biography*, Leiden 2014. https://doi.org/10.1163/9789004274709_015
- Kłoskowska A., *Rozwój koncepcji kultury w socjologii polskiej*, „Przegląd Socjologiczny” 1968, nr 22, s. 194–216.
- Krawczyk S., *Fabryki XX wieku*, „Przegląd Socjologiczny” 2024, t. 73, nr 1. <https://doi.org/10.26485/PS/2024/73.1/8>
- Kujawa D., *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*, Kraków 2021.
- Lejeune Ph., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Madejski J., *Praktykowanie autobiografii Przyczyunki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin 2017.
- Marzec L., *Papiery po Iłakowiczównie. Archiwum jako przedmiot badań*, Warszawa 2022.
- McCooey D., *The Limits of Life Writing*, „Life Writing” 2017, vol. 14(3), s. 277–280. <https://doi.org/10.1080/14484528.2017.1338910>
- Mroziak A., „Historia jakby nas pominęła”. *O powojennych pamiętnikach konkursowych i współczesnych projektach pisania ludowej historii Polski*, „Kultura i Społeczeństwo” 2022, nr 2, 39–69. <https://doi.org/10.35757/KiS.2022.66.2.2>
- Nycz R., *Tekstowe doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 6–12.
- Opowieści kobiet z rodzin górniczych*, red. M. Glosowicz, Katowice 2023.
- Ostaszewska A., Pietrusińska M.J., Lignar-Paczocha K., Szafranek M. (2022), *Raport z badań. Kobiety na uniwersytetach i pandemia Covid-19. Badania porównawcze na temat pracy kobiet*, https://rownowazni.uw.edu.pl/wp-content/uploads/sites/105/2022/11/RAPORT_KOBIETY-NA-UNIWERSYTETACH_2022.pdf [dostęp: 22.03.2024].
- Pamiętniki górników*, red. S. Gołębiowski, Katowice 1973.
- Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych*, red. M. Glosowicz, Czerwionka-Leszczyny 2023.

- Rodak P., *Rec.: Philippe Lejeune, Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii. Pod red. Reginy Lubas-Bartoszyńskiej. Kraków 2001*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 2, s. 245–252.
- Rudaś-Grodzka M., *Pożegnanie z Bronisławą Waligórką. Praktyki biograficzne*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 287–302. <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.20>
- Smith S., Watson J., *Archiwa zapisów życia: czym i gdzie są?*, przeł. D. Boni Menezes, „Teksty Drugie” 2018, nr 6, s. 174–199. <https://doi.org/10.18318/td.2018.6.14>
- Spivak G.Ch., *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24–25, s. 196–239.
- Szpakowska M., *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa 2003.
- Tabaszewska J., *Literaturoznawstwo służebne*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 262–273. <https://doi.org/10.18318/td.2017.1.22>
- Williams R., *Marksizm i literatura*, przeł. A. Chojnacki, E. Kasperski, Warszawa 1989.
- Życiorysy górników*, oprac. M. Żywirska, Katowice 1949.

Monika Glosowicz – adiunktka w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego; doktorat *cotutelle* w dziedzinie nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa i gender studies obroniła w Uniwersytecie Śląskim i Uniwersytecie w Owiedo.


Jest stypendystką Komisji Europejskiej w ramach programu European Master in Women’s and Gender Studies w Uniwersytecie w Utrechcie i Uniwersytecie w Grenadzie oraz Uniwersytetu w Owiedo w ramach programu doktoranckiego Género y Diversidad. Jej zainteresowania badawcze dotyczą kwestii związanych z procesami emancypacyjnymi oraz rolą emocji w późnym kapitalizmie, humanistyką środowiskową oraz współczesnych ruchów feministycznych.

Publikowała m.in. na łamach „Central Europe”, „Czasu Kultury”, „Praktyki Teoretycznej”, „Autobiografii”, „The Polish Journal of Aesthetics”. Tłumaczyła teksty Michela Foucaulta, Rosi Braidotti, Sary Ahmed i Luce Irigaray. W 2019 roku opublikowała *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet* (IBL PAN 2019), za które w 2020 roku otrzymała Poznańską Nagrodę Literacką – Stypendium im. Stanisława Barańczaka.

Do 2024 roku była jurorką Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej Silesius. W latach 2018–2020 była przewodniczącą Rybnickiej Rady Kobiet. Obecnie kieruje projektem badawczym „Pamiętniki kobiet z rodzin górniczych”, w 2023 roku ukazała się pod jej redakcją książka pod takim samym tytułem. W 2024 roku nakładem Wydawnictwa Biblioteki Śląskiej ukazało się drugie poprawione wydanie tejże pozycji, pod tytułem *Opowieści kobiet z rodzin górniczych*.

E-mail: monika.glosowicz@us.edu.pl

BARTOSZ DĄBROWSKI
Uniwersytet Gdański

 <https://orcid.org/0000-0001-7999-5458>



Mimikra, autofikcja, genealogia O(d)grywanie traumy, rekonstruowa- nie autobiografii w postmemorialnym pisarstwie Moniki Rakusy

STRESZCZENIE

W artykule zajmuję się jednym z pogranicznych przypadków współczesnych narracji autobiograficznych. Pisarstwo Moniki Rakusy, świadome ograniczeń charakterystycznych dla praktyk postpamięci, tworzy autorefleksyjną i ironiczną odmianę postmemorialnej prozy biograficznej, podejmującą złożoną grę z formami autofikcjonalnymi i gatunkowymi (np. z dziennikami/blogami typowymi dla *life-writing* i „brydżetami” wzorowanymi na dzienniku Bridget Jones). Ironiczna strategia tworzenia „mieszanin” genologicznych oddaje perypetie hybrydycznego usytuowania żydowskiej tożsamości narratorki, która z jednej strony zmagą się z międzypokoleniową traumą, antysemityzmem i niełatwym do określenia statusem pochodzenia, z drugiej zaś, świadoma performatywnego charakteru własnych i społecznych praktyk/przymusów biograficznych, zdaje się być uwikłana w opisane przez Homi Bhabhę mechanizmy mimikry, udawania innej tożsamości jako kontynuacje strategii ukrywania i maskowania żydowskości. W artykule



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 19.04.2024; verified: 15.07.2024. Accepted: 28.08.2024

szczegółowo badam relacje pomiędzy autofikcją, postpamięcią i modalnością autobiograficzną narracji rodzinnych oraz ironicznymi technikami dystansowania zawartymi w trzech tekstach prozatorskich (łże-dzienniku 39,9, powieści *Żona Adama* oraz zbiorze opowiadań *Cień*). W tych wariantach „parabiografii” (Artur Sandauer), autofikcjonalnie eksponowana literackość jako szczególna forma „mimetyzmu zranienia”, pośredniczy zarówno pomiędzy obszarami „żydowskiego” doświadczenia antysemityzmu i traumy oraz traktowanymi z dystansem konwencjonalnymi formułami szczerości *life-writing*, jak i z postmemorialnymi wysiłkami zrozumienia przeszłości.

Słowa kluczowe

Holocaust, trauma, postpamięć, autobiografia, mimikra, autofikcja

SUMMARY

Mimicry, auto-fiction, genealogy. Playing (down) trauma, reconstructing autobiography in the postmemory writing of Monika Rakusa

The article aims to address one of the borderline cases of contemporary autobiographical narratives. Being aware of the limitations characteristic of postmemory practices, the writing of Monika Rakusa creates a self-reflective and ironic variety of postmemory biographical prose, undertaking a complex game with auto-fictional and genre forms (e.g. diaries/blogs typical of life writing and diaries alluding to that of Bridget Jones). The ironic strategy of creating genealogical ‘mixtures’ captures the perplexities of the hybridised positioning of the Jewish identity of the narrator, who, on the one hand, struggles with intergenerational trauma, anti-Semitism and the indefinable status of her subaltern background and, on the other, is aware of the performative nature of both her own and social biographical practices/compulsions, and seems to be caught up in the mechanisms of mimicry described by Homi Bhabha, the pretense of another identity as a continuation of the strategy of hiding and masking Jewishness. This article investigates at length the relationship between auto-fiction, post-memory and autobiographical modality of family narratives and the ironic distancing techniques contained in three prose texts: 39,9 [39.9]; the short story collection titled *Cień* [Shadow] and the novel *Żona Adama* [Adam’s Wife]. In these successive variants of ‘parabiography’ (Artur Sandauer), literariness exposed auto-fictionally as a particular form of ‘wounding mimicry’ mediates both the areas of ‘Jewish’ experience of anti-Semitism and trauma, and the conventional formulas of sincerity of life writing, which are treated at a distance, as well as postmemory efforts to understand the past and the ironic symptoms of mimicry.

Keywords

Holocaust, trauma, post-memory, autobiography, mimicry, auto-fiction

Autobiografia, pakt traumatyczny i postmemorialna poetyka śladu

Pomimo tego, że postmemorialną prozę autobiograficzną postrzega się zwykle jako rodzaj pisarstwa intymnego, łączącego elementy świadectwa, eseju i reportażu z formami literatury dokumentu osobistego, to jednak, zdaniem Marianne Hirsch, strategie postpamięci ujawniają ambiwalentną postawę wobec tradycyjnych postaci tych gatunków, sytuując się pomiędzy przywoływaniem normatywnych wzorców autobiografii i jednoczesną dekonstrukcją jej dyskursywnych reguł¹. Według badaczki jednym z powodów takiego stanu jest niemożność przyjęcia przez autora bezpośredniej perspektywy uczestnika przywoływanych zdarzeń, co pociąga za sobą świadomość braku indeksalnego odniesienia kluczowego dla żywej pamięci. Postmemorialną praktykę autobiograficzną w decydujący sposób określa bowiem pozycja świadka drugiego lub trzeciego stopnia, oddalonego czasowo od opisywanej historii, ale emocjonalnie owładniętego przez przeszłość. Dlatego w takim samym stopniu odwołuje się do zasobów pamięci indywidualnej, co bywa współtworzona przez pamięć kulturową i komunikacyjną.

Według Hirsch akty postpamięci przenika silna tendencja do problematyzowania samego zapisu, która daje o sobie znać w artykułowanej co rusz świadomości uwikłania w kulturowe i medialne zapośredniczenia. To podkreślanie epistemologicznej złożoności ma także jej zdaniem ścisły związek z próbami łączenia zapisu własnego życia z traumatycznymi zdarzeniami z biografii bliskich – doświadczeniami dostępnymi tylko fragmentarycznie i nierzadko wcześniej przemilczanymi. Postmemorialne autobiografie to zwykle „allobiografie”, tj. biografie podwójne lub zwielokrotnione, obejmujące historie rodziców, a często całych rodzin i lokalnych mikrospołeczności.

Ponieważ nieobecna przeszłość bywa najważniejszym źródłem doświadczenia i rodzajem autobiograficznego przeżycia ogniskującego, próba zrekonstruowania historii rodzinnej zderza się z wieloma barierami, zwłaszcza gdy idzie w parze z wysiłkiem odtworzenia objawów traumy odziedziczonej za pośrednictwem rodziców. Zdaniem Andrzeja Zieniewicza tego rodzaju sytuacja – pisanie – autobiografii ukierunkowanej na zapis oddziaływania traumatogenicznej przeszłości, prowadzi do wykształcenia formuły „paktu traumatycznego”, który częściowo uchyla wymóg mimetycznej zgodności, gdyż wiąże się z podporządkowaniem narracji dynamice przymusu powtórzenia i przepływowi posttraumatycznych obrazów oraz fantazmatów². Reguły „paktu traumatycznego” odpowiadają tym samym dążeniom i antynomiom estetyki postpamięci, naznaczonej z jednej strony poczuciem obowiązku wiernego przedstawienia określonych zdarzeń historycznych, z drugiej zaś przenikniętej przeświadczeniem o niewystarczalności trybu faktograficznego, który należy uzupełnić o elementy narracji fikcjonalnej.

¹ Zob. M. Hirsch, *Introduction*, [w:] *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, New York 2011, s. 21.

² Zob. A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.

Akceptacja „mieszanej” formuły przedstawienia, która pociąga za sobą, zdaniem badacza, szczególną – jak pisze – „asertywno, nie-asertywną” modalność wypowiedzi, rozpiętą pomiędzy *Dichtung und Wahrheit*, pozwala na wypełnienie genealogicznych białych plam i posttraumatycznych luk przy pomocy wyobraźni, zabiegów łączenia doświadczeń z kulturowymi obrazami przeszłości oraz uzupełniania ich sekwencjami o charakterze autofikcyjnym. Przeszłość, trauma i genealogia dają tu bowiem o sobie znać w postaci śladów, które podobnie jak w freudowskiej teorii marzenia sennego wymagają szczególnego rodzaju „opracowania wtórnego”, tj. fabularyzacji i uporządkowania. Tego rodzaju akty narracyjne jednocześnie zachowują elementy nieświadomego procesu pierwotnego i odtwarzają objawy typowe dla traumy. Artykulacja doświadczenia, naznaczonego obecnością śladów, które, inkorporowane przez podmiot, były częścią innych biografii, przyjmuje dzięki temu postać przybliżenia rekonstruowanego retroaktywnie w empatycznych aktach imagacji. Opiera się ona na biograficznych tropach, intertekstach i protetycznych obrazach. Jednocześnie te projekcyjne gesty wyobraźni zdają się przechowywać, niczym rodzaj pogłosu lub powidoku, odkształcone ślady odziedziczonej traumy.

Dynamika oddziaływania nieczytelnych śladów formuje nie tylko podmiotowość autora jako autobiografa dotkniętego kryzysem oznaczania, gdyż stawia go przed problemem mimetycznej odpowiedniości niezintegrowanych pozostałości traumy, ale wpływa również na poetykę samego tekstu. Ujawnia się bowiem, poza wspomnianym już trybem wzmożonej autorefleksyjności, w postaci polifonicznej modalności zapisu, skupionego na przedstawieniu osobistych doświadczeń jako kształtowanych przez doświadczenia cudze, nawiedzanych przez cierpienie rodziców lub dziadków. Celem „paktu traumatycznego” staje się tym samym z jednej strony przywrócenie relacji pomiędzy podmiotem i bliskimi poprzez symbolizację zdarzeń z przeszłości, z drugiej zaś odzwierciedlenie jego rozdarcia między – jak pisze Zieniewicz – „melancholijnym tu, a »nieopowiadalnym«, nieosiągalnym urazowym tam, które nie może zostać adekwatnie rozpoznane i nazwane”³. Formuła tekstu dąży zatem do tego, aby na pierwszoosobowym planie autobiografii stać się jednocześnie „biografią osoby napisaną przez nią samą” (Starobinski)⁴, jak i autobiograficznym świadectwem obejmującym traumatyczne losy i przeżycia poprzedników.

Stygmaty i rozdarcia – zszywanie ciała, traumy i tekstu

Poetyka śladu w znaczący sposób modyfikuje formę postmemorialnych autobiografii i wpływa na ich postać narracyjną. Narracja kształtuje się tu zarówno w toku krążenia pomiędzy planami różnych biografii i płaszczyzn czasowych, jak i odtwarza cyrkulację oddziaływania odziedziczonych

³ Tamże, s. 21.

⁴ J. Starobinski, *Styl autobiografii*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 307.

śladów pomiędzy fikcyjnym, projekcyjnym dodatkiem i jego nieprzedstawialnym zdarzeniowym podłożem, będącym znaczeniową nieciągłością, pustym miejscem zerwania traumy z tym, co symboliczne.

Zdaniem Erin McGlothlin to właśnie z powodu tekstualnych bruzd i uskoków dynamikę oznaczania traumy najlepiej ilustruje wieloznaczna metaforyka zszywania, która odnosi dokonywane przez autorów zabiegi zarówno do reparacyjnego łączenia rozerwanych fragmentów za pomocą narracyjnych włókien i fikcyjnych zespołów, jak i łączy proces tekstualnego „szycia” ze żmudną operacją zszywania odziedziczonej rany. Jej zszywanie, które dokonuje się poprzez serię nakłuć, następujących po sobie sekwencji bolesnych *punctów* i interwałów pomiędzy narracyjnymi ściegami, imituje postmemorialną logikę procesu nadawania znaczeń oraz odtwarzania rozmaitych aspektów traumatyzacji. Obraz fastrygowania rany zdaje się przywoływać aspekt autofikcyjnej, projekcyjnej operacji – wypełniania perforacji dosztukowanym materiałem i uzupełniania narracyjnej struktury tekstu w procesie zawilego dopełniania przeszłości aktami wyobraźni. Ze szczególną siłą odnosi się jednak także do cielesno-materialnego uobecniania się śladów traumy w postaci tekstualnej szramy, epistemologicznej skazy lub blizny, przejawiającej się co rusz w postaci narracyjnych zniekształceń i odnawiających się stygmatów.

Zdaniem badaczki w tekstualno-korporalnym procesie imitowania oddziaływań i następstw traumy najbardziej intrygującą zjawiskiem staje się metafora stygmatyzacji. Ilustruje ona kryzys znaczenia spowodowany wydarzeniem traumatycznym i brakiem dostępu do jego desygnatu, uzmysławiając, że w takiej sytuacji jedynym, co pozostaje, okazuje się być znaczenie objawów traumy. Dlatego, nie mogąc odwołać się do własnej stygmatyzowanej treści, narracja odtwarza ją w przenośni za pośrednictwem procesów tropologicznych tekstu. Narracyjne zakłócenia i przekształcenia konwencji genologicznych odtwarzają tym samym posttraumatyczne obszary, które niczym rany lub blizny stają się w takim samym stopniu miejscem zapisywania się dziedzictwa w postaci bezznaczeniowego *punctum*, co płaszczyzną ich reintegracji z własną biografią, gdy domagają się znaczenia oraz zalecenia⁵. W tym ostatnim przypadku – odbudowywania więzi i przywracania bliskości – stygmaty wiążą się z szczególną formą wyobraźniowej identyfikacji z obiektem cierpienia oraz głęboką metamorfozą ciała i tożsamości ich nosiciela, który upodabnia się do postaci innego – w tym przypadku do ocalonego i rodzica.

Terapeutyczny proces zalecenia znamion charakteryzuje się niejednoznacznością dynamiką – ich powrót przypomina raczej rodzaj remisji typowy dla chorób nie w pełni wyleczalnych, w których łagodzenie objawów nie oznacza zaniku wirusa, obecnego w organizmie. Ponadto według McGlothlin sam akt identyfikacji pociąga za sobą formę naznaczenia i przynajmniej częściowego utożsamienia się z odziedziczonym piętnem. Jej zdaniem tego rodzaju identyfikacja zawiera w sobie zarówno rodzaj empatii, jak

⁵ E. McGlothlin, *Second-Generation Holocaust Literature. Legacies Survival and Perpetration*, Rochester, NY 2006, s. 12.

i ambiwalencji, gdyż greckie *stigmata* odnoszą się także do cielesnego odcisku przemocy pozostawionego na ciele ofiar (zwykle niewolników), a co za tym idzie łączą się z zjawiskiem wytwarzaniem grup marginalizowanych społecznie i z procesem negatywnego naznaczania jednostek przez nadawanie im dotkliwego atrybutu dyskredytującego. W określonych sytuacjach identyfikacja może zatem powtarzać kulturowy mechanizm stygmatyzacji i wiązać się z inkorporacją elementów antysemitkiej retoryki⁶.

W podwojonej strukturze doświadczenia traumatycznego, w której dopiero kolejne wydarzenie wywołuje doznanie pokrewne traumie, performatywne skutki antysemitkiego „oznaczania” działają niczym wtargnięcia gwałtownych śladów „ożywionej” przeszłości, by w podobnym jak ona trybie wpływać na podmiot – zarówno jako dotkliwe wspomnienie, jak i rodzaj powtórzonego performatywu wciąż doświadczanego w teraźniejszości. Stygmata ustanawiają zatem cielesny związek z bliskimi i historią nie tylko poprzez identyfikację i projekcyjną odbudowę genealogicznego więzi, ale także poprzez ewokację traumy i doświadczenia zerwania, zwłaszcza gdy powtarzają rany zadane wcześniej rodzicom lub członkom tej samej grupy. Jako korporalno-dyskursywny symptom tożsamości odnoszą się tym samym zarówno do materialności zdarzenia historycznego, jak i do kulturowych zasobów antysemitkiej mowy wykluczenia, wyobrażeń i fantazmatów.

Zdaniem Judith Butler źródłem skuteczności podobnej mowy („słów, które ranią”) jest moc zawarta w ich cytowaniu, jak i identyfikacja tych formuł z tradycją, na której wspiera się wspólnota. Stygmat jednocześnie łączy i dzieli, funkcjonując niczym rodzaju dywizu, oznaki, która odpowiada paradoksom artykulacyjnej strategii żydowskiej tożsamości. Podobny rodzaj intuicji odnaleźć można w studiach polskich badaczy. Według Władysława Panasa, autora monografii *Pismo i rany*, dywiz odpowiada strukturze alienacyjnego podziału, który staje się udziałem żydowskiego pisarza – miejscem performatywnego oddzielenia i uwewnętrznzonego odstępu (a zatem murem-granicą lub murem getta). Dywiz odzwierciedla czynność nacięcia, kulturowego zadania rany, intruzji antysemitckiego ekscesu, otwierając „przestrzeń pogranicza, które zawsze jest w środku”. Tym samym zdaniem autora identyfikacja z stygmatem jako źródłem tożsamości pociąga za sobą szczególną podwójność ekspresji, umożliwia bowiem jednoczesne przecięcie się dwóch performatywów – Innego w roli Innego (tj. Żyda w roli Żyda) i Innego jako Tego Samego (tj. Żyda w roli nie-Żyda)⁷.

Warto w tym miejscu podkreślić, że manewr ujawnienia siebie i zarazem udawania kogoś innego zbliża postmemorialne autobiografie do autofikcji oraz do typowej dla mniejszości strategii mimikry (Homi Bhabha) z jej podwójnym widzeniem, formami biograficznego kamuflażu oraz problematycznym statusem genezy – a w dalszej kolejności podkreśleniem ambiwalencji samej „genealogii”, pojmowanej nie tylko w formie odtwarzania rodowodu, ale także postrzeganej jako działania kulturowej, nieprzyjaznej

⁶ Tamże, s. 7.

⁷ Zob. W. Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 35.

władzy, współkształtującej dyskryminowane tożsamości pomimo stosowanych przez nie praktyk oporu. Ujmowana w tej perspektywie autofikcjonalność, rozumiana jako składowa procesu mimikry oraz szczególnie rodzaj gry obronnej wymierzonej przeciwko sile stygmatyzacji, przywołuje traumę i mierzy się z narzuconymi antysemitycznymi fantazmatami, posługując się skomplikowanymi nawiązaniem międzytekstowymi i złożoną grą z literackimi językami szczerości. Poprzez dystans wobec imitowanej wypowiedzi artykułuje jednocześnie doświadczenie żydowskiego sublokatorstwa i daje wyraz aktowi ironicznego nieposłuszeństwa. Autofikcjonalny podmiot, rekreując biografię, uzyskuje pewien tymczasowy dystans, kryjąc się za maską kamuflażu, który jednakże nie wyzwala go z przeszłości.

Mimikra, gatunek, genealogia

Zdaniem Homi Bhabhy ironiczny idiom mimikry typowy dla historii mniejszości i charakterystyczny dla „przeszłości podrzędnych” (Dipesh Chakrabarty), cechuje się szczególną przenikliwością spojrzenia genealogicznego. Mimikra chętnie wykorzystuje formy mieszane i pośrednie do dekonstruowania relacje pomiędzy gatunkiem literackim, rodzajem (genderem) i pochodzeniem. Chodzi bowiem – jak pisze Bhabha – „o formę dyskursu (...) wypowiedzaną na pograniczu: pomiędzy tym, co znane i dozwolone, a tym, co, chociaż znane, trzeba ukrywać; formę dyskursu wypowiedzaną pomiędzy wierszami i dzięki temu zarówno łamiącą, jak i przestrzegającą zasady”⁸.

Pisarstwo Moniki Rakusy jest jednym z przykładów podobnej praktyki autobiograficznej. Afektywny proces rekonstruowania genealogii idzie tu w parze ze złożonymi procesami odtwarzania traumy, stygmatyzacji i gatunkowymi kamuflażami typowymi dla mowy o podwójnej artykulacji. Trzy powiązane ze sobą postmemorialne narracje – rodzaj łże-dziennika 39,9 (2008), autofikcjonalną powieść *Zona Adama* (2010) i zbiór opowiadań zatytułowanych *Cień* (2014), łączy ironiczna pozycja narratorki/bohaterki, zmagającej się z doświadczeniem międzypokoleniowej traumy i perypetiami wynikającymi z żydowskiego pochodzenia, dodatkowo nałożonymi na komediowo-obyczajowy wątek *midlife crisis*. Za tym tragikomicznym planem kryje się jednak egzystencjalny zapis choroby na przeszłość. Głównym problemem narracji Rakusy zdaje się pozostawać zatruta przez pozagładową traumę terażniejszość – powidoki historii rodzinnej zakłócają codzienność bohaterki w formie trudnych do przyswojenia obrazów, przenikają w relacje z partnerami i kształtują doświadczenie rodzicielstwa, składając się na osobliwą afektywną aurę, przyczynę kryzysu i źródło poczucia życiowego nieprzystosowania

Rakusa konsekwentnie łączy w swoich tekstach problematykę postmemorialną z gatunkowymi oraz fabularnymi nawiązaniem do literatury popularnej⁹. Jej utwory zdają się jednak wykraczać poza strategię

⁸ H. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, [w:] tenże, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 83–85.

⁹ Z tego powodu proza ta bywa rozmaicie klasyfikowana – zwykle jako proza obyczajowa lub „kobieca”, która, zdaniem Kingi Dunin, „sytuuje się w górnych rejonach stanów

komunikacyjne polskiej literatury środka, usytuowane pomiędzy pierwszym, „rewolucyjnym” etapem kobiecego pisarstwa, z którym dzielią nadrzędny temat doświadczenia odmienności i braku zakorzenienia – oraz jego późniejszą „drugą falą”, łączącą tematykę obyczajową z odniesieniami do historii¹⁰. Prozę Rakusy odróżnia od tych dwóch nurtów wykorzystanie techniki narracyjnego dystansowania wobec gatunku.

W debiutanckiej powieści *39,9*, próba zrekonstruowania pozagładowej genealogii przyjmuje postać autobiograficznych zapisów wzorowanych na *Dzienniku Bridget Jones* Helen Fielding. Nie mieszczą się one ani w gatunkowych ramach „brydżetu”, ani w formule postmemorialnej autobiografii – można je jednak potraktować jako formę stylistycznej i gatunkowej mimikry. Dziennik narratorki, naśladującej Bridget Jones, opowiada bowiem o „nienormatywnej”, żydowskiej biografii, nie dającej się zespolić z parametrami zbiorowej przynależności, w konwencjonalnej formie powieści dla singielek, która taką przynależność, przynajmniej częściowo, zakłada. Skutkuje to szczególnie formą podwójnego kodowania i projektowanego odbioru, związaną z dialektyką ukrywania i odsłaniania treści, sytuujących się na granicy społecznej akceptacji. Jednym z głównych tematów tzw. *chic lit* (kobiecej literatury dla trzydziestolatek) jest próba pokonania poczucia własnej niepełnowartościowości i stopniowego zdobywania przez bohaterki poczucia samoakceptacji.

W *39,9* pisanie autobiograficznego dziennika jest rodzajem analizowanego przez Lacana „wpisywania się podmiotu w obraz”, jego adaptacją do ram społecznej widzialności i taką formą upodobnienia do normy, które częściowo zachowuje różnicę, nie korzystając z mechanizmu harmonizującego wyparcia i które tym samym pozwala na zjawienie się niepożądanych tożsamości w polu widzialności, pod warunkiem jednak, że towarzyszy im forma choćby połowicznego kamuflażu. Jak pisał Lacan, „dzięki mimikrze coś ukazuje się jako różne od – schowanego za sobą – siebie samego”. Głos Żydówki partycypuje w demotycznym *parole* kobiecego pisarstwa jako w obszarze wspólnego języka, zarazem jednak przez biograficzną odmienność

średnich” i posiada wyraźnie zarysowaną „feministyczną tezę”. Zob. K. Dunin, *Monika Rakusa, „Żona Adama”, „dwutygodnik.com – strona kultury” 07/2010* <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1315-monika-rakusa-zona-adama.html?print=1> [dostęp: 19.04.2024]; Dunin zwraca uwagę na podwójny charakter kodowania obecny w prozie Rakusy. Rakusa wie własnym przekonaniu pozostaje pisarką, która – jak wyznaje przy okazji polemiki z Henrykiem Grynbergiem – „należy do drugiego pokolenia i która we wszystkich swoich książkach – próbuje opisać to specyficzne, drugopokoleniowe doświadczenie traumy”. Zob. M. Rakusa, *O recenzji Henryka Grynberga*, 25.01.2015, <https://jewish.org.pl/opinie/o-recenzji-henryka-grynberga-6870/> [dostęp 19.04.2024].

¹⁰ Szerzej na ten temat zob. A. Mrozik, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 243–244; P. Czapliński, *Kobiety i duch tożsamości, „Opcey” 2003*, nr 3. W nieco poszerzonej wersji jako część zbioru tegoż, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004. Warto w tym miejscu dodać, że artykuł Czaplińskiego, stawiający tezę, że około 2002 roku doszło do urynkowania i pacyfikacji literackiego feminizmu, wywołał polemikę. Zob. m.in. odpowiedzi Kazimierzy Szczuki, Moniki Świerkosz i Agnieszki Mrozik: K. Szczuka, *Revolucja jest kobietą*, [w:] *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. K. Dunin, Warszawa 2009; M. Świerkosz, *Płeć transformacji*, Pamiętnik Literacki 2018, nr 1. Dalszy ciąg dyskusji zob. D. Nowacki, *Ścieżki dostępu. Popularna proza kobieca i krytyka, „Tematy i konteksty” 2015*, nr 5, s. 185–193.

oraz tematyczne odstępstwa – przywołanie Zagłady i polskiego antysemityzmu – dekontekstualizuje zawarty w tym gatunku „światopogląd formy”, przemieszczając wymowę tekstu w kierunku literatury feministycznej i postmemorialnej. Literacka forma „brydżetu” traktowana jako środek komunikacji może dzięki temu stanowić rodzaj azylu dla niebezpiecznych, autobiograficznych treści, jako gatunek zakłada bowiem pewną wspólnotę kobiecego doświadczenia, projektując jego wyobrażoną uniwersalność i akcentując podobieństwo jednostkowych przeżyć.

W relacji odbioru konwencja gatunkowa działa niczym stereotyp komunikacji literackiej z przygotowaną zawczasu instrukcją lektury (Balbus) i gotowym obrazem świata, będąc równocześnie narzędziem wytwarzania tożsamości i instrumentem przysposobienia do określonego modelu kobiecości. Rozbiórka jej formy idzie tu w parze z „rozbrajaniem” genealogii. Jako że ów gatunek zapewnia kredyt zaufania, narratorka, podkreślając, że od dzieciństwa towarzyszyło jej przemożne poczucie obcości (a co za tym idzie pragnienie przynależności), stara się w ten obraz jednocześnie wpisać i zarazem ironicznie go powtarzać, co przypomina regularnie ponawiane usiłowania jej żydowskiej rodziny Perców, aby stać się częścią polskiego otoczenia – próby będące jednak historią porażek, stygmatyzacji i przyjmowania kamuflażu. Wybór nietypowej literackiej formy pełni rolę szczególnego kontrapunktu w stosunku do przywoływanych zdarzeń i kształtuje ironiczną strukturę narracyjną tych opowieści – współczesne działania bohaterki, jak i niegdysiejsze poczynania przodków noszą znamiona tragicomedii¹¹.

Podobnie jak w opisie mimikry autorka pozostaje w tych przystosowawczych działaniach „prawie taka sama, ale nie całkiem”, stając się kopią tego, co powtarza. Jej dwuznacznym przywilejem pozostaje podwójność widzenia, ujawniająca sprzeczności i ambiwalencje zbiorowej oraz patriarchalnej propedeutyki, która ma asymilować inność, a przy okazji reformować ją, dyscyplinować i oznaczać markerem dwupostaciowej skazy – etnicznej i genderowej. To właśnie z powodu tego doświadczenia – stygmatyzacji i naznaczenia – powroty przeszłości pełnią w dziele Rakusy rolę dysonansowych refrenów, psychosomatycznych symptomów i traumatycznych odcisków, które w tym „dzienniku choroby” stają się rodzajem gorzkiego kobiecego *Bildung*, edukacyjnej trajektorii na opak – dowodem nie tyle procesu kształtowania tożsamości i ciała, ile raczej ich deformowania. Wynikłe z tego poczucie podwójnego wykluczenia, które dotyka żydowskie bohaterki, odsyła do traumatycznych doświadczeń rodzinnej przeszłości, żywszej tym bardziej, im bardziej objawy działań złowrogich performatywnych mocy przenikają do najbardziej prozaicznych i intymnych doświadczeń codzienności.

Parodystyczne imitowanie „brydgidopodobnej” kobiecości staje się tym samym częścią strategii przetrwania. Powieść przenika dojmujące poczucie żydowskiego „sublokatorstwa” i jednoczesnym pragnieniem

¹¹ Marta Cuber pisze o „zabawowej kobiecej autofikcji”, podkreślając jednocześnie, że autorka nie bawi się tematyką Zagłady. Zob. M. Cuber, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013, s. 54.

asymilacji oraz dążenia do przekroczenia narzuconego obrazu żydowskości. Podobnie jak w *Sublokatorce* Krall, autorka powieściowego dziennika przyjmuje również punkt widzenia dziewczynki, która zmagą się z poczuciem gorszości/podrzędności (niczym autostereotypizujące doświadczenie żydowskiej „czerni” Sandera Gilmana) i wykorzystuje strukturę narracyjnego dwugłosu. To wymuszone rozdwojenie pociąga za sobą skłonność do epizodycznego wyłaniania i konstruowania sobowtórowego *alter ego*. Pomimo różnic obydwie utwory to protokoły zakłóconej, „żydowskiej” identyfikacji, co częściowo zdaje się tłumaczyć wprowadzenie do nich skomplikowanych zabiegów narracyjnych, a w przypadku Rakusy formalnego „zmażenia” popularnego gatunku. Genealogiczne odkształcenia zdają się dzięki temu pokątnie i niepostrzeżenie wprowadzać inne formy wiedzy, tworzyć odmienne historie oraz tekstualnie inscenizować zjawisko kulturowej podwójności i hybrydyzacji. „Brydżet” to w tym przypadku forma mimikry, która pozwala – jak pisze Bhabha – „na powtórzenie dyskryminujących efektów tożsamości” i ironicznie podważa pragnienia osiągnięcia autentyczności przez sam proces pisania¹². Dekonstrukcja polskiego genealogicznego normatywu (obecna także w *Sublokatorce*) demaskuje mechanizmy tworzenia poczucia zbiorowej przynależności, obnaża antysemityczne praktyki wytwarzania odmienności i odtwarza parametry podwójnego usytuowania. Zdaniem Bhabhy mimikra potrafi rozbrajać fantazmaty kulturowej inności i pomimo swojej kompromisowej postaci pozwala podmiotom odzyskać sprawczość. Z drugiej strony funkcjonuje niczym odmiana „mimetyzmu zranienia”¹³, zawiera bowiem pamięć o traumie, prześladowaniu i zakodowanych zachowaniach obronnych – odtwarza je w tekście, przez medium jego formy i poprzez komunikacyjne położenie narratorki.

Pożytkiem z takiego niestabilnego usytuowania – w środku i na zewnątrz – jest również odniesienie strategii maskarady i mimikry do strategii autobiograficznej. Autorka wykorzystuje w powieści odmianę szczerości charakterystyczną dla kobiecych gatunków popularnych, gdzie obowiązuje rodzaj paktu autobiograficznego typowego dla współczesnej kultury spektaklu. Traktuje ona „brydżetowy” dziennik jako formę autoterapeutycznej spowiedzi, utrzymanej w manierze „kultury poradników” (Giddens) i jako transparentne medium autobiograficzne. Taki „indeks genealogiczny” potwierdza prawdziwość opowiadanych historii jako bezpośrednio „wziętych z życia” i jednocześnie pozwala traktować ich autobiograficzność jako umowną – co dodatkowo wzmacnia szkicowość i konwencjonalna typowość ich narracyjnych *topoi*, dotyczących diety i „problemów z facetami”, kontrastujących z kolei z posttraumatyczną historią dojrzewania młodej Żydówki. Drugopokoleniowa narracja Rakusy ukrywa się tym samym w gatunkowym kostiumie, który zdaje się jednocześnie potwierdzać i zawieszać prawdziwość autobiograficznych odniesień, eksponować je w zbawionym stanie niedookreślenia. Niezbywalną częścią „brydżetu” zdaje się być

¹² Zob. H. Bhabha, *Mimikra i ludzie...*, s. 112.

¹³ Przywołuję w tym miejscu określenie Aleksandry Ubertowskiej. Zob. A. Ubertowska, „Mimetyzm zranienia”, *konflikty reprezentacji*, [w:] taż, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007, s. 114.

autoironiczna formuła humoru, deprecjacji i pomniejszającej retoryki, której towarzyszy poczucie życiowego impasu, co współgra z poczuciem kuriozalności „bycia Żydówką”.

Podwójność tego autobiograficznego i zarazem gatunkowego ruchu maskowania/odkrywania zostaje dodatkowo wzmocniona przez odwołanie do dwóch rodzinnych strategii, które złożyła się na wewnętrznie sprzeczny charakter wspomnianych działań – ukrywania żydowskiej tożsamości przez dziadka Gustawa Pereca, który po wojnie przyjął arcypolskie nazwisko Jana Kowalskiego, żeby wtopić się w „błogosławioną normę” i zarazem podkreślania żydowskości przez matkę, związane z potrzebą wyróżnienia się jako wyjątku¹⁴. Wewnętrznie sprzeczne dążenia przywołane zostają jako lista zasłyszanych w dzieciństwie rodzinnych nakazów wypowiadanych jednocześnie przez dziadka i matkę¹⁵.

W historii polskiej Bridget Jones, która nieoczekiwanie okazuje się Żydówką z pozagładowym syndromem ocalonych, relacja pomiędzy przeszłością i teraźniejszością zawiązuje się w „anagramatycznym” tytule, pełniącym zarazem rolę „węzła” traumy i „odciśniętego” na ciele stygmatu. Tytułowe 39,9 odnosi się bowiem zarówno do biograficznego przesilenia, chorobowej metaforyki, skutkującej rodzajem „gorączki genealogicznej”, jak i jest przywołaniem daty września 1939, kiedy zdaniem narratorki faktycznie „to wszystko” się rozpoczęło, pociągając za sobą tragedię dziadków, kalectwo matki oraz ostatecznie powodując, że – jak pisze autorka – „Holocaust przysłonił mi świat”¹⁶.

Pomimo terapeutycznego charakteru samego dziennika i różnorodnych prób leczenia, począwszy od psychoanalizy, a skończywszy na uczestnictwie w ustawieniach Hellingera, splątany węzeł przeszłości, teraźniejszości i podwójnej tożsamości nie daje się do końca rozwikłać, składając się na rodzaj *judaism interminable* (Y.H. Yerushalmi)¹⁷. Żydowskość utożsamiana ze skazą stanowi rodzaj nieusuwalnego odcisku i zakłócenia szczególnie silnie widzianego w licznych opisach spoglądania w lustro, będących metaforą identyfikacyjnej spekularyzacji – niekiedy żartobliwej, jak w otwierających powieść postanowieniach noworocznych, zawierających długie wyliczenie interpelacyjnych normatywów („powinnam”), jak dramatycznej np. w scenie oglądania własnego nagiego ciała w świetle

¹⁴ W zapisie z 5 stycznia [bez daty rocznej] zatytułowanym „Dzień, w którym się trzeba ukryć, ale trzeba też być dumnym” narratorka podkreśla wewnętrzną sprzeczność rodzinnych nakazów. Miała zatem z jednej strony identyfikować się z wybitnymi żydowskimi twórcami (Einstein, Freud, Heine) i być dumna ze swojej żydowskości, z drugiej ukrywać ją przed wszystkimi. Zob. M. Rakusa, 39,9, Warszawa 2008, s. 12-13.

¹⁵ „– W naszym domu nikt nigdy nie mówił w jidysz. / – Nie mamy nic wspólnego z tą religią! / – To była całkowicie zasymlowana rodzina. / – Nie mamy nic wspólnego z tymi z Nalewek. / – Ani z tymi z pejsami! / – Dziadek nigdy nie chciał jechać do Izraela ani nawet tam jechać. / – Twój dziadek nie żydłaczył. / – No, chyba, że opowiadał szmoncesy. / – Przed wojną twoi dziadkowie przyjaźnili się ze Skamandrytami. / – Twoja babcia to była prawdziwa dama, a nie jakaś żydowska gospoia! / – Twoi dziadkowie mówili po polsku lepiej niż większość Polaków”. Zob. tamże, s. 13.

¹⁶ Tamże, s. 130.

¹⁷ Y.H. Yerushalmi, *Freud's Moses, Judaism Terminable and Interminable*, New Haven-London 1991.

zimowego, styczniowego poranka w poszukiwaniu ukrytej w nim skazy. Obsesja wcielenia cudzego *imago* przejawia się w teatralnym odtwarzaniu normy, pociągając jednak za sobą równoczesne poczucie odgrywania roli¹⁸.

Następstwem maskarady staje się sytuacja, którą opisuje kluczowe dla mimikry słowo „prawie”, wskazujące na niedokonany charakter identyfikacji: „Przez cały dzień zachowuje się jak prawie kobieta, prawie matka, prawie gospodyni domowa, prawie klient w sklepie, prawie petent w sklepie, prawie naukowiec, prawie pisarz”¹⁹. Wspomniana sytuacja pociąga za sobą złudne – jak przyznaje narratorka – marzenia o pełni i jedności, tj. o „dniu, który mógłby być”, w którym, jak pisze: „wierzę w sens każdej prostej czynności”, „nie tracę energii na udawanie matki, bo jestem nią w każdym calu”, „nie wypieram, tylko pięknie sublimuję”, „nie dłubię w ranach, tylko pięknie tłumaczę”, a spotykając antysemitę „odważnie przyznaję się do swojego pochodzenia”²⁰.

Rakusa opisuje psychiczne koszty wymuszonego kompromisu, który objawia się w regułach życia obowiązującego we wrocławskim mieszkaniu dziadków, gdzie kultywuje się na swój sposób ukradkowe „bycie Żydami”, zwłaszcza w pokoju Gustawa Pereca (dla innych Jana Kowalskiego), gdzie króluje kryjące rodzinne tajemnice biurko. Dziadkowie ostentacyjnie obchodzą chrześcijańskie święta (ze ścisłym zachowaniem religijnej symboliki), świętują imieniny, a nawet urodziny w zgodzie z fałszywymi datami ze spreparowanych w czasie wojny metryk²¹. Skuteczność tych praktyk bywa jednak wielce wątpliwa: „Na Syrokomli wszyscy wiedzieli, że Kowalscy to Żydzi. Zdawali się nie pamiętać o tym jedynie Kowalscy”²².

Narratorka – w rozbudowanych retrospektywach – śledzi sprzeczne wektory nabytych strategii kamuflażu i „częściowego” praktykowania żydowskości w okresie własnego dzieciństwa, dojrzewania i dorosłości, przedstawiając cały katalog psychologicznych paradoksów i problemów, z reguły wykorzystując do ich opisu poetykę komediodramatu. Gorzkie zdają się być zwłaszcza wspomnienia dotyczące przeprowadzki do bloków na warszawski Służewiec Przemysłowy, gdzie żydowska i inteligencka inność samotnej, niepełnosprawnej matki wyraźnie odcinała się od szkolnego egalitaryzmu peerelowskiej tysiąclatki: „W okolicach szóstej klasy wiedziałam, że się nie uda. Byłyśmy kuriozalne i byłyśmy znikąd. Reszta podstawówki upłynęła mi na wymyślaniu takiej formuły inności, której nie będę się wstydziła i która mnie dobrze zakamufluje. Postanowiłam najprawdopodobniej, że będę miała s t y l – na tyle oryginalny, żeby umiała się w nim zmieścić, a równocześnie na tyle typowy, żeby już nigdy nie dręczyło mnie dławiące poczucie obcości i braku gruntu”²³. Ostatnim ogniwem edukacji *à rebours* staje się klasztorna szkoła niepokalanek w Szymanowie, w której

¹⁸ Zob. M. Melchior, *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”. Analiza doświadczenia biograficznego*, Warszawa 2004.

¹⁹ M. Rakusa, 39,9, s. 62.

²⁰ Tamże, s. 64–65.

²¹ Tamże, s. 34.

²² Tamże, s. 95.

²³ Tamże, s. 22.

narratorka, nie wiedząc jeszcze o swoim pochodzeniu, zaprzyjaźnia się z dwiema dziewczynkami Żydówkami – Agnieszką i Marysią:

Wszystkie nasze zabawy były nieco bulwersujące. Nic dziwnego, że zaczęliśmy zabawiać się także w „apele Żydów”. Robiliśmy sobie tablice, na których po jednej stronie napisane było „Niech Żyje Naród Żydowski i niech się pomyślnie rozwija”, po drugiej „Precz z podłymi Żydami”. Jednym z elementów zabawy było wyłączanie mnie z apelu jako „goja”. Moim zadaniem pozostawało tylko wznoszenie antysemickich okrzyków²⁴.

Szkolne zabawy odwzorowują spektakl mimikry, z charakterystyczną dla niej ambiwalencją podmiotowego usytuowania i „bycia pomiędzy”, stając się zarazem rodzajem rozegrania w działaniu (*acting out*) lęków związanych z wydarzeniami marcowymi. Równie ważne zdaje się także połączenie ironii ze spekularyzacją, typowe dla identyfikacyjnych zabiegów żydowskich „parabiografii” (np. Artura Sandauera, Hanny Krall czy Romana Greny). Gdy bohaterka dowiaduje się od matki, że również jest Żydówką, wykrzykuje na klasztornym korytarzu swoją „nową” tożsamość w formie obelgi: „Marysiu, Marysiu! Ja też jestem Żydówką!!!”²⁵. Następnie spędza wieczory przed olbrzymim lustrem w westiarni na poszukiwaniu tajemniczej, żydowskiej cechy unikalnej (*trait unaire*): „Widzę siebie w tym lustrze. Przyglądam się długo i zastanawiam – jak to możliwe, że wyglądam zupełnie tak samo jak wcześniej?”²⁶.

Wszecobecna w powieści ironia nie wyklucza przy tym traktowanych na serio motywów typowych dla literatury postpamięci, tj. rekonstruowania przeszłości rodziny z fragmentarycznych wspomnień, archiwalnych poszukiwań, w toku których udaje się dotrzeć do reklamowego ogłoszenia przedwojennego salonu Pereców, „podróży powrotnych” odbytych do miejsc wcześniej zamieszkiwanych przez rodzinę (Ozorków, Zamojszczyzna), czy wreszcie – mozolnego rozszyfrowywania zdjęć i docierania do prawdy o wojennych losach najbliższych. Istotne jest także tu świadome tworzenie wyobrażeń o przedwojennej przeszłości przodków (np. o warszawskim mieszkaniu na Senatorskiej dziadków Pereców lub o ich frankfurckim ślubie). Typowy dla drugiego pokolenia jest również sposób nawiązywania dialogu z umarłymi w formie inwokacji lub prozopopei – często wykorzystujący topos „pośmiertnej ironii” zdjęć i archiwaliów²⁷. Działaniom tym towarzyszą także charakterystyczne zachowania – obliczenia szans wojennego przeżycia i niskiego prawdopodobieństwa własnych narodzin²⁸, ironicznie potraktowane

²⁴ Tamże, s. 72.

²⁵ Tamże, s. 73.

²⁶ Tamże.

²⁷ „Zazdroszczę Ci, Ruchlo, kiedy tak stoisz w białej sukni, w czerwcu 1848 roku, otoczona bliskimi, których jest pół miasteczka. Wiesz wszystko o babci i jej babci, o Szrojtach z Łodzi i kuzynie Icku, i o jego rodzinie, i o rodzinie rodziny Icka. (...) Nie zdązysz jednak dowiedzieć się, moja panno młoda, co zrobią z potomkami kuzyna Icka i Szrojtami z Łodzi, i z twoim wnukiem Ludwikiem, jego rodziną i synem. I nie będziesz musiała stanąć na rynku w Ozorkowie w październiku 2004 roku”. Tamże, s. 78.

²⁸ Tamże, s. 82–83.

wypełnianie psychologicznego kwestionariusza PHDS-II (przeznaczonego dla rodzin ocalonych)²⁹, kolekcjonowanie lektur związanych z Zagładą, traktowane jako symptom grupowej przynależności (obejmuje ono czytanie *Eichmanna w Jerozolimie* „dla rozluźnienia do poduszki”³⁰) – ale także symboliczne zdarzenia. Jednym z takich znaczących wydarzeń jest historia „przypadkowej” rodzinnej podróży do obozu Birkenau w trakcie powrotu z zimowych wakacji, spędzonych w pensjonacie „warunkowo” za przyjaźnionej jeszcze z dziadkami polskiej rodziny Kielanów („żeby należeć do »starej, dobrej ekipy« i tak trzeba wykazać się co najmniej kilkupokoleniowym drzewem genealogicznym i rzeszą wspólnych znajomych”³¹). W trakcie podróży narratorka ostrzega partnera, że przejazd przez Oświęcim „może spowodować reakcję, za które nie odpowiada”, tymczasem, jakby w zgodzie z freudowskim przymusem powtórzenia, objazdy i remonty doprowadzają samochód bezpośrednio pod bramę obozu, powodując nagły wybuch psychosomatycznej paniki, wymiotów i płaczu: „za zakrętu ruszyła na nas rampa Birkenau”³². W zgodzie z „brydżetową” konwencją Rakusa poprzez gatunkowy *cross over* opracowuje traumę za pomocą komediowego obrazu małżeńskiej kłótni pod wieżyczkami obozu zagłady, ale podobna gorzka ironia, mająca odeprzeć traumę, wkrada się także do genealogicznych poszukiwań narratorki – np. podczas poszukiwań pozostałości kirkutu w Szczepreszynie, jednego z najstarszych w Polsce, miejscowi nie potrafią wskazać drogi do zdewastowanego i zaśmieconego cmentarza. W zamian kierują przyjezdnych w stronę pomnika chrząszcza, patrona językowego połamańca, który dla narratorki staje się karykaturalną figurą zbiorowej niepamięci³³.

Symptomy i znamiona

Podobnie jak w drugopokoleniowych narracjach Rakusę intryguje forma zagadkowych somatycznych oznak, symptomów przeszłości rozumianych jako dziedziczna choroba, która upodobnia do siebie członków rodziny. Zdaniem Kestenberga mechanizm „identyfikacji” bywa pojęciem niewystarczającą dla analizy relacji łączącej dzieci ocalonych z ich rodzicami. Proces upodobnienia przekracza dynamikę identyfikacji i może wiązać się z halucynacyjnym przeniesieniem (*transposition*) podmiotu w przeszłość, międzypokoleniową transportacją (*transgenerational transportation*), podobą do podróży w czasie (*time tunnel of history*), w której kluczową rolę zdaje się

²⁹ Tamże, s. 89.

³⁰ Wyliczenie lektur jest dość symptomatyczne: to m.in. „Goldhagena *Gorliwi kaci Hitlera*, »Więź« wydanie specjalne w całości poświęcone kwestii żydowskiej i polemika prasowa po Jedwabnem.” A następnie: „Anna Bikont, Barbara Engelking, Amos Oz, Calel Perechodnik, Helena Zawadzka, Alina Margolis-Edelman, Hanna Krall, Mikołaj Łoziński, Imre Kertész, Kurt Lewin, Gene Gutowski, autobiografia Rudolfa Hessa, Stephana Leberta wywiady z dziećmi czołowych nazistów, Martina Pollacka *Śmierć w bunkrze*, Lektor Bernharda Schlinka, Małgorzaty Melchior – o tożsamości Żydów ukrywających się po aryjskiej stronie, *W ogrodzie paniąci* Joanny Olczak-Ronikier, *Goldi*, Tuszyńskiej *Rodzinną historią łęku*, *Zaburzenia po stresie traumatycznym*”. Zob. tamże, s. 66–67.

³¹ Tamże, s. 23.

³² Tamże, s. 69.

³³ Tamże, s. 148.

odgrywać „zdeponowany” przez rodziców w psychice dziecka traumatyczny obraz. W przeciwieństwie do identyfikacji, która zakłada aktywny charakter wyboru obiektu, proces „deponowania” (*depositing*) polega na nieświadomym, inicjowanym przez dorosłych, przekazaniu dziecku zranionego autowizerunku (*self-image*)³⁴. Według izraelskiego psychoanalityka Vamika Volkana tego rodzaju działanie „formuje” tożsamość dziecka, równocześnie nakładając na niego obowiązek wypełnienia niezwerbalizowanych zadań. Depozyt staje się rodzajem „psychologicznego genu” (*psychological gen*), infekującym fantazmatyczne *imago* dziecka³⁵.

W prozie Rakusy zakłócona identyfikacja, psychosomatyczne objawy i nałożone przez rodzinę obciążające zadania najpełniej ujawniają się w relacji matki i córki – jednej za najważniejszych dla literatury postpamięci³⁶. Matka staje się tu niemal dosłownie figurą zniekształconego dostępu do świata i samej siebie, rodzajem uszkodzenia epistemologicznej siatkówki, śladem jej dotkliwego zranienia, pozostawiającego ciemne powidoki na wszystkim, co rozpościera się dookoła. Narratorka 39,9 nazywa ją swoim „nigdy na zawsze”: „Nikt łatwo nie godzi się z tym, że matka może oznaczać nigdy. A to nigdy z kolei może odebrać poczucie sensu na zawsze”³⁷. Żydowska matka, jako ocalona z Zagłady, nosi podwójny ciężar emocjonalnego i cielesnego okaleczenia, odpowiadając w oczach córki za wszystkie odstępstwa od pożądanej normy – niepełnosprawna, z reguły samotna i wymagająca wsparcia, wypracowuje strategię przetrwania, która charakteryzuje się pozagładową „wolą przeżycia”, połączoną z nieumiejętnością prowadzenia samego życia. Dla bohaterki staje się „hubą”, która, paszując na innych, zjada bez opamiętania każdy organizm, zarazem jednak autorka zdaje sobie sprawę, że jej emocjonalna oschłość, przejmująca bezradność i osobiście dysfunkcyjna przebojowość wynika z doświadczeń Zagłady i marcowego antysemityzmu³⁸. Córka utożsamia swój dziecięcy kompleks odrzucenia z długotrwałymi chorobami i wieloletnimi pobytami w sanatoriach, zarazem jednak traktując przypadłości, które oddzieliły ją od macierzyńskiego ciepła jako rezultat bezpośredniego dziedziczenia zniekształceń ciała po matce. Czyni ją również odpowiedzialną za poczucie fizycznej i psychologicznej skazy. Pomimo tego, że perypetie matki traktowane są tu z ironicznym, komediowym dystansem, ciężar replikowania się „psychologicznego genu” i ból zranionego przez traumatyczny obraz *imago* tworzą autobiograficzny dokument, który rejestruje stałe oddziaływanie traumy.

³⁴ Zob. J. Kestenberg, *A metapsychological assessment based on an analysis of a survivor's child*, [w:] *Generations of the Holocaust*, eds M.S. Bergman, M.E. Jucovy, New York 1982, s. 88–102.

³⁵ Zob. V. Volkan, *Traumatized Societies and Psychological Care: Expanding the Concept of Preventive Medicine*, „Mind and Humanism” 2000, nr 3. Zob. E. McGlothlin, *Second-Generation...*, s. 231.

³⁶ Zob. M. Hirsch, *Mothers and Daughters*, „Signs” 1981, vol. 7, no. 1 (Autumn), s. 200–222; M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington 1989; J. Malin, *The Voice of the Mother: Embedded Maternal Narratives in Twentieth-Century Women's Autobiographies*, Carbondale 2000; J. Rose, *Mothers. An Essay of Love and Cruelty*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2018; A. Grzemska, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020.

³⁷ Zob. M. Rakusa, 39,9, s. 190.

³⁸ Tamże, s. 191.

Bohaterka postrzega zniekształcone przez chorobę Heinego-Medina ciało matki jako oznakę żydowskości. Także dla dziadków utykanie ich ocalonej córki pozostaje wstydliwym piętnem, gdyż ma związek z ucieczką z getta w 1942 roku. W rodzinnej opowieści Pereców ciało matki przyjęło na siebie odcisk tej feralnej daty i stało się – jako mające się rzucić w oczy kalectwo – „wygrawerowanym” symbolem prześladowania, a także rodzajem „kary” za ocalenie tej trójki z całej, znacznie większej rodziny. W tej prześladowczej narracji kalectwo działa niczym powojenny odpowiednik „złego wyglądu” i odstępstwo od „błogosławionej normy”. Ma przy tym dodatkowy wymiar performatywny – poprzez niedającą się zredukować widzialność permanentnie przywołuje obraz rany i okaleczenia, zamykając rodzinę w żydowskiej tożsamości, wystawionej na widok cudzego spojrzenia³⁹.

Z tego powodu powojenna walka z następstwami tej choroby, tj. długa, zaaranżowana przez dziadka szpitalna odyseja przez oddziały chirurgii dziecięcej, okazuje się być metaforą poczynań rodziny, która usiłuje wyzbyć się żydowskiej obcości i dopasować do polskiego otoczenia za pomocą coraz bardziej bolesnych zabiegów ortopedycznych. Historia matki, dyskryminowanej zarówno jako „córka Żyda” i wykluczonej przez „inwalidztwo”, powtarza się dla narratorki później w poczuciu notorycznego społecznego niedopasowania, w historii jej własnego ciała, oraz w formie dziedzicznych psychosomatycznych objawów: skrzywienia kręgosłupa, ataków epilepsji, pobytów w sanatoriach, ukrywanego pod ubraniem gorsetu ortopedycznego i wreszcie – depresji i kryzysu wieku średniego.

Powiązanie kalectwa z żydowskością kształtuje relacje narratorki z nieobecnym ojcem, pochodzącym z ziemiańskiej rodziny Dworakowskich, która przed wojną zamieszkiwała na Wołyniu. W arcywłoskiej kronice tej rodziny, pamiętającej czasy senatorskiej świetności, krótkotrwały epizod małżeństwa z Antoniną Kowalską odnotowany zostaje jako ożenek szlacheckiego potomka z „biednym, kalekim, żydowskim dzieckiem...”⁴⁰. Z powodu odrzucenia przez ojca narratorka nie wybiera polskiej tożsamości, choćby przecież mogła, także z powodu wojennych doświadczeń (w rodzinie Dworakowskich w czasie okupacji ginie więcej osób niż w rodzinie Pereców), ale skutek bliskość ciała matki musi pozostać Żydówką, określona na zawsze przez więzy krwi i „złe” pochodzenie.

Koda. Autofikcja i trauma

Autobiograficzne utwory Rakusy łączą silne nawiązania międzytekstowe i autofikcjonalne, poprzez które autorka świadomie komplikuje granice pomiędzy referencyjnością autobiograficzną oraz fikcją powieściową. Utwory te z jednej strony stanowią „ciągi dalsze” powieści, z drugiej przedstawiają odmienne warianty biografii lub jej zaprzeczają. Autobiograficzna

³⁹ Podobny związek cielesnego kalectwa i żydowskości dominował w retoryce antysemityzmu. Zob. m.in. uwagi Sander Gilmana na temat „żydowskiej stopy” jako ucieleśnienia choroby i signum diabelskości: S. Gilman, *The Jewish Foot. A Foot-Note to the Jewish Body*, [w:] tenże, *The Jew's Body*, New York–London 1991.

⁴⁰ M. Rakusa, 39, 9, s. 101.

bohaterka 39,9 pojawia się w kolejnych utworach autorki – w *Żonie Adama* (2010) oraz w zbiorze opowiadań *Cień* (2014). Z pierwszym utworem Rakusy łączy ją autobiograficzne odniesienia przywoływanych rodzinnych historii oraz – przede wszystkim – sylwetki określonych postaci kobiecych, tj. outsiderki o żydowskich korzeniach, które po przekroczeniu czterdziestki odkrywają tajemnice przeszłości oraz dokonują rewizji swojego życia; co więcej we wspomnianych tekstach literacki debiut zostaje przywołany *in expressis verbis* jako dzieło literackie jednej z bohaterek. Zarazem jednak zawarte tam wzmianki o „pierwszej powieści” zaprzeczają jej autobiografizmowi, określając ją jako utwór pod tym względem zwodniczy i niewiarygodny:

Tuż przed czterdziestką Monika napisała swoją pierwszą książkę. To była prawie autobiografia. Prawie. Wybrała formę dziennika, która wydała jej się kamuflażem idealnym. Dziennik to najszczersza maska nieszczeroci. Można w nim mówić o sobie najbardziej prawdziwie, dopisując przy tym odpowiednio sprokurowaną tożsamość. Choćbyśmy opisali w nim własne życie jako chaotyczne, niepewne i nieważkie (tak było w wypadku quasi-dziennika Moniki), to i tak przydamy sobie wagi i znaczenia. Dziennik jest zawsze mitologią siebie⁴¹.

Rakusa wykorzystuje tym samym zabiegi typowe dla autofikcji świadomie zacierając i komplikując granice pomiędzy referencyjnością autobiograficzną oraz fikcją powieściową. Z jednej strony autorka unieważnia związek swojego pisarstwa z biografią, z drugiej potwierdza jego ściśle autobiograficzny charakter poprzez powtarzanie tych samych faktów i zdarzeń w losie opisywanych bohaterek. W sposób typowy dla autofikcji mnoży autobiograficzne figury, przy czym ich multiplikacja nie zawsze ma charakter dokładnego powtórzenia, często tworzą ona podwojenia, układy lustrzane (jak Rita i Anna w *Żonie Adama*) lub serie biograficznych wariantów (w opowiadaniach). Komentarz narratorki nie tylko otwarcie podkreśla związek praktyk autofikcyjnych z doświadczeniem ukrywania się i antysemitycznej stygmatyzacji, ale także zdaje się sugerować, że przedstawiona historia stanowi literacką próbę rozwiązania konfliktu, który wynika z charakterystycznego dla mimikry poczucia rozdwojenia. Ta próba terapii rozumiana jako pisarski gest scalenia pozostaje jednak niejednoznaczna w swoich rezultatach – pragnienie zespolenia (podkreślone np. w miłosnej relacji dwóch kobiet z *Żony Adama*), eksponuje też doświadczenia rozdarcia i stygmatyzacji (w cyklu opowiadań związane z metaforą tytułowego „cienia”).

Zdaniem Serge’a Doubrovsky’ego w pisarstwie autofikcyjnym nie chodzi o przedstawienie własnej biografii, ale – jak zauważa Anna Turczyn – o „coś całkiem przeciwnego: całkowite rozszczepienie Ja i zachwianie podstawowej «pewności siebie»”⁴², skutkujące – jak chce cytowany przez autorkę Jacques Lecarme – wahaniem („to jestem ja i to nie jestem

⁴¹ Zob. M. Rakusa, *Żona Adama*, Warszawa 2010, s. 17.

⁴² Zob. A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie”, 2007, nr 1-2, s. 205.

ja”)⁴³. Autobiograficzny podmiot pozostaje, zdaniem Doubrovsky’ego, „obrazem maskującym”, odbiciem przeglądającym się w wyobraźniowym lustrze, z kolei autofikcjonalna podmiotowość strukturyzowana jest przez nieświadomość i akt pisania. Autobiografią zdaje się rządzić logika metafory, tj. dążenie do scalenia wyobraźniowego „ideału Ja”, z kolei autofikcja staje się bliska „metonimicznej taktyce” mimikry. Pisarstwo autofikcjonalne rozbija bowiem iluzoryczność autobiograficznych wyobrażeń i podkreśla częściowość przedstawienia, jego niespójność i brak ciągłości⁴⁴.

Utwory Rakusy przenika typowa dla autofikcji podwójność, wzmocniona charakterystyczną dla postpamięci ambiwalencją usytuowania podmiotu wobec przeszłości. Autofikcjonalność z jednej strony zmniejsza bowiem dystans między przeszłością a terażniejszością, z drugiej – jak zauważa Jerzy Lis w monografii francuskiego wariantu tej prozy – „zwraca się częściej w stronę aktualnie przeżywanych spraw, odsuwając przeszłość na dalszy plan lub traktując ją jako tło do fikcjonalizacji »ja« terażniejszego”⁴⁵. Nie bez znaczenia jest również „żydowska” genealogia wspomnianej strategii, obecna nie tylko w pozagładowej prozie Serge’a Doubrovsky’ego, Henri Raczymowa, Patricka Modiano i Georgesa Pereca, opowieściach pokolenia świadków Jorge Sempruna i Imre Kertésza, ale także w „postmodernistycznych” powieściach Philipa Rotha, czy też w prozie takich autorów jak Michael Chabona, Jonathan Safran Foer, Dawid Grosman i Nicole Krauss⁴⁶. Powikłane relacje z żydowskim dziedzictwem wymagają złożonej struktury narracyjnej i różnorodnych, często eksperymentalnych praktyk autobiograficznych – zwłaszcza, gdy próba przedstawienia napotyka na opór milczenia, sekretu i traumy lub oddziaływanie nieprzyjaznego środowiska. Autofikcja, będąc środkiem równoległego ujawnienia i ukrycia, bliskiego metonimicznej strukturze mimikry, pozwala w takich sytuacjach na jednoczesne uzyskanie dostępu do autobiograficznego podłoża, jak i na zachowanie wobec niego dystansu.

BIBLIOGRAFIA

- Bhabha H., *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, [w:] H. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
 Cuber M., *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013.

⁴³ Na tym samym koncepcie Lacarmé’a opiera się teoretyczne opracowanie mimikry dokonane przez Bhabhę. Zob. H. Bhabha, *Mimikra i ludzie...*, s. 85–86.

⁴⁴ Zdaniem Serge’a Doubrovskiego „ja” autobiograficzne funkcjonuje w domenie porządku wyobraźniowego, „ja” autofikcji poprzez usytuowanie w centrum aktu pisania (także „pisanie siebie”) w szczególnie sposób doświadcza niestabilności porządku symbolicznego. Referuję w tym miejscu rozważania Turczyn z podrozdziału *Auto-psycho-polifonia*. Zob. A. Turczyn, *Autofikcja...*, s. 209–210. Autorka przedstawia spostrzeżenia zawarte przez Doubrovskiego w powieści *Fils* (S. Doubrovki, *Fils*, Paris 1977).

⁴⁵ Zob. J. Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań 2006, s. 11.

⁴⁶ Zob. np. A. Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow. La Génération d’après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam 2008.

- Gilman S., *The Jewish Foot. A Foot-Note to the Jewish Body*, [w:] S. Gilman, *The Jew's Body*, New York-London 1991.
- Grzemska A., *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020.
- Hirsch M., *Introduction*, [w:] *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, New York 2011.
- Hirsch M., *Mothers and Daughters*, „Signs” 1981, vol. 7, no. 1 (Autumn), s. 200-222, <https://doi.org/10.1086/493870>
- Hirsch M., *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington 1989.
- Kestenberg J., *A metapsychological assessment based on an analysis of a survivor's child*, [w:] *Generations of the Holocaust*, eds M.S. Bergman, M.E. Jucovy, New York 1982, s. 88-102.
- Lis J., *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań 2006.
- Malin J., *The Voice of the Mother: Embbeded Maternal Narratives in Twentieth-Century Women's Autobiographies*, Carbondale 2000.
- McGlothlin E., *Second-Generation Holocaust Literature. Legacies Survival and Perpetration*, Rochester NY, 2006, <https://doi.org/10.1515/9781571136855>
- Melchior M., *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”. Analiza doświadczenia biograficznego*, Warszawa 2004.
- Panas W., *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996.
- Rakusa M., 39,9, Warszawa 2008.
- Rakusa M., *Cień*, Warszawa 2014.
- Rakusa M., *Żona Adama*, Warszawa 2010.
- Rose J., *Mothers. An Essay of Love and Cruelty*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2018.
- Schulte Nordholt A., *Perec, Modiano, Raczynow. La Génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam 2008, <https://doi.org/10.1163/9789401205962>
- Turczyn A., *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2.
- Ubertowska A., „Mimetyzm zranienia”, konflikty reprezentacji, [w:] A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007.
- Volkan V., *Traumatized Societes and Psychological Care: Expanding the Concept of Preventive Medicine*, „Mind and Humanism” 2000, no. 3, s. 177-194.
- Yerushalmi Y.H., *Freud's Moses, Judaism Terminable and Interminable*, New Haven-London 1991.
- Zieniewicz A., *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.

Bartosz Dąbrowski – doktor, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się zagadnieniami postpamięci i międzypokoleniowego dziedziczenia traumy w polskiej prozie najnowszej. Przygotowuje do druku monografię *Widma*

i krypty. Polska proza postmemorialna. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Muzyce”, „Autobiografii”, „Czasie Kultury”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Narracjach o Zagładzie”, „Tekstualiach” itd. Jest autorem książek: *Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego* (2001), *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia* (2010) i współredaktorem *Obecność Conrada: artykuły z konferencji Joseph Conrad. Konteksty, spotkania i nawiązania międzykulturowe, 23–24 października 2017 r. Gdańsk* (2020). Jest członkiem redakcji „Jednak Książki”. Laureat Nagrody im. Jana Józefa Lipskiego (2000) oraz Nagrody Prezesa Rady Ministrów (2006), stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2006–2007).

E-mail: bartosz.dabrowski@ug.edu.pl

ANNA GAIDASH

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
University of Leipzig



<https://orcid.org/0000-0001-8200-2875>



The Auto/biographical Nature of Ukrainian Women's Literature on the War in Donbas

SUMMARY

In the close reading of Natal'ya Vorozhbit's drama *Bad Roads* (2017), Yevgeniya Podobna's book of stories and memoirs titled *Girls Cutting Their Locks* (2018), and Tamara Duda's novel *Daughter* (2019), the author of the article examines the relations between subject and object of the Donbas war texts in the framework of their creation, auto/biographic nature, gender optics, and therapeutic effect. The goal of the study is to analyze how auto/biographical narratives employ actualization of life, leading to the fictionalization of drama and prose texts, which results in heterobiography or synthesis of auto/biographical narratives with heterobiographies. Mostly processed by professional writers, the documentary accounts of military experience of women characters convey the evidence of *Zeitgeist*, which forms a unique writing in modern war literature. The paper discusses the perspective of women, forms of undermining patriarchy, and rhetoric



© by the author, licensee University of Lodz - Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 23.04.2024; verified: 23.07.2024. Accepted: 3.09.2024

of “national autobiography” along with self-consciousness and self-reflexivity as markers of auto/biographical texts of Ukrainian women writers of the period in the selected texts.

Keywords

war in Donbas, Ukrainian women writers, auto/biography, documentary account, heterobiography, language choice

Introduction

Being a rich source of fiction, life-writing inspires and penetrates modern literature with “confessional and autobiographical materials and methods.”¹ The significance of auto/biographical texts cannot be overestimated: as Nancy Miller claims, “History and memory do not need to compete – they can collaborate – but in the case of missing stories, history takes over.”² The scholar emphasizes the importance of knowing one’s origins from personal and ancestors’ experiences, not only from official accounts. Simultaneously, there is a question of “unreliability of documentary state of auto/biographical texts explained by narrative and genre conventions as well as unstable personal memories.”³ This article refers to a twofold premise of the auto/biographical nature of Ukrainian war literature: on the one hand, it is based on the consideration of Judith Butler about the ambiguity of the writing Self with not so much one’s own story but rather “the story of a relation – or set of relations – to a set of norms.”⁴ Miller complements this, saying «In the space between the “I” and the “we” is that self-entangled with others through which autobiographers, finally, invent themselves.»⁵ It is important that Butler selects an ‘account of oneself’ which is opposed to a ‘story of oneself’ and “social in character”⁶ to that. The former (‘account of oneself’) recognizes that “the self has a causal relation to the suffering of others (and eventually, through bad conscience, to oneself).”⁷ Thus, as Miller adds, “intimate anguish” as well as “self-defense” are at the forefront of the autobiography.⁸

On the other hand, there is a growing body of texts demonstrating close cooperation between the authors who serve as compilers and the selves who trusted their experiences (accounts) to them: the recent example of this emerging generic variety in Ukrainian literature is Ostap Slyvynsky’s *The Dictionary of War* (2022). His alphabet consists of the fragments

¹ Donald J. Winslow, *Life-Writing: a Glossary of Terms in Biography, Autobiography, and Related Forms*, (Honolulu: University of Hawai’i Press, 1995), 4.

² Nancy K. Miller, “I Killed My Grandmother: Mary Antin, Amos Oz, and the Autobiography of a Name,” *Biography*, vol. 30, no. 3, (2007): 332.

³ Anja Tippner, Christopher F. Laferl, “Einleitung,” In *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie* (Stuttgart: Reclam, 2016), 22. Unless indicated otherwise, all translations are by Anna Gaidash.

⁴ Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, (New York: Fordham University Press, 2005), 8.

⁵ Miller, *I Killed My Grandmother: Mary Antin, Amos Oz, and the Autobiography of a Name*, 336.

⁶ Butler, *Giving an Account of Oneself*, 21.

⁷ *Ibid.*, 12.

⁸ Miller, *I Killed My Grandmother: Mary Antin, Amos Oz, and the Autobiography of a Name*, 335-336.

of life narratives of Ukrainians escaping the full-scale invasion, produced as “a collaboration between the ‘autobiographised subject’ and the writer of the text, or heterobiography.”⁹ Selected for illustrating Donbas war narratives, the contemporary women’s life-writing texts comply with the definitions of the term as a “biography written by another person”¹⁰ as well as the “dimension of alterity in self-writing.”¹¹ Using the metaphors of ‘centrifugal’ and ‘centripetal’ aspects of subjectivity in her assessing of Bakhtinian understanding of the term ‘heterobiography,’ Erdinast-Vulcan argues that “non-coincidence with oneself is... a fully-fledged discursive version of the ‘centrifugal’ vector, the inherent alterity that inhabits every autobiography, turning it into a ‘heterobiography.’”¹² This mode of heterobiography with various modifications is indicative of Natal’ya Vorozhbit’s¹³ play *Bad Roads* (2017), Yevgeniya Podobna’s collection *Girls Cut their Locks* (2018), and Tamara Duda’s book *Daughter* (2019), which are analyzed in this paper. Though the discussed texts belong to different literary kinds, *Bad Roads* being a drama, *Girls cutting their locks* pertaining to factual prose, and *Daughter* exemplifying fictional prose, all three texts have a common ground of auto/biographical texture. The article offers an overview of the concepts tackling the nature of auto/biographical writings, shedding light on the hybridity of military Ukrainian women’s literature. It is followed by an examination of the auto/biographical boundaries in the three above-mentioned books.

The collection of life accounts seems to originate from self-reflexivity, which is enabled by being “spoken to by someone and prompted to address [one]self to the one who addresses the self.”¹⁴ In life narratives and autobiographies, self-consciousness goes hand in hand with self-reflexivity.¹⁵ The documentary study of accounts (bios) is processed via the imagery of the writer, who recreates the shared experience (as if) from a distance rather than in a fictionalized manner. Such texts represent the cross-pollination and generic hybridity, which results in actualizing literature and fictionalizing life. In her review of Leigh Gilmore’s feminist and autobiographical criticism, Judy Temple postulates “self-writing as action, not as mere reaction.”¹⁶ This surmise is applicable to the texts of women authors who tackle the war in Donbas. The following sentiment seems to be relevant to the article’s aims: “War, whether the writer is a combatant or otherwise a participant, is the main subject of military autobiographical

⁹ Tippner, Laferl, “Einleitung,” 19.

¹⁰ Winslow, *Life-Writing: a Glossary of Terms in Biography, Autobiography, and Related Forms*, 30.

¹¹ Daphna Erdinast-Vulcan, “Heterobiography: A Bakhtinian Perspective on Autobiographical Writing,” *Life Writing*, vol. 15, no. 3, (2018): 415.

¹² *Ibid.*, 423.

¹³ To avoid confusion with Наталія Ворожбит’s name in English, the article uses the transliteration Vorozhbit as translated by Sasha Dugdale.

¹⁴ Butler, *Giving an Account of Oneself*, 15.

¹⁵ Katja Kanzler, „Adaption and Self-expression in Julie/Julia.” In *American Lives*, (Heidelberg: Verlag Winter, 2013): 370.

¹⁶ Judy Nolte Temple, “Review: Theorizing the Personal, Personalizing Theory: Recent Works on Women’s Autobiography,” *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 48, no. 2, (1994): 179.

writing.¹⁷ Not only do Vorozhbyt, Podobna, and Duda reflect on what happened in the region in 2014 and after through their writings, but they also act in a way of attracting the attention of primarily the Ukrainians all over the country to the situation in the Eastern Ukraine. The aforementioned authors focus on certain episodes from their characters' lives, usually the most significant for the "autobiographised subject" with a strong confessional touch intermingled with self-consciousness and self-reflexivity. The selection of women writers is justified by the gender of both the authors and their characters, inspired by Maria Rewakowicz's study of autobiographical turn and hybrid genres in Ukrainian women writers of 1991–2011. The scholar claims that "The politics of gender as reflected in post-independence literary texts created by women authors is notable because the construction of a new image for an independent female intellectual subject is often juxtaposed with the construction of a new vision for an independent Ukraine."¹⁸ To a considerable extent, the adoption of the confessional approach detected by Rewakowicz in the auto/biographical novels of the pre-war period,¹⁹ which helps decolonize Ukrainian female agency, is indicative of the books about the current war.

The paper attempts to approach "anxiety over the future loss," inferred by Temple on the basis of her analysis of Kathleen Woodward's gender distinction, which is present in the auto/biographical writings of Ukrainian women about the war in 2017–2019. To this end, the article reflects on a "national spirit" indicative of a "national autobiography" (the notion is introduced by Nancy K. Miller, 2007) representing individual identity interwoven with the collective one. Fundamental for the genre of auto/biography,²⁰ identity is manifested in the selected texts via (narrator's/autobiographised subject's) journeys (e.g., the opening sequence in Vorozhbit's *Bad Roads* and episodes in Duda's *Daughter*), with interaction of other representatives of the nation creating the dichotomy of individual/collective national autobiography. In addition, the paper selects self-consciousness and self-reflexivity functions as markers of auto/biographical texts of Ukrainian women writers of the period.

State of the art

Contemporary Ukrainian literature about the war is (largely) auto/biographical. In contrast to the fictional texts about WWII, indicative of "warrior's heroification and war glorification" aimed at securing the totalitarian regime in the ex-USSR, current books about Donbas attempt to focus on the other side of heroification, namely "the tragedy of war beyond the frontline in timespace."²¹ In the introduction to their collection of

¹⁷ Alex Vernon, "Military Autobiography." In *Encyclopedia of life writing (2): L-Z* (London: Routledge, 2001), 603.

¹⁸ Maria G. Rewakowicz, *Ukraine's Quest for Identity: Embracing Cultural Hybridity in Literary Imagination, 1991–2011* (Lanham: Lexington Books, 2018), 236.

¹⁹ *Ibid.*, 113–116.

²⁰ Tippner, Laferl, "Einleitung," 27.

²¹ Оксана Пухонська, "Від 'Іншого' до 'Свого': літературна рецепція героя російсько-української війни в сучасних художніх текстах" [Oksana Puhons'ka, "Vid 'Inšogo' do

the excerpts from the Ukrainian prose on the Donbas war translated into German, Strauch und Molderf emphasize the authorship of “fictional realities” of war texts, “nothing more and nothing less.”²² The scholars infer that the selected texts “do not make the incomprehensible nature of this war comprehensible, but rather capture its incomprehensibility through literary means.”²³

What can be applicable to current Ukrainian war literature based on auto/biographical narratives is its therapeutical function for the writers who (re)consider traumatic experiences “such as war, violence or personal crises” and can use them as evidence.²⁴ In her examination of home front autobiographies authored by US-American military wives, Katharina Gerund detects the encompassing therapeutic effect in one of them:

It may well be read by readers from all walks of life, but the text claims to be primarily for the purpose of its author's and her fellow military spouses' well-being, self-assurance, and self-understanding.²⁵

The scholar develops her statement with the focus on reception aesthetics emphasizing its emotional register since one of the autobiographies intends “to make its civilian readers *feel* the consequences of war at home rather than to explain them argumentatively”²⁶ because, as Gerund claims, “the experience of war exceeds the boundaries of the symbolic forms of language and literary genre.”²⁷ Widely employing autobiographical narratives for its goals, therapy serves as a valuable tool in fictional texts helping reveal the silenced or unspoken. Thus, the readers of *Bad Roads*, *Girls Cutting Their Locks*, and *Daughter* receive first-hand experience of frontline routine, occupation, warfare, and volunteering.

Another important function of literature with elements of auto/biographies is the juxtaposition of an individual model against the backdrop of an *époque* in forming a *gestalt* of societal experience and historical understanding: narratives that reflect military experience become “a mediator between individual and collective history, between personal experience and historical eras.”²⁸

In his study of the war topos in combatant prose (akin to veteran literature and documentaries), Prysivok infers that its authorship is based on the

²² ‘Svogo’: literaturna recepcija geroja rosijs’ko-ukraïns’koï voini v sučasnih hudozïnih tekstach’]. In *Bohater utworu literackiego jako InNy w literaturze europejskiej po 1989 roku*, (Siedlce: Wydawnictwo Naukowe UPH, 2023), 70.

²³ Christian-Daniel Strauch, Oksana Molderf, «Neue Helden zwischen Krieg und Krise,» in *Zwischen Apokalypse und Aufbruch. Der Donbas-Krieg in ukrainischer Krisenliteratur* (Leipzig: Edition Hamouda, 2021), 15.

²⁴ *Ibid.*, 115.

²⁵ Tippner, Laferl, “Einleitung,” 12.

²⁶ Katharina Gerund, “Home Front Autobiographies of the ‘War on Terror’: Narrative Liminality, Tacit Knowledge, and Affective Labor,” In *Exploring Narrative Liminality and Its Cultural Work* (Bielefeld: transcript Verlag, 2022), 190.

²⁷ *Ibid.*, 191.

²⁸ *Ibid.*, 189.

²⁹ Tippner, Laferl, “Einleitung,” 12.

“need for self-reflection.”²⁹ Therefore, the majority of war books are written on the cusp of non/fictionality: the scholar pinpoints their actuality, subjectivity, and prevalence of diaries and memoirs.³⁰ Apart from self-reflection, he singles out detailed elaboration of routine,³¹ documentary style, traumatic experience, reevaluation³² among their textual features. In the home front autobiographies, indicative of second-hand knowledge of war, Gerund detects employment of sentimental tropes along with irony, defamiliarisation, and pop cultural intertexts,³³ which can be found in the texts by Vorozhbit and Duda. The books selected for this article, analysed in chronological order, raise the uncertainty in determining either autobiographical or biographical life-writing while revealing some of the above-mentioned textual characteristics.

Naturalism and symbolism in drama

The play *Bad Roads* was born from conversations that Nataalka Vorozhbit as a volunteer has had with internally displaced persons in the Ukrainian East since 2014. The playwright claims that human nature is unchanging and rather weak,³⁴ which determines the pessimistic optics of the drama: encoded in the title of the work, the poor quality of roads has symbolic content, that is, the tragic experience of political and cultural divisiveness within the nation during the war in Donbas (e.g., Wallo considers the long-term colonization of Ukrainian lands to be one of the reasons of the conflict³⁵). Devoid of any romance, *Bad Roads* is about the life of people in the front-line zone, narrated through a female experience. This perspective reveals the defenselessness of a woman at war through poignant stories of teenage girls as well as the complicated love stories of female adults. Deconstructing the traditional division of a play into acts, Vorozhbit sets six chapters written in a naturalistic, “unsterile,” according to the playwright,³⁶ manner. Flynn claims that “the exceptionally incisive quality of Vorozhbit’s writing is rooted in its realistic, indeed documentary-like dialogue.”³⁷

²⁹ Дмитро В. Присівок, “Топос війни в сучасній українській комбатантській прозі.” *Література та культура Полісся. Філологічні науки*, vol. 106, no. 20, (2022): 41 [Dmytro V. Prisivok, “Topos vjny v sučasnij ukrains’kij kombatants’kij prozi”. *Literatura ta kul’tura Polissja* 2022, no. 106. Seria “Filologični nauki” № 20, S. 32–41] [in Ukrainian].

³⁰ *Ibid.*, 41.

³¹ *Ibid.*, 37.

³² *Ibid.*, 38.

³³ Gerund, “Home Front Autobiographies of the ‘War onTerror’: Narrative Liminality, Tacit Knowledge, and Affective Labor,” 194.

³⁴ Сергій Жадан, “Наталія Ворожбит про Погані дороги, критику, іронію та людяність,” *Говорить Жадан [Govorit’ Žadan: Nataliâ Vorozhbit pro Pogani dorogi, kritiku, ironiû ta lûdânist’]* [in Ukrainian], 2020, <https://youtu.be/c1GQyJxM2rI> (accessed 26 March 2024).

³⁵ Oleksandra Wallo, *Ukrainian Women Writers and the National Imaginary: From the Collapse of the USSR to the Euromaidan* (Toronto: University of Toronto Press, 2019), 12.

³⁶ Сергій Жадан, “Наталія Ворожбит про Погані дороги, критику, іронію та людяність,” *Говорить Жадан [Govorit’ Žadan: Nataliâ Vorozhbit pro Pogani dorogi, kritiku, ironiû ta lûdânist’]* [in Ukrainian], 2020, <https://youtu.be/c1GQyJxM2rI> (accessed 26 March 2024).

³⁷ Molly Flynn, “Ivan Vyrypaev and Natalia Vorozhbyt. Language, memory, and cultural mythology in Russian and Ukrainian new drama,” In *Contemporary European Playwrights*, eds. Maria M. Delgado, Bryce Lease, Dan Rebellato (Abingdon: Routledge, 2020), 240.

A representative of new, independent Ukrainian drama, Vorozhbit removes the ban from images of “frailty, physical disability, manifestations of sexuality,” the absence of which was a feature of Soviet time drama.³⁸ Vorozhbit’s writings erase the gap between corporeal experience and dramatic texts implementing faithful representation of life into theatrical performance. The playwright is convinced that “the audience needs to be hurt” in the meaning of being educated as theatre’s overarching task is to teach the viewer thinking and empathising.³⁹ Among her other dramas, Vorozhbit’s play on the Russian-Ukrainian war is an integral “combination of personal experience and research on the basis of her interviews with eyewitnesses; yet the personal absorbs the researched.”⁴⁰ This viewpoint is complemented by Molly Flynn, who briefly describes *Bad Roads* as a fusion of “fact and fiction into an unsettling montage of loosely connected scenes about women in wartime,”⁴¹ singling out the opening sequence in the form of a soliloquy of Natasha, a dramatis persona “who shares her name, appearance, and biography with Vorozhbit.” The need to describe herself is justified by the wartime: if something happens to the woman, her body will be identified. The physical self-portrayal is brief and comparable with that of a playwright. Perhaps at this point in the narration, the ego-documentalist component of the text ends making way for accountability connected with diverse functions of identity.⁴² Her physical drive (sexual desire) towards Sergei, an experienced officer from the Armed Forces of Ukraine, which motivates her trip to Donbas and back to Kyiv, is an excuse to give an account of herself and of collective Ukrainian women identity: “Our women have gone crazy for soldiers this last year. A girl I know even got a tattoo: ‘I heart the airborne.’ And now I’m crazy, too. <...> Women leave comments [on FB – A.G.] like ‘my hero’ and ‘I want your babies.’”⁴³ The protagonist’s soliloquy is highly confessional, revealing Sergei’s impotence on their first night and his patriarchal dominance through sexual practice.⁴⁴ Natasha is quite pessimistic about the development of the relationship with the object of her desire: “Still we hardly have a future together. I close my eyes and I see no future for us.”⁴⁵ It corresponds to the ‘anxiety of future loss’ highlighted by Temple in her reflections on the salient features of women’s autobiographies. Flynn underlines “a strand of self-reflexivity”⁴⁶ and “the practice of speaking and

³⁸ Олександр Михед, “Наталка Ворожбит «[Кіборги], «Погані дороги», «Спіймати Кайдаши». Демони і Кайдаши,” *Станція 451: The Village Україна* #10 [Oleksandr Mihed, “Natalka Vorozhbit «[Kiborgi], «Pogani dorogi», «Spijmati Kajdaši». Démoni i Kajdaši,” *Podkast «Stancija 451» The Village Ukraina* #10], 2021 [in Ukrainian], <https://open.spotify.com/episode/6X-lu0pLdQXx5rzcPWB7nbq?si=dgpbz9bRS5evSnW4qp7zXw&end=1> (accessed 26 March 2024).

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Flynn, “Ivan Vyrypaev and Natalia Vorozhbyt. Language, memory, and cultural mythology in Russian and Ukrainian new drama,” 236.

⁴² Butler, *Giving an Account of Oneself*, 29.

⁴³ Natalia Vorozhbit, *Bad roads*, trans. Sasha Dugdale (London: Nick Hern Books, 2017), 8.

⁴⁴ *Ibid.*, 13.

⁴⁵ *Ibid.*, 11.

⁴⁶ Flynn, “Ivan Vyrypaev and Natalia Vorozhbyt. Language, memory, and cultural mythology in Russian and Ukrainian new drama,” 240.

listening as a path to self-reflection” of Vorozhbit’s dramatis personae, too: “Her plays give voice to those who are not often given the space to speak in national media or on international stages, and they offer audiences an insight into private spaces that are frequently hidden from public view.”⁴⁷

Indicative of life narrative, retrospection⁴⁸ is represented by recollections of the protagonist of her childhood⁴⁹ and her father’s funeral.⁵⁰ The latter provides a jumping-off for the female adult’s self-reflection resulting in ‘anxiety of future loss’ when Natasha models a scenario of Sergei’s death. In this respect, Vorozhbit’s opening sequence in *Bad Roads* may be categorized as a Ukrainian version of New Narrative, US-American “self-identified literary group [who] shares with new audacity writing an interest in the self, in emotions and affect, and in politics and the body... the blurring of life and fiction.”⁵¹ Recapitulating the close reading of Vorozhbit’s text, it is important to see the relevance of Flynn’s inference about the nature of her drama, which is “a fine line between fiction and non-fiction.”⁵²

The Revolution of Dignity became a watershed in the lives and choices of many Ukrainians, contributed to the emergence of a new level of perception of Ukraine’s multicultural identity, and stimulated efforts to promote multilingual literature.⁵³ The language of Vorozhbit’s dramas is a mixture of Ukrainian and Russian. Her frequent techniques include the use of obscene vocabulary (Sergei’s narratives, Natasha’s memories of the first kiss on the seashore, etc.) and pop songs. The playwright’s choice contributes to the authenticity of linguistic heterogeneity in the country. The lines of some dramatis personae in Russian in the original text written in Ukrainian (they are highlighted with quote marks in the English translation) carry the additional verbal connotation of Ukrainian-ness in terms of its linguistic identity: Natasha recollects her childhood⁵⁴ which, if correlated with the playwright’s biography, occurs in the Soviet Ukraine, when the national language was treated as minor and unprivileged. In her study of cultural hybridity in Ukrainian imagery after Independence, Rewakowicz pinpoints “a visual discrepancy between language practices and ethno-cultural identities.”⁵⁵ Though the scholar focuses on two poles of authors, among them those writing in the state language “for whom the Ukrainian language constitutes the essence of their artistic identity and itself becomes a hero of sorts” and “a handful of Ukrainian Russophone writers,” yet:

⁴⁷ Ibid., 237.

⁴⁸ Tippner, Laferl, “Einleitung,” 9.

⁴⁹ Vorozhbit, *Bad roads*, 9.

⁵⁰ Ibid., 11–12.

⁵¹ Jennifer Cooke, *Contemporary Feminist Life-Writing: the New Audacity* (Loughborough: Cambridge University Press 2020), 16.

⁵² Flynn, “Ivan Vyrpaev and Natalia Vorozhbyt. Language, memory, and cultural mythology in Russian and Ukrainian new drama,” 241.

⁵³ Wallo, *Ukrainian Women Writers and the National Imaginary: From the Collapse of the USSR to the Euromaidan* 2019, 10.

⁵⁴ Vorozhbit, *Bad roads*, 9.

⁵⁵ Rewakowicz, *Ukraine’s Quest for Identity: Embracing Cultural Hybridity in Literary Imagination*, 141.

In between these two extremes lies a vast majority that uses variants of language(s) for stylistic purposes, employing as many linguistic devices as creatively justified – from *surzhyk* to various dialects, from standard Ukrainian to other foreign languages – with Russian and English being the two most prevalent ones.⁵⁶

To the latter group pertains Duda's novel *Daughter*, manifesting the issue of language choice in the context of Donbas national identity and serves as a connecting point for the readership (the Ukrainian-speaking protagonist is quite comfortable in a predominantly Russian-speaking environment).

Approaching heterobiography

The Ukrainian Institute of National Remembrance published *Girls Cutting Their Locks*, a book of memories compiled by Yevgeniya Podobna of twenty-five women who took part in the Donbas war from 2014 to 2018. Similarly to Vorozhbit's drama, each entry (story) is a stand-alone narrative. Although the book is a homogenous collection with approximately the same volume texts, each narrative is individual and unique. They comply with "a practice at the intersection of autobiography and essay, a movement between the narratively self-centered imperatives of the former and the worldly discursiveness of the latter⁵⁷ characterized by "fragmentariness and provisionality... various narrative foreshortenings and dispersals."⁵⁸ Podobna claims that the stories, recorded from November 2017 to July 2018, had no censorship and most of them were documented at the frontlines.⁵⁹ Due to the limitations of the article only one account is read closely in the framework of auto/biographical nature.

In general, all the twenty-five stories from *Girls Cutting their Locks* can be categorized as veteran and/or combatant literature with a rich visual paratext. Each account is supported by a number of photos of story-tellers, who are armed and in pixel camouflage uniforms. Some of them hide their faces in balaclavas; others are with their children or pets; some of them lack limbs; some of them have already passed away. These photos serve partially as documentary evidence of the events narrated in the book. The article studies fictional textual characteristics other than factuality, evidence, and naturalistic nature, which all the entries (stories) in the book share, on the example of the first account.

The book opens with a story of Yuliia Matviienko with a code name of Bilka (Ukrainian for squirrel), a woman-sniper. Her account is preceded by Yuliia's entry from Facebook which contains an appeal to her comrades who were killed in the fight. Two paragraphs describe what happens in and after

⁵⁶ Ibid., 142.

⁵⁷ Lydia Fakundiny, "Autobiography and the essay," In *Encyclopedia of life writing (1): A-K* (London: Routledge, 2001), 80.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Yevgeniya Podobna, *Girls cutting their locks. A book of memories*, trans. Mariia Kovalenko (Kyiv: Ukrainian Institute of National Remembrance, 2020), 7.

battle. The narrator uses present time and positions herself as the second person singular – you: “you’re not running, you’re praying silently for this young boy to die.”⁶⁰ Yuliia understands too well the horrific truth of her comrade’s future and has no hope: “he doesn’t deserve to live as a vegetable...”⁶¹ Her prayer of quick death for her comrade makes way for the thoughts of the enemy, who is “clever, impudent and experienced”, and the revenge. To outsmart him, Yuliia uses the body of another young soldier killed the day before. The female adult ends her narrative with the words: “You’re asking those who have died to help you, silently, so no one would know. You don’t believe God, you believe them, you believe that they’re gone, but they didn’t leave you. They can help you to avenge them from above.”⁶²

The opening sequence of Yuliia Matviienko’s account is far from being purely documentative: built on contrasts (comrade vs. enemy, life vs. death, prayer vs. disbelief), this emotional and confessional text is a recollection of one episode from the narrator’s life. First posted in the virtual space, it is incrustated into a basic account of Yuliia, which starts from the present, switching to the past, and is full of self-reflection: “I am a sniper. How did that happen? Well, that’s a long story.”⁶³ In 2014, Yuliia traveled as a volunteer to numerous cities, towns, and villages across Eastern, Southern, and Central Ukraine: her topography is backed up with exact dates. Yet after the tragic battle in Debaltseve in the winter of 2015, the woman decides to join the people who became a family for her: “You just need to be standing beside them with a weapon in your hands and keeping this war away from home.”⁶⁴ Yuliia’s determination faces a lot of predicaments on her way to becoming a professional sniper, including the patriarchal attitude toward women in the Ukrainian army. The narrator confesses that women are not wanted during the war, in the army, or in combat occupations. Even though her training was demanding and Yuliia felt and looked like “a piece of chopped meat,” she acquired the necessary skills and even found advantages of women snipers (“Due to physiology we are a little more resilient and attentive”⁶⁵), thus debunking firm patriarchal stereotypes about women at war.

Yuliia’s factual account interchanges with her direct questions addressed to the recipient:

By the way, what do you think the main difference between men and women snipers is (in sports as well, I think)? If a man is exhausted, he needs to rest, to restore, to take some time. If a woman is exhausted, she is capable of anything, she feels fresh and strong somehow. It is a mystery of nature. We are capable of pretty much anything.⁶⁶

⁶⁰ Ibid., 11.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid., 12.

⁶⁴ Ibid., 14.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid., 16.

The narrator's self-reflections abound, too. The auto/biographized subject deems the difference between soldiers and civilians to whom she herself belonged recently. The woman sniper has an individual approach to every person apart from "them," the enemies, who deserve no name. Yuliia's account does not ignore the inability to protect Ukrainians on the occupied territories; she is desperate that they are "forced to break our vows."⁶⁷ Nor does she forget about the so-called patriotic "couch soldiers" who stay at home and treat the narrator as a subaltern because of her gender. The woman sniper has a good point, answering them that she will return home as soon as the "couch soldiers" get up and replace her at the frontline.⁶⁸ Her story has an open ending: Yuliia will persevere without any doubts, and "If the God exists, he will forgive us all."⁶⁹

If *Bad Roads* is clearly defined as drama (though an auto/biographical and naturalistic one to a great extent), *Girls Cutting their Locks* can be regarded as an auto/biographical essay despite its strong nonfictional framework.

Interaction of auto/biography and heterobiography

In 2019, *Daughter*, "a testament to the Russian invasion of Ukraine,"⁷⁰ was recognized as the BBC's book of the year, which is an important distinction for the debut novel of Tamara Duda. In addition to the fact that this award is one of the most influential in Ukraine, popularizing new texts by living authors from among Ukrainians, it helps outstanding novels gain publicity outside the country, primarily in the English-speaking world. Duda writes in a brief preface of the novel that its "events and stories ... are not fictional."⁷¹ Biographical material forms the basis of the work: in 2014, people with a traumatic experience of the occupation shared with the author their honest accounts, full of fundamental changes in their lives and often death. Duda claims that "their style and prose differ to the novel's."⁷² The author incorporated her personal experience as a volunteer and intelligence agent for the Ukrainian army in her novel, too. *Daughter* is an extremely powerful text woven from various prototypes like gems sands: all sixteen chapters have relevant titles, e.g., ruby, gold, aquamarine, etc.

The narrator and the main character, the daughter,⁷³ is a Ukrainian-speaking girl who grew up in Western Ukraine, and it is only when she turns 17 that she discovers the East of the country for herself. Her first impression of mainly Russian-speaking Donetsk is depressing:

The soot was everywhere... Every outing would turn into an ordeal, a battle against the dust, mud and the dry wind. Instead of walking to places,

⁶⁷ Ibid., 20.

⁶⁸ Ibid., 22.

⁶⁹ Ibid., 23.

⁷⁰ Tamara Duda, *Daughter*, trans. Daisy Gibbons (Kyiv: Bilka Publishing, 2021), 3.

⁷¹ Ibid., 3.

⁷² Ibid.

⁷³ Also known as 'Elf,' the generalized character of the daughter functions as a trope and is frequently referred to as 'my daughter' or 'my child' due to her extremely thin body.

I developed a habit of scurrying from wall to wall; not raising my head, not looking anyone in the eyes, not attracting attention.⁷⁴

This is a metaphorical representation of post-Soviet life and not only in the East of the country. However, one day the daughter radically changes the grayness of her existence. Having bought bright colours, she paints the windows in her apartment, thereby choosing a new path in her life: unpredictable, instinctive, but creative and full of freedom. As Vira Valle claims, "The whole history of Ukraine is the history of struggle for freedom"⁷⁵ and "Ukraine has become synonymous with freedom, and to be Ukrainian means to be a free man."⁷⁶ Yet the writer who is a human rights defender, mentions the difficulties in both understanding and implementing the tenets of liberty for the nation.⁷⁷ Despite that, Ukrainian opposition to the Russian world is a primary struggle for their decolonization and freedom of choice. It correlates with Prysivok's inference that freedom, in some texts, becomes one of the main values without which life has no meaning.⁷⁸

Thus the daughter becomes a stained glass artist. This is reflected not only on the verbal plane in the names of the chapters of the novel, but also on the paratextual plane in the multi-coloured cover of the book. It seems that the changes in the life of the protagonist are accompanied by changes in the city: the autumn harvest turns Donetsk into a fairy-tale fair. The daughter is engaged in her favourite business, gets to know many local people, and Donbas becomes an attractive space for living until the invaders come. The protagonist refuses to be evacuated, stays in the city and starts volunteering, unlike those locals who have "everything going well." She helps both civilians and the Ukrainian military. Her creativity and desire for freedom for herself and others make her a genuine heroine despite "unspoken hierarchy, [in which] women are given a place in the kitchen" or "get caught in the cross-fire."⁷⁹ The daughter demonstrates the important role of Ukrainian women in the war, debunking their image of "a private men's club."⁸⁰ Not only does the protagonist liberate the constraints of women in the war, but also decolonizes the linguistic and, therefore, existential being of Donbas Ukrainians: in her novel, Duda changes the ideological rhetoric of Ukrainian as a medium of manipulation into existential and consciousness category⁸¹ as the daughter speaks Ukrainian as naturally as she breathes (in this respect, Serhij Zhadan's

⁷⁴ Ibid., 14.

⁷⁵ Віра Валле, *Свобода та її вороги. Нотатки під час війни* (Харків: ВД «Фабула», 2022) [Vira Valle, *Svoboda ta її vorogi. Notatki pid časvijni* (Harkiv, 2022)] [in Ukrainian], 182.

⁷⁶ Ibid., 188.

⁷⁷ Ibid., 98.

⁷⁸ Присівок, 38.

⁷⁹ Duda, *Daughter*, 227.

⁸⁰ Ibid., 227.

⁸¹ Оксана Пухонська, *Література війни на Донбасі як культурний простір зустрічі Свого / Чужого / Іншого*. In *Inny/inność we współczesnej literaturze europejskiej* (Siedlce: Wydawnictwo Naukowe UPH, 2022), 108. [Oksana Puhons'ka, *Literatura vijni na Donbasi âk kul'turnij prostir зустрічі Svogo / Čužogo / Înşogo*. In *Inny/inność we współczesnej literaturze europejskiej*, Siedlce 2022, C. 105–117] [in Ukrainian].

2017 novel *The Orphanage* about the war in Donbas is indicative of raising the issue of coming to terms with and accepting the Ukrainian language by his protagonist, Pasha, who is paradoxically a school teacher of Ukrainian).

Conclusion

This research witnesses the therapeutical effect of auto/biographical Donbas narratives upon both the authors (in releasing their anxieties and first/second-hand military experience) and the readers (in raising their awareness of the war, anxieties of soldiers, volunteers, writers, and/or sharing the unspeakable). Auto/biographical and documental in nature, fictional texts by Vorozhbit, Podobna and Duda serve as true-to-life case studies for therapy: taking into account the reception of the books (*Bad Roads* performances are played in front of a full house both in Ukraine and internationally; the e-book *Girls Cutting their Locks* is downloaded numerous times; *Daughter* is rated among the best Ukrainian novels), one may claim their relevance and importance in understanding of the Russo-Ukrainian war. The analyzed texts depict "anxiety over the future loss" spurred by the current war, demonstrating at the same time the construction of national identity. Self-consciousness and self-reflexivity along with retrospection become frequent markers of auto/biographical narratives. The interaction of the narrator and the autobiographised subject, defined as heterobiography, is a salient feature of the closely read texts. No less significant is the creation of collective national autobiography on the background of individual accounts with the help of adequate language choice.

REFERENCES

- Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005. <https://doi.org/10.5422/fso/9780823225033.001.0001>
- Cooke, Jennifer. *Contemporary Feminist Life-Writing: the New Audacity*. Loughborough: Cambridge University Press, 2020. <https://doi.org/10.1017/9781108779692>
- Duda, Tamara. *Daughter*. English translation by Daisy Gibbons. Kyiv: Bilka Publishing, 2021.
- Erdinast-Vulcan, Daphna. "Heterobiography: a Bakhtinian Perspective on Autobiographical Writing." *Life Writing*, vol. 15, issue 3 (2018): 413–430. <https://doi.org/10.1080/14484528.2018.1475055>
- Fakundiny, Lydia. "Autobiography and the Essay." In *Encyclopedia of Life Writing (1): A–K*. Edited by Margaretta Jolly, 79–81. London: Routledge, 2001.
- Flynn, Molly. "Ivan Vyrpaev and Natalia Vorozhbyt. Language, memory, and cultural mythology in Russian and Ukrainian new drama." In *Contemporary European Playwrights*. Edited by Maria M. Delgado, Bryce Lease, and Dan Rebellato, 226–243. Abingdon: Routledge, 2020. <https://doi.org/10.4324/9781315111940-12>


- Gerund, Katharina. "Home Front Autobiographies of the 'War on Terror': Narrative Liminality, Tacit Knowledge, and Affective Labor." In *Exploring Narrative Liminality and Its Cultural Work*. Edited by Sebastian M. Herrmann, Katja Kanzler, Stefan Schubert, 187-201. Bielefeld: transcript Verlag, 2022. <https://doi.org/10.1515/978383839461303> (eBook)
- Kanzler, Katja. "Adaption and Self-expression in Julie/Julia." In *American Lives*. Edited by Alfred Hornung, 369-380. Heidelberg: Verlag Winter, 2013.
- Miller, Nancy K. "I Killed My Grandmother: Mary Antin, Amos Oz, and the Autobiography of a Name." *Biography*, vol. 30, issue 3 (2007): 319-341. <https://doi.org/10.1353/bio.2007.0052>
- Podobna, Yevgeniya. *Girls cutting their locks. A book of memories / the Russo-Ukrainian War*. Translated by Mariia Kovalenko. Ukrainian Institute of National Remembrance, Kyiv: Luta Sprava Publishing, 2020. <https://uinp.gov.ua/elektronni-vydannya/divchata-zrizayut-kosy-angliyskoyu-movoyu-girls-cutting-their-locks> (eBook).
- Rewakowicz, Maria G. *Ukraine's Quest for Identity: Embracing Cultural Hybridity in Literary Imagination, 1991-2011*. Lanham: Lexington Books, 2018.
- Strauch, Christian-Daniel; Molderf, Oksana. "Neue Helden zwischen Krieg und Krise." In *Zwischen Apokalypse und Aufbruch. Der Donbas-Krieg in ukrainischer Krisenliteratur*. Edited by Christian-Daniel Strauch and Oksana Molderf, 7-17. Leipzig: Edition Hamouda, 2021.
- Temple, Judy Nolte. "Review: Theorizing the Personal, Personalizing Theory: Recent Works on Women's Autobiography." *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 48, no. 2 (1994): 177-183. <https://doi.org/10.2307/1347908>
- Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. "Einleitung." In *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Edited by Anja Tippner and Christopher F. Laferl, 9-35. Stuttgart: Reclam, 2016.
- Vernon, Alex. "Military Autobiography." In *Encyclopedia of Life Writing (2): L-Z*. Edited by Margaretta Jolly, 603-604. London: Routledge, 2001.
- Vorozhbit, Natalia. *Bad roads*. Translated by Sasha Dugdale. London: Nick Hern Books, 2017. <https://doi.org/10.5040/9781784604424.00000002>
- Wallo, Oleksandra. *Ukrainian Women Writers and the National Imaginary: From the Collapse of the USSR to the Euromaidan*. Toronto: University of Toronto Press, 2019. (eBook) <https://doi.org/10.3138/9781487533090>
- Winslow, Donald J. *Life-Writing: a Glossary of Terms in Biography, Autobiography, and Related Forms*. 2nd Edition. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995. <https://doi.org/10.1515/9780824841119>
- Валле, Віра. *Свобода та її вороги. Нотатки під час війни*. Харків: ВД «Фабула», 2022 [Valle, Vira, *Svoboda ta її vorogi. Notatki pid časvijnji*, Harkiv 2022] [in Ukrainian].
- Жадан, Сергій. "Наталія Ворожбит про Погані дороги, критику, іронію та людяність." *Говорить Жадан*, 2020 [Žadan S., *Govorit' Žadan: "Nataliâ Vorozhbit pro Poganî dorogi, kritiku, ironiû ta lûdânist'*, 2020] [in Ukrainian]. <https://youtu.be/c1GQyjm2rI> (access: 26.03.2024).

- Михед, Олександр. Подкаст «Станція 451» The Village Україна, #10 Наталка Ворожбит «[Кіборги», «Погані дороги», «Спіймати Кайдаша»]. Демони і Кайдаші, 2021 [Mihed, Oleksandr, Podkast «Stancîa 451» The Village Ukraîna, #10 Natalka Vorozhbit «[Kîborgi», «Poganiî dorogi», «Spijmati Kajdaša»]. *Demoni i Kajdaši*, 2021] [in Ukrainian]. <https://open.spotify.com/episode/6Xlu0pLdQXx5rzcPWB7nbq?si=dgpbz9bRS5evSnW4qp7zXw&end=1> (access: 26.03.2024).
- Присівок, Дмитро В. “Топос війни в сучасній українській комбатантській прозі.” *Література та культура Полісся. Філологічні науки*, vol. 106, no. 20, (2022): 32–41. [Prisivok, Дмитро В., “Topos vijni v sučasnij ukrains’kij kombatants’kij prozi.” *Literatura ta kul’tura Polissâ, Seriâ Filologični nauki*, 2022, no. 106. № 20, С. 32–41] [in Ukrainian].
- Пухонська, Оксана. “Від ‘Іншого’ до ‘Свого’: літературна рецепція героя російсько-української війни в сучасних художніх текстах.” [Puhons’ka Oksana, “Vid ‘Inšogo’ do ‘Svogo’: literaturna recepciâ heroâ rosij’s’ko-ukraïns’koï vijni v sučasnih hudožnih tekstach”]. In *Bohater utworu literackiego jako InNy w literaturze europejskiej po 1989 roku*. Edited by Ludmiła Mnich, Oksana Blashkiv and Walentyna Krupowies, 68–79. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe UPH, 2023 [in Ukrainian].
- Пухонська, Оксана. “Література війни на Донбасі як культурний простір зустрічі Свого / Чужого / Іншого.” [Puhons’ka, Oksana, “Literatura vijni na Donbasi âk kul’turnij prostir зустрічі Svogo / Čuzogo / Inšogo”]. In *Inny/inność we współczesnej literaturze europejskiej*. Edited by Ludmiła Mnich, Oksana Blashkiv and Walentyna Krupowies, 105–117. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe UPH, 2022 [in Ukrainian].

Anna Gaidash is Professor in Literary Studies at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University and research fellow at Leipzig University’s DFG-funded project “Enfreakment as an Invective Mode in US-American Popular Culture”. Her research focusses on American Studies, Ukrainian studies, age studies, drama discourse and comparative studies in literature. She is the author of *Discourse of Aging in US-American Drama: Problematic Field, Semantics, Poetics* (2019) (in Ukrainian); *Woman and war in Natalka Vorozhbyt’s drama Bad Roads* (2017) (2023) (in Ukrainian); *Magic in Fairy Tales by Emma Andievska* (2024) (in Ukrainian); *The New Woman in Short Prose by Olga Kobylanska and Edith Wharton* (2024) (coauthored with Monika Denk).
E-mail: gaidash_anna@ukr.net, anna.gaidash@uni-leipzig.de

SNIZHANA ZHYGUN

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
T. Shevchenko Institute of Literature
of Ukrainian National Academy of Science

 <https://orcid.org/0000-0003-1193-2949>



Women's Biography in Modern Ukrainian Women's War Fiction: the Case of the Novel *Because It Hurts* by Yevhenia Senik

SUMMARY

The article deals with the interaction of authentic women's war experience and ideological requirements while shaping the female biographical narrative in modern Ukrainian fiction as exemplified by the novel *Because It Hurts* by Yevhenia Senik. The idea of strengthening the national identity with the topics forbidden in Soviet times is presented in the introductory part. The main part of the article shows how the author seeks to respond to both public expectations connected with strengthening the national identity and the need to understand the psychological crises caused by the war. The novel unveils women's war experience, shaping the social frames of memories about it and influencing the public perception



© by the author, licensee University of Lodz - Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 4.04.2024; verified: 7.08.2024. Accepted: 3.09.2024

of current women soldiers. However, rather than follow the ideological tradition, Senik focuses on women's agency and self-awareness.

Keywords

women's war experience, female biographical narrative, modern Ukrainian fiction, Yevhenia Senik

Since the beginning of the Russian war against Ukraine in 2014, the central theme of Ukrainian women's war fiction has been the discovery/affirmation of national identity. National identity in novels is presented as a factor that gives the characters a foothold to transform themselves from victim of war into force. In this way, the plot unfolds in three of the most famous war novels: *Mariupol Process* (2015) by Halyna Vdovychenko, *Daughter* (2019) by Tamara Duda, and *Cecil the Lion had to die* (2021) by Olena Stiazhkina.

This narrative of identity is recognised as socially important, in particular, due to prizes which the aforementioned works have been awarded, such as Grand Coronation of the Word 2015 for *Mariupol Process*, Shevchenko Prize 2020 for *Daughter*, Lviv City of Literature UNESCO Prize for *Cecil the Lion had to die*. Moreover, the narrative of identity is so important that works about war that do not contain it are not considered relevant. For example, Haska Shyyan's novel *Behind the Back* (2019) was awarded the European Union Prize for Literature, but caused a wave of criticism in Ukraine as the hedonistic character's aspirations contradict the social need to survive as a national community.

It is generally recognised that collective memory is an important factor in the formation of national identity. As Anthony Smith argues, "one might almost say: no memory, no identity; no identity, no nation."¹ Since these novels unfold as a story of separation between *us* and *them* on the territory of the Russified East of Ukraine, the characters in these works also refuse to share the memory of the Soviet past, which is most clearly represented in *Cecil the Lion had to die*.

At the same time, the ongoing war encourages authors to pay attention primarily to the experience of wartime in the past in the search of experience that can be used today. However, the experience of World War II is ideologically biased: researchers of the memory of World War II in Ukraine, Belarus, and Russia emphasise that the wars of memory and the real war of Russia against Ukraine are "deeply interconnected on many levels,"² especially that the Russians imagine and narrate their aggression as a continuation of the Great Patriotic War. Therefore, deconstructing the narrative of the Great Patriotic War is part of the strategy of decolonising the Ukrainian cultural space. According to studies by Jonathan Brunstedt

¹ Anthony Smith, "Memory and Modernity: Reflections on Ernest Gellner's Theory of Nationalism," *Nations and Nationalism*, no. 2(3) (1996): 383.

² Julie Fedor, Simon Lewis, Tatiana Zhurzhenko, "Introduction: War and Memory in Russia, Ukraine, and Belarus," in *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus*, eds. Julie Fedor et al. (London: Palgrave Macmillan, 2017), 5.

and Alexander Melnyk,³ the Great Patriotic War was positioned as a fundamentally supranational experience and the basis of a transcendent, pan-Soviet imagined community.⁴ In addition to the idea of the common experience of different peoples of the empire, the myth of the Great Patriotic War also covertly reinforced Russian dominance. After all, it was the Russians who were presented as liberators, while other nations were accused of treason (cases of collaboration occurred throughout the Nazi-occupied territory, including Russia, due to the cruelty and injustice of the Soviet government but non-Russians were massively evicted to remote areas of the empire; the Crimean Tatars, Ingush, Chechens, Kalmyks, Volga Germans, and some other peoples of the Caucasus were blamed as the whole nation). This legitimised mass repression and imposed a sense of guilt on the colonised toward the colonisers.

In modern war novels about the past, there is an appeal to those pages that were silenced or rewritten in the Soviet era. The authors address the topics of the anti-Soviet resistance of the Ukrainian Insurgent Army (Khrystyna Kotsira's *Apples of Eve*, Yevhenia Senik's *Because It Hurts*) and the Holocaust (Sofia Andrukhovych's *Amadoka*, Anna Gruver's *Her Empty Places*). The knowledge of the past helps the characters to control themselves and survive the crisis. There is a tendency in these works to gravitate toward the documentary (referring to biographies of historical figures, imitating a diary), which is most fully realised in Senik's documentary novel *Because It Hurts*. It combines the story of Anna Popovych, a real-life member of the anti-Soviet underground, with the autobiographical story of Zhenia, a young woman living through the Russian invasion of Ukraine. This text combines societal expectations for a representation of the past that would help strengthen national identity with the author's quest to understand herself through another woman's experience.

Researchers agree that: "life narratives are ideological constructs, more or less carefully crafted for consumption by specific audiences for specific purposes and with reference to existing conventions of genre"⁵ and ideological requirements depend on gender and, at the same time, shape readers' views on gendered agency.⁶

This research paper aims to investigate the interaction of authentic women's war experience and ideological expectations of the society during the formation of the female biographical narrative in modern Ukrainian literature to demonstrate how the novel pushes the boundaries of societal expectations and thus helps different women feel as a part of the community. To achieve this, the article examines the representation of women's war experience in the Ukrainian Insurgent Army (UIA) in the biographical part

³ Oleksandr Melnyk, *World War II as an Identity Project: Historicism, Legitimacy Contests, and the Re-Construction of Political Communities in Ukraine, 1939-1946* (Stuttgart-Hannover: ibidem Press, 2023).

⁴ Jonathan Brunstedt, "Building a Pan-Soviet Past: The Soviet War Cult and the Turn Away from Ethnic Particularism," *The Soviet and Post-Soviet Review*, no. 38(2), (2011): 149.

⁵ Julia Novak, Cairtriona Ní Dhúill, "Imagining Gender in Biographical Fiction: Introduction," in *Imagining Gender in Biographical Fiction* (London: Palgrave Macmillan, 2022), 2.

⁶ *Ibid.*, 8.

of the novel *Because It Hurts* in the context of the discourse of national history and memory. Subsequently, the paper focuses on the autobiographical part of the novel to interpret the author's motives for referring to Anna Popovych's biography.

Women's story of fighting in history and literature

The attitude towards women in the army has traditionally been negative. As Jennifer Turpin notices, the conventional relationship between gender and war is that men make war whereas women make peace. Men, as representatives of their peoples or social groups, fight with men of another group, while women remain on the sidelines of the battle, protected by their husbands.⁷ Men tended to perceive the appearance of women in the army as an encroachment on their masculinity, hegemony and power, and therefore belittled women's abilities and capacities. The society as a whole sees a contradiction between the army and motherhood. However, despite the belief that "A nation at war is a male nation,"⁸ women are also recruited into armed formations during difficult periods of war.

Restoring the experience of Ukrainian women's participation in armed formations is complicated by the fact that before World War II, Ukrainian territories formed part of different states. Citizens of the Ukrainian SSR were recruited into the Red Army. As Anna Krylova summarises, a woman in the Red Army represented both a state and a personal project. The contradictions of Stalin's gender policy and the social militarisation of the 1930s in the USSR, which prepared citizens for the war with the 'bourgeois West,' formed a new social identity of the 'warrior woman,' who considered her "right to participate in combat violence and acquire the specialised and technical knowledge required of the modern soldier, which was seen by young women as an expression of their new liberated Soviet womanhood."⁹ According to the research, women in the Red Army served in positions related to military equipment, which signifies that they had high military qualifications. Nevertheless, as Svetlana Alexievich's characters testify, after the war the Soviet society devalued the contribution of female combatants, reducing their participation to sexual pleasure of men.¹⁰ Krylova does not pay attention to this transgression, nor to the national differences in women's stories, referring to all her heroines as Soviet or Russian women. These peculiarities of the attitude towards Soviet women combatants had an impact not only on the story of former Red Army women but also indirectly on women in the anti-Soviet underground, who were perceived as traitors and sexual objects.

In the interwar period, there was an active women's movement in Western Ukraine that subordinated its tasks to the ideas of national liberation.

⁷ Jennifer Turpin, "Many Faces: Women Confronting War," in *The Women and War Reader*, eds. Lois Ann Lorentzen and Jenifer Turpin (New York: New York University Press, 1998), 3.

⁸ Samuel Hynes, *A War Imagined: The First World War and English Culture* (London: Maxwell Macmillan International, 1990), 88.

⁹ Anna Krylova, *Soviet women in combat: a history of violence on the Eastern Front* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2010), 14.

¹⁰ Svitlana Aleksievych, *U wijny ne zhinoche oblychcha* (Kharkiv: Folio, 2020).

This contributed to the involvement of women in the ranks of the insurgent army, which was traditionally portrayed as a purely male world. As Olena Petrenko concludes, "despite the existence of archival materials and memoirs that emphasise distrust of women as soldiers, numerous documents and orders of the underground demonstrate the large-scale involvement of women in the UIA."¹¹ J. Burds even uses the phrase "feminisation of the underground."¹²

There were mostly young women in the army, who joined for ideological reasons or because of personal or family relationships with soldiers.¹³ Women served as liaisons, couriers, scouts, propaganda officers, nurses, procurers of supplies (food and clothing), and riflemen. Participation in the armed struggle forced women to abandon their families, including children. That did not meet traditional expectations and contradicted the role of reproducing the nation, which the ideology of nationalism assigns to women.¹⁴

The humiliating attitude of the Soviet military toward women in the army determined the targeted use of prisoners of war by the Soviet special services in the fight against the underground. Olena Petrenko points out that the mass arrests of insurgents after the arrival of the Soviet army coincided with the massive involvement of women in the UIA, which led to complaints within its ranks.¹⁵ The Soviet authorities used the insurgents' prejudice against women in the army for manipulation: women were arrested *en masse*, arousing suspicion against them, intimidated, tortured, blackmailed, and deceived by theatrical attacks by insurgents to whom the most ardent women told everything they knew. By driving women into the trap of betrayal, the Soviet secret services achieved not only the destruction of the insurgent network but also the symbolic devaluation of the struggle itself.

Burds suggests that the long silence of Ukrainian historiography on the contribution of women to the resistance is explained by the fact that the story of the massive abuse of women by the Soviet secret services undermined the masculinity of the insurgents, who were unable to protect themselves.¹⁶ This story could only be interpreted as a defeat and could not be part of the narrative of resilience.

Separating itself from the common Soviet experience, Ukrainian culture focused on the memory of the struggle for independence, whose influential figures were the UIA fighters capable of resisting the Soviet rule from 1942 to the 1960s. It is in this perspective that they appear in contemporary Ukrainian culture, while the authors leave to historians the first two years

¹¹ Olena Petrenko, "Instrumentalizatsiia strakhu. Vykorystannia radianskymy ta polskymy orhanamy bezpeky zhinok-ahentiv u borotbi proty ukrainskoho natsionalistychnoho pidpillia," *Ukraina Moderna*, no. 18 (2011): 134.

¹² Jeffry Burds, *Sovetskaia agentura: Ocherki istorii SSSR v poslevoennye gody (1944-1948)* (Moscow-New York: Sovremennaya istoria, 2006), 120.

¹³ Oksana Kis, "Mizh osobystym i politychnym: genderni osoblyvosti dosvidu zhinok-uchasnyts natsionalno-vyzvolnykh zmahhan na zakhidnoukrainskykh zemliakh u 1940-1950-kh rokakh," *Narodoznavchi zoshyty*, no. 4(112) (2013): 593.

¹⁴ Nira Yuval-Davis, "Nationalist projects and gender relations," *Narodna umjetnost*, no. 1(40) (2003): 9-36.

¹⁵ Olena Petrenko, "Instrumentalizatsiia strakhu...", 137.

¹⁶ Jeffry Burds, *Sovetskaia agentura...*, 158.

of this formation's existence, which were marked by bloody and unjustified interethnic conflicts and controversial decisions. Under the influence of the threat of USSR restoration, cultural narratives of honoring and acknowledging those who resisted Soviet rule are becoming an element of the security strategy of Central and Eastern European countries, as demonstrated by the research of Maria Mälksoo.¹⁷ In this case, as Weronika Grzebalska¹⁸ shows on the example of Poland, the narrative of women's participation in this struggle can be fully subordinated to the ideas and needs of nationalism,¹⁹ focusing on those women whose "lives can be presented within the framework of heroism and martyrdom" and "promoting wartime women as symbols of national struggle."²⁰

Nationalist history is also popular in Ukraine. Since 2007, a number of biographical studies on women in the UIA have been published, including those by Lesia Onyshko (2007), Oleksandr Panchenko (2007), Volodymyr Ivanchenko (2009), Oleksandr Ishchuk and Volodymyr Ivanchenko (2010).²¹ In this way, women's stories fit into the general history of the struggle against enslavement.

Nationalist history is also present in fiction. In her famous novel *Museum of Abandoned Secrets* (2009), Oksana Zabuzhko notes "typical portraits of indomitable, male-oriented, ideologically stable characters. And their main role in the novel is to help the apologetic presentation of the history of the UIA and to legitimise the insurgents as ideal fighters for Ukraine's independence."²² According to the story, journalist Daryna Hoshchynska accidentally sees an archival photo of a group of insurgents and wants to restore the story of the only woman in it. But the story of Olena's struggle as an insurgent is replaced by the story of failed love, which makes her participation in the underground look like a fatal mistake that prevented her from realising her potential as a mother. This is the role that the novel programs women to play.

By presenting women's experiences in the nationalist history format, Zabuzhko and other authors fit them into the traditional War Story, which, as Miriam Cooke states, "gives order to wars that are generally experienced as confusion."²³ By structuring the experience into oppositional pairs (foe and friend; aggression and defence; combatant and civilian, etc.), she

¹⁷ Maria Mälksoo, "'Memory must be defended': Beyond the politics of mnemonical security," *Security Dialogue*, no. 46(3), (2015): 221-237.

¹⁸ Weronika Grzebalska, "Between gender blindness and nationalist history," *Baltic Worlds*, no. 10(4) (2017): 71-82.

¹⁹ *Ibid.*, 77-79.

²⁰ *Ibid.*, 77.

²¹ Lesia Onyshko, «*Nam sontse vsmikhalos kriz rzhavii graty...»: Kateryna Zarytska v ukrainskomu natsionalno-vyzvolnomu rusi* (Toronto-Lviv: Litopys UPA, 2007); Oleksandr Panchenko, *Zviazkova henerala. Halyna Dydyk: «...Na zhal, i ya zhyva»* (Hadiach: Hadiach, 2007); Volodymyr Ivanchenko, *Kvitka v chervonomu pekli: zhyttievyyi shliakh Liudmyly Foi* (Toronto-Lviv: Litopys UPA, 2009); Oleksandr Ishchuk, Volodymyr Ivanchenko, *Zhyttievyyi shliakh Halyny Holoiad - «Marty Hai»* (Toronto-Lviv: Litopys UPA, 2010).

²² *Ibid.*, 153.

²³ Miriam Cooke, *Women and the War Story* (Berkeley: University of California Press, 1996), 15.

"reinforces mythic wartime roles."²⁴ However, the researcher's analysis of women's literature demonstrates that authors who rely on their own experiences of war more than on traditional structures present war as "the situation as out of control"²⁵ and redefine "the meaning of the nation as that entity that needs everyone, including its women, to talk, to dialogue, to debate, and to function as active citizens for it to be able to survive."²⁶

Senik's novel undermines the traditional War Story in several ways. First of all, this happens through the combination of two stories: of Anna's resistance and Zhenia's exclusion, which are treated as equivalent. The story of resistance is meant to emphasise national identity and therefore is in tune with contemporary societal demands for stories about self-determination. However, the seemingly nationalist story in the novel turns into the story of a woman who realises the value of preserving her own identity and agency. Therefore, the story is not limited to the theme of resistance but reveals the experience of private relationships, as well as the experience of knowing God. It is difficult to structure Anna's story in clear oppositions, but it is even more challenging to do so with Zhenia's story, and these ambiguous narratives that intersperse each other dialogise the understanding of women's experience during the war.

Presentation of Anna Popovych's life story

Senik's novel *Because It Hurts* offers the reader a story about a young woman from the Luhansk region who begins recording conversations with Anna Popovych in 2012 in order to write a novel about her. Anna "Ruzha"²⁷ (1925–2015) is presented through her own story, which the author does not edit or organise. Therefore, the story appears in repetitions, gaps, and silences. Although this narrative features well-known commanders and several important NKVD operations against the UIA, it is not about them, but about women's experience.

The story of Anna is the story of a girl who, remembering the atrocities of Soviet troops during the retreat, joins the ranks of the rebels when the Red Army approaches the Carpathians. At first, she procured food for the UIA, which led to her being persecuted by the NKVD and temporarily arrested. After her mother was murdered by the NKVD in 1947, she joined the army, where her brothers were fighting. Then she went through a series of dangerous events. After being wounded, to avoid capture, she tried to blow herself up with a grenade but survived. Her arm was amputated in the prison hospital. The rebels rescued her from there, but she refused to stay with them in the bunker and spent the winter alone in the mountains. When she returned, her commander was arrested, but later escaped and joined the unit. However, his second arrest led to the collapse of the hideout where

²⁴ Idem.

²⁵ Ibid., 16.

²⁶ Ibid., 299.

²⁷ All soldiers in UIA used nicknames. In this article, they appear in quotation marks. *Ruzha* means "rose."

Anna and their senior commander were staying. She was arrested and after two years of interrogations she was sent to a camp, where she spent eight years. After that, she returned to Ukraine. In this way, it is a story about the defiance of a nation personified in Anna: "The commander ["Hrim"] said before he died: «Popovych, Ukraine needs you. Ukraine does not need the dead, it needs the living.»"²⁸

However, along with the story of her struggle ("For me, freedom is an independent Ukraine"²⁹), the story of her relationship with the commander "Dovbush," Luka Hrynishak, is brought to the fore. Focusing on her own experience, Anna does not seek to evaluate the commander from a historical perspective; in her story, Hrynishak is her lover. Their relationship was complicated by the fact that Hrynishak was married in civilian life. Anna became his *de facto* wife, but after the return of his legal wife (who attempted to emigrate), she ended the relationship. Angry about this breakup, "Dovbush" did not believe the warnings of her intuition (Anna trusts her dreams and believes that they warn them of trouble) and walked into a trap. Drama is the defining factor for this romantic story, and there is no room for sublime feelings or ideological assessments.

The line of relations with the enemy in the national-centred narrative can only be a story of confrontation or betrayal. However, there are details in Anna's story that undermine this unambiguity. This line begins with the violence that Anna refuses to talk about: "We were held for two weeks. They beat us... every night we were dragged and beaten. They did with us what they wanted, we were young girls... I won't even tell you everything."³⁰ Later, Anna mentions that she had a child who died quickly but she avoided any details. Therefore, the narrator suggests that:

the child about whom Anna spoke so little and who died as an infant was the result of interrogations during her first arrest in 1944. Perhaps even as a result of rape by the same investigator who, according to Anna, «beat her a lot, but also loved her»³¹

and this is the only attempt to supplement Anna's story by interpreting it.

Later, however, the line of relations with the enemy took an unexpected turn: before being sent to the camp, Anna received a parcel with boots with the image of a tattoo popular in the Soviet Union. Consequently, Anna considered them a gift from the investigator. Since the Soviet system did not care about providing its prisoners with warm garment, a gift from the enemy helped her survive in Siberia. And this real experience contradicts the unambiguity of the nation-focused narrative and traditional War Story.

In the discourse of nation-focused literature, the ending of the work recorded a moral victory on the side of the man with whom the woman

²⁸ Yevhenia Senik, *Bo bolyt* (Brustury: Discursus, 2023), 245.

²⁹ *Ibid.*, 268.

³⁰ *Ibid.*, 84

³¹ *Ibid.*, 224.

remained. Since, as Nira Yuval-Davis notes, "Women are associated in the collective imagination with children and therefore with the collective, as well as the familial, future."³² In the novel, this scheme is destroyed: "Dovbush" is executed, and Anna, although she marries a fellow Ukrainian after her imprisonment, cannot have children because of forced sterilisation. In other words, she is no longer provided for the role of the nation's reproducer. By offering the reader an image of a strong and self-aware woman, the novel confronts this belief, convincing that women are valuable for more than just their ability to bear children.

How the novel records violence is notable not only in its social aspect but also in its literary one. In Soviet-era texts,

sexual violence indicates the actual destruction of a woman's agency, the loss of identity, which is directly related to corporeality. Rape makes a woman an "outsider" and is automatically perceived as being removed from the group of "our own." The presentation of sexual violence is traditionally used for demonization³³

In the novel *Because It Hurts*, the violence she experiences does not destroy Anna's agency: she retains her beliefs and her ability to defend them; she also does not fall under the influence of Soviet NKVD officers. And for the rebels, as well as for the readers, only her actions remain significant. Neither the rape nor the sterilisation defines Anna, just as the loss of her arm does not define her life.

Overall, Anna's story in the novel is the story of a woman who had to live in difficult conditions but did not let them define her. Until the end of her life, she remained true to her own vision of herself and her purpose. Senik honors this vision by letting Anna tell her own story. In addition, this emphasises the authenticity of the story, which is extremely important given the practice of subjugating women's experiences to ideological narratives. On the other hand, refusing to organise the events into a plot means refusing to comprehend them, because a plot involves establishing cause-and-effect relationships. Thus, Anna Popovych's experience is recorded, but it is not interpreted.

This specificity of the narration is especially significant in comparison with the film *Zhyva (Alive)* directed by Taras Khymych (2016) and based on the same story recorded by Senik. The central motif of the film is Anna's faith in her dreams. She gained the ability to see the future after surviving a fall into a well. Her dreams repeatedly saved the unit of "Dovbush", and when he did not heed her warnings, he fell into a trap. The main idea of the film is summarised at the end: you should believe your intuition because it is the voice of your destiny.

³² Nira Yuval-Davis, *Nationalist projects...*, 18.

³³ Olena Petrenko, "Literaturni obrAzy «banderivok» u konteksti ideolohichnykh voien," in *Zhinky Tsentralnoi ta Skhidnoi Yevropy u Druhii svitovii viini: henderna spetsyfyka dosvidu v chasy ekstremalnoho nasylstva*, eds. Helinda Hrinchenko, Kateryna Kobchenko, Oksana Kis (Kyiv: Art Knyha, 2015), 146.

Anna's story has been simplified to emphasise this plot. Her role in the UIA is reduced to that of a fortune teller and a cook; her political beliefs and motivation for resistance have been left out of the story. The relationship with the unmarried "Dovbush" loses its drama, but the fictional character "Nico" is introduced to organise the plot. He is in love with Anna, but without reciprocation, he betrays the unit. (That is, the film repeats the prejudice that women were indirectly responsible for betrayals). The investigator's line remains as a recognition of Anna's uniqueness.

Both the novel and the film encourage the reader/viewer to empathise and present Anna's story as a story of self-identity. At the same time, the degree of individual agency that Taras Khymych and Yevhenia Senik endow Anna with is different. In the film, Anna is limited in her agency, and the influence of circumstances is decisive, but in the novel, her agency is extended to political autonomy (in the stories about the camp and life after liberation).

Why does Zhenia need Anna?

The story of Anna Popovych in the novel is accompanied by the story of her recorder, Zhenia³⁴ from Luhansk region. During her work with Anna, she lived through the Revolution of Dignity³⁵ (2013–2014), the outbreak of war, and the occupation of her hometown of Lutihino. She is unable to overcome her fear of war and leaves Ukraine whenever she can, leaving her cancer-stricken mother and father with Ukrainian beliefs under the occupation. This story is autobiographical and the author wants to tell it for the sake of scriptotherapy.³⁶ In the preface, she points out that it was originally supposed to be a novel about Anna, but tragic events prompted the author to add her own experiences.

At first glance, the combination of these two stories under one cover seems unmotivated, even for the author ("These stories did not stick together, did not fit into any of the genres. In my notebooks, they remained fragments of the stories of two women"³⁷). One is even tempted to think that Anna's story is told in order to be able to tell one's own, since in a struggling society there is a demand for a story of resistance, not a story of fear and anxiety. At the very least, the narrator believes that this story can become a kind of ransom for her emigration: "even if I have to do it someday, I want to create something worthwhile first, to do something important for Ukraine."³⁸

At the beginning, the narrator declares that the connection between the two stories is the discovery of national identity: "I can't leave everything now and just live and be happy, because I don't know who I am and what

³⁴ A short form of Yevhenia.

³⁵ Mass protests of Ukrainians against the arbitrariness of Yanukovych's government, which he tried to suppress by force, but failed and fled the country.

³⁶ Suzette A. Henke used the term 'scriptotherapy' to name "The process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic re-enactment." In her opinion, writing an autobiography can be a therapeutic tool. Cf. Suzette A. Henke, *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing* (London: Macmillan, 1998), xii–xiii.

³⁷ Yevhenia Senik, *Bo bolyt* (Brustury: Discursus, 2023), 250.

³⁸ *Ibid.*, 26.

my identity is... I feel that it is Anna's story that will help me find answers to the questions I have not yet asked."³⁹ In Zhenia's opinion, the realisation of one's own identity gives strength and answers most existential questions. Zhenia explains the lack of her own national identity with history: in Soviet times, the East of Ukraine was deliberately settled by Russians instead of Ukrainians who were killed by the Holodomor, and it was unprofitable and dangerous for the survivors to preserve their national identity. However, Zhenia recalls that both she and her parents were listed in the documents as Ukrainians. However, she did not know what it meant.

At first, Zhenia became interested in Jewish culture and decided to look for her Jewish roots. However, having no reliable confirmation, she turned to existing family documents and transfers. She gathered information about her grandfather, who served in the NKVD, in particular in the Gulag, and later fought in the Winter War and then in World War II, where he met Zhenia's grandmother. He reached Vienna with the Soviet troops and, according to Zhenia, could stay there, but when he learned about the famine in Ukraine, he sold his motorcycle, bought food with all the money, and returned to his relatives. This truly epic story could have been the basis of a novel, but the author tells it in a few pages. Another promising character for a story about national identity was Zhenia's father, who, in her opinion, wanted to atone for her grandfather's service in the Soviet punitive authorities throughout his life and remained in the occupation to defend his space (even if it was only a room and later his grave) as the Ukrainian territory. However, his story was also short, because for Zhenia, his motives were irrelevant: she "realized that we are not responsible for the actions of our fathers or grandfathers."⁴⁰

By the end of the novel, Zhenia admits: "I am Ukrainian. And that was enough for me... That's how I identified myself and had no desire to prove it to anyone."⁴¹ But the character no longer gives special power to the national identity:

As never before, I completely freed myself and gained a deep sense of myself and my path at the same time. I absorbed the experiences of all previous generations, transcended the boundaries of families and nations. Perhaps most of all, I affirmed myself in one thought: I am a human being.⁴²

Anna's life story has a paradoxical role in Zhenia's story: instead of pushing her to join the struggle in any form, comprehending the dramatic story in conditions that could become similar prompts Zhenia to recognise that she is not a hero: "I need to stop trying on this role and finally admit to myself that I am too weak for this struggle."⁴³ So Zhenia emigrates from the war-torn country. In the context of nationalism, this decision should be interpreted as a betrayal, but in the novel it is interpreted as a need for self-identity.

³⁹ Ibid., 31–32.

⁴⁰ Ibid., 233.

⁴¹ Ibid., 283.

⁴² Idem.

⁴³ Ibid., 190.

This contradiction between the two stories indicates the author's desire to undermine the traditional narrative of both War Story and Nationalist herstory and to resist the militarisation of the idea of nationality by demonstrating the complexity and diversity of women's wartime experience. At the same time, given that this novel has an autobiographical basis and was most probably created as a result of scriptotherapy, a psychologically sensitive approach should be used to interpret the connection between the two stories.

Feminist criticism allows us to interpret the story of Anna and Zhenya's relationship as a story of separation and individualisation. According to Bell Gale Chevigny, when a woman writes a biography of a woman from the past, a connection is created between them that "symbolically reflect their internalized relations with their mothers and in some measure re-create them."⁴⁴ Cultural practices of motherhood promote the symbiosis between mothers and daughters, preventing separation and individualisation (Chodorov,⁴⁵ Flax⁴⁶). Therefore when female authors write about women of the past, they perceive them as mothers from whom they can more easily and effectively separate themselves.

In her story about her family, Zhenia emphasises the male experience: she talks about her grandfathers and father but mentions her grandmothers and mother only very briefly. What their experience of the war and the Soviet era was like and what Zhenia's relationship with them was likewise left out of the story. The narrator seeks to clearly outline her relationship with her father, although she avoids provocative moments but says little about her relationship with her mother and her attitude to her mother's decision to return to occupied Lutuhino to support him. The nature of Zhenia's parents' relationship was complicated, but her mother gave in to her own desire to stay in Lviv for the sake of duty. Zhenya is less committed to her duties, thus she needs to find an acceptable form of recognition that she, Zhenya, is not her mother and will act at her own discretion. Consequently, Anna becomes a substitute for Zhenia's mother, someone she can get close to and then distance herself from.

In the end, the story, which was to be about the search for national identity, turns into a story about the realisation of one's own individuality. Zhenia perceives Anna's story as a model for realising her own agency and does everything she can to achieve self-identity without looking back at social expectations.

Conclusion

Contemporary Ukrainian women's literature seeks to respond to both public expectations for the comprehension of national identity and the need to understand the psychological crises caused by the war. The public demand

⁴⁴ Bell Gale Chevigny, "Daughters Writing: Toward a Theory of Women's Biography," *Feminist Studies*, no. 1(9) (1983): 80.

⁴⁵ Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley: University of California Press, 1978).

⁴⁶ Jane Flax, "The Conflict between Nurture and Autonomy in Mother-Daughter Relationships and within Feminism," *Feminist Studies*, no. 2(4) (1978): 171-189.

for a revision of history (embodied in the policy of decommunisation) encourages women to address the topic of the Soviet past, in particular the war experience.

The topic of the Ukrainian Insurgent Army is popular in the literature along with the Holocaust and Soviet deportations. The experience of women in UIA has long been marginalized in history and literature, and nowadays it is often framed as a nationalist herstory. Yevhenia Senik's documentary novel does not fit into this trend as it recreates an authentic woman's story about her participation in the UIA, unconstrained by the need to create a metaphor for loyalty. Anna's story, told in her own words, reveals both the authentic experience of a woman in an anti-Soviet resistance unit and the emotional experience of trauma and psychological crises. The lack of structuring of the material and ambiguity of the oppositions "friend/enemy," "defeat/victory," and "army/civilian" reproduce wartime as chaos, unable to be understood, and therefore the character's efforts are aimed at understanding herself. Therefore, the peculiarity of the story is its focus on self-reflection.

Unlike the biographies written by historians who focused on the experience of women involved in the power (wives of the main commanders, their liaisons, successful counterintelligence officers), the novel tells the story of an ordinary insurgent who survived the war and imprisonment, retaining her unbreakable spirit. In this way, the novel expands the circle of those whose experience is important for modern women.

In the autobiographical part, the author shows that knowledge of the authentic experience of the past is important not only for the political sphere but also for the psychological one. Zhenia's account of her experience of separation from Anna invites readers to reflect on the fact that identifying with the characters of the past is not the only way to master the text. This encourages the recognition of the multiplicity of scenarios of living through war and asserting one's own identity, which, in turn, helps women with different life experiences feel part of the community. Thus, the feminist perspective of women's wartime biographies emphasises women's individual agency. The experience of preserving it becomes more important than the experience in the sphere of power.

REFERENCES

- Aleksievych, Svitlana. *U wijny ne zhinoche oblychcha*. Kharkiv: Folio, 2020.
- Brunstedt, Jonathan. "Building a Pan-Soviet Past: The Soviet War Cult and the Turn Away from Ethnic Particularism." *The Soviet and Post-Soviet Review*, no. 38(2), (2011): 149-171. <https://doi.org/10.1163/187633211X589114>
- Burds, Jeffry. *Sovetskaia agentura: Ocherki istorii SSSR v poslevoennnye gody (1944-1948)*. Moscow-New York: Sovremennaya istoria, 2006.
- Chevigny, Bell Gale. "Daughters Writing: Toward a Theory of Women's Biography." *Feminist Studies* no. 1(9) (1983): 79-102. <https://doi.org/10.2307/3177684>

- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press, 1978. <https://doi.org/10.1525/9780520924086>
- Cooke, Miriam. *Women and the War Story*. Berkeley: University of California Press, 1996. <https://doi.org/10.1525/9780520918092>
- Fedor Julie, Lewis Simon, Zhurzhenko Tatiana. "Introduction: War and Memory in Russia, Ukraine, and Belarus." In *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus*, eds. Julie Fedor et al. London: Palgrave Macmillan, 2017. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-66523-8>
- Flax, Jane. "The Conflict between Nurture and Autonomy in Mother-Daughter Relationships and within Feminism." *Feminist Studies*, no. 2(4) (1978): 171-189. <https://doi.org/10.2307/3177468>
- Grzebalska, Weronika. "Between gender blindness and nationalist herstory." *Baltic Worlds*, no. 10(4) (2017): 71-82.
- Henke, Suzette A. *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*. London: Macmillan, 1998.
- Hynes, Samuel. *A War Imagined: The First World War and English Culture*. London: Maxwell Macmillan International, 1990.
- Ishchuk, Oleksandr and Ivanchenko, Volodymyr. *Zhyttievyi shliakh Halyny Holoiad – «Marty Hai»*. Toronto-Lviv: Litopys UPA, 2010.
- Ivanchenko, Volodymyr. *Kvitka v chervonomu pekli: zhyttievyi shliakh Liudmyly Foi*. Toronto-Lviv: Litopys UPA, 2009.
- Kis, Oksana. "Mizh osobystym i politychnym: genderni osoblyvosti dosvidu zhinok-uchasnyts natsionalno-vyzvolnykh zmahan na zachidnoukrainskykh zemliakh u 1940-1950-kh rokakh." *Narodoznachchi zoshyty*, no. 4(112) (2013): 591-599.
- Krylova, Anna. *Soviet women in combat: a history of violence on the Eastern Front*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2010. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511762383>
- Mälksoo, Maria. "'Memory must be defended': Beyond the politics of memorial security." *Security Dialogue*, no. 46(3), (2015): 221-237. <https://doi.org/10.1177/0967010614552549>
- Melnyk, Oleksandr. *World War II as an Identity Project: Historicism, Legitimacy Contests, and the (Re-)Construction of Political Communities in Ukraine, 1939-1946*. Stuttgart-Hannover: ibidem Press, 2023.
- Novak, Julia; Ní Dhúill Caitríona. "Imagining Gender in Biographical Fiction: Introduction." In *Imagining Gender in Biographical Fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2022, 1-46. https://doi.org/10.1007/978-3-031-09019-6_1
- Onyshko, Lesia. «*Nam sontse vsmikhalos kriz rzhavii graty...*»: *Kateryna Zarytska v ukrainskomu natsionalno-vyzvolnomu rusi*. Toronto-Lviv: Litopys UPA, 2007.
- Panchenko, Oleksandr. *Zviazkova henerala. Halyna Dydyk: «...Na zhal, i ya zhyva»*. Hadiach: Hadiach, 2007.
- Petrenko, Olena. "Instrumentalizatsiia strakhu. Vykorystanniaadianskymy ta polskymy orhanamy bezpeky zhinok-ahentiv u borotbi proty ukrainskoho natsionalistychnoho pidpillia." *Ukraina Moderna*, 2011, no. 18: Pohranychchia. Okrainy. Peryferii, 127-151.

Petrenko, Olena. "Literaturni obrAzy «banderivok» u konteksti ideolohichnykh voien." In *Zhinky Tsentralnoi ta Skhidnoi Yevropy u Druhii svitovii viini: henderna spetsyfika dosvidu v chasy ekstremalnoho nasylstva*, eds. Helinda Hrinchenko, Kateryna Kobchenko, Oksana Kis. Kyiv: Art Knyha, 2015, 143–144.

Senik, Yevhenia. *Bo bolyt*. Brustury: Discursus, 2023.

Smith, Anthony. "Memory and Modernity: Reflections on Ernest Gellner's Theory of Nationalism." *Nations and Nationalism*, no. 2(3) (1996), 371–388. <https://doi.org/10.1111/j.1469-8219.1996.tb00004.x>

Turpin, Jenifer. "Many Faces: Women Confronting War." In *The Women and War Reader*, eds Lois Ann Lorentzen and Jenifer Turpin. New York: New York University Press, 1998, 3–18.

Yuval-Davis, Nira. "Nationalist projects and gender relations." *Narodna umjetnost*, no. 1(40) (2003): 9–36.

Snizhana Zhygun is a Doctor of Science in Philology, Professor at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University and a researcher at T. Shevchenko Institute of Literature of Ukrainian National Academy of Science. She is interested in Ukrainian women literature and ideological influence on literature and by literature. This article is a part of her study titled "Four Wars and Emigration in the Works of Ukrainian Women Writers: Experience, Emotions, Memory that Were (Not) Mastered," supported by the "IU-Ukraine Nonresidential Scholars Program" of Indiana University, to which the author expresses her gratitude.

Her main publications are: "Stories of our Grandmothers: How Modern Ukrainian Women's Literature Deconstructs the Soviet Myth about the Great Patriotic War" (2024), "To tell in order to forget: Nadiya Surovtsova's memoirs of the repressions of 1927–1953" (2023), "Political vs. Personal: Gender-Role Formation in the Works of Ukrainian Female Children's Writers in the 1930s" (2023), "Why Is the History of Ukrainian Literature Silent About the Women Writers of the Second and Third Decades of the 20th Century?" (2021).

E-mail: s.zhyhun@kubg.edu.ua

YARASLAVA ANANKA
Uniwersytet Lipski



„Prosta metoda jak skutecznie rzucić rosyjski”

Metalingwizm i autobiografizm we wschodnioeuropejskim stand-upie podczas wojny

STRESZCZENIE

Artykuł wprowadza pojęcie *comedy of emergency* jako typ komedii kryzysowej, który stanowi odpowiedź na katastrofy społeczne. Termin ten opisuje nowe funkcje wschodnioeuropejskiego stand-upu w latach 2022–2023. Stand-up, gatunek z natury autobiograficzny i oparty na negatywnych wspomnieniach, zaczął działać jako forma terapeutyczna, przetwarzając traumatyczne doświadczenia wojny. Wśród tych doświadczeń, oprócz bezpośredniej konfrontacji z realiami wojennymi, jest również radykalna rewizja językowa w ukraińskim społeczeństwie. Metalingwizm, zawsze ważny jako autorefleksyjny zabieg w stand-upie, nabrał nowego znaczenia w kontekście przejścia z rosyjskiego na ukraiński, które stało się dominującym



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 30.07.2024; verified: 17.08.2024. Accepted: 4.09.2024

tematem wystąpień komików w 2022 roku. Ta dekonstrukcyjna „praca nad sobą” została podniesiona do rangi kluczowej techniki obronnej zarówno cielesnej, jak i mentalnej. Artykuł omawia również pokrewne tendencje w emigranckim białoruskim i rosyjskim stand-upie po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji.

Słowa kluczowe

stand-up comedy, inwazja Rosji na Ukrainę, świadectwo, humor

SUMMARY

“An easy way to efficiently quit Russian.” Metalinguistic awareness and autobiographism in Eastern European stand-up during the war

The article introduces the concept of comedy of emergency as a type of crisis comedy that responds to social disasters. The term describes the new functions of Eastern European stand-up between 2022 and 2023. As an inherently autobiographical genre based on negative memories, stand-up began to act as a therapeutic form, processing the traumatic experiences of war. In addition to direct confrontation with the realities of war, these experiences include a radical linguistic revision in the Ukrainian society. Being always important as a self-reflective procedure in stand-up, metalinguism has taken on new meaning in the context of the transition from Russian to Ukrainian, which has become the dominant theme of comedians' performances in 2022. This deconstructive 'work on oneself' has been elevated to the status of a key defense technique, both physical and mental. The article also discusses related trends in expatriate Belarusian and Russian stand-up after the launch of the full-scale invasion.

Keywords

stand-up comedy, Russian invasion of Ukraine, testimony, humour

W artykule badanie świadectw na temat wojny na Ukrainie zostanie przeprowadzone na nie najbardziej tradycyjnym materiale: *stand-up comedy*. Będąc gatunkiem autobiograficznym, odwołując się do bieżących, aktualnych tematów, stand-up w ten czy inny sposób zakłada specyficzny pokaz i krytykę zwyczajów oraz obyczajów określonej kultury. Dominujące są przy tym skecze dotyczące codziennego życia. Jednak w czasach kryzysu – a przypadek wojny w Ukrainie jest tutaj bezprecedensowym przykładem kryzysu – *stand-up* może stać się formatem i forum do wypowiadania i omawiania osobistych i zbiorowych doświadczeń traumatycznych. Żartobliwa autobiograficzna opowieść o poważnych sprawach staje się – literacko, psychoterapeutycznie, socjologicznie – skomplikowanym świadectwem.

Po przedstawieniu kluczowych kategorii i określeniu teoretycznych ram mojej pracy nad stand-upem, postaram się wskazać pewne tematy i strukturalne tendencje w postsowieckim stand-upie czasów wojny.

Szczególną uwagę poświęcę doświadczeniu językowej rewizji i transgresji wyrażonemu w tym formacie: rezygnacji z języka rosyjskiego i przejściu na ukraiński. Wydaje się, że właśnie ten (meta-)językowy aspekt dramatycznie ujawnia jedno z głównych pól dekolonialnych ukraińskich transformacji lat 2022–2023.

Komedia katastrofy i pakt autobiograficzny

Zainteresowanie badawcze stand-upem w ostatnich dziesięciu latach znacząco wzrosło: choć tematycznie i metodologicznie badania te są bardzo różnorodne, nie spotkałam się jeszcze w literaturze naukowej z podejściem do stand-upu jako świadectwa w sytuacji kryzysowej. Niemniej warto zauważyć, że stand-up jako medium krytyki politycznej, społecznej i kulturowej, a także jako narzędzie emancypacji dla grup i mniejszości uciskanych, jest badany bardzo skutecznie i intensywnie¹. W tym przypadku mamy do czynienia raczej ze stand-upem związanym z dyskursem, natomiast w przypadku „kryzysowego” stand-upu chodzi o powiązanie z wydarzeniem, z nagłym wypadkiem: katastrofą, epidemią, wojną, protestami politycznymi itp. Taki stand-up chciałabym nazwać *comedy of emergency* lub *comedy of calamity* – jest to jedna z terminologicznych propozycji tego artykułu. Sama bardziej skłaniam się ku pojęciu *comedy of emergency*, albo po polsku „komedia sytuacji nadzwyczajnej”, ponieważ oprócz konotacji raptownego niebezpieczeństwa, nagłości katastrofy, zawiera ono sugestię koniecznej niezwłocznej reakcji – w naszym przypadku ze strony stand-upu.

Muszę przyznać, że moje zaciekawienie stand-upem jako widza (które później przerodziło się w zaangażowanie badawcze) pojawiło się późno i również pośrednio dzięki kryzysowi: w latach 2020–2021, podczas pandemii i lockdownu (czytaj: bezprecedensowej konsumpcji treści wideo) algorytmy YouTube coraz częściej wynosiły stand-up na szczyty rekomendacji. Jeśli wcześniej stand-up, zajęty problemami Tindera i psychoanalityków, praktycznie nie trafiał w obszar moich zainteresowań, to tematyka szczepień, koronawirusa i dystansu społecznego, czyli ówczesnej pilnej agendy informacyjnej, skłoniła mnie do bliższego przyjrzenia się temu formatowi².

¹ Zob. *Comedy and the Politics of Representation: Mocking the Weak*, eds H. Davies, S. Iltot, Switzerland 2018; *Punching Up in Stand-Up Comedy. Speaking Truth to Power*, eds R. Bhargava, R. Chilana, London 2022.

² Liczba wyświetleń stand-upów o COVID-19 wskazuje, że nie chodzi tu tylko o moje osobiste doświadczenie nieoczekiwanej preferencji, ale o masowe zjawisko: w 2021 roku, kiedy społeczeństwo zaczęło stopniowo wychodzić z paniki pierwszego roku covidowego, zaczął się stand-up o pandemii. Występ odesskiego komika Dmitrija Romanova *Życie po pandemii* zgromadził ponad 4 miliony wyświetleń i jest obecnie najpopularniejszym filmem na jego kanale. Por. D. Romanov, *Żizn' posle pandemii*, YouTube, 29.09.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=1u6YZWAKt6E>. Wideo Slavy Komissarenko *Jak przeszedłem koronawirusa* obejrzało około 7 milionów użytkowników, zob. S. Komissarenko, *Kak ja perebolel koronavirusom*, YouTube, 28.02.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=yQyNo-lu9D4>. Więcej wyświetleń zdobył tylko występ *Nowe o Czyk-Czyryku* (13 mln), poświęcony protestom na Białorusi i satyrze na Aleksandra Łukaszenkę, zob. tenże, *Novoe pro Čyk-Čyryka*, YouTube, 4.01.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=8vrfK95HnjA>. Przykłady te potwierdzają znaczne poszerzenie widowni w przypadku odniesienia komika do tematyki kryzysowej. Warto jednak zauważyć, jak szybko starzeje się *comedy of emergency* właśnie ze względu na swoją zależność od

Jeśli potraktujemy stand-up o COVID-19 jako przykład *comedy of emergency*, to już tutaj pojawia się oczywisty problem natury etycznej w recepcji takiego materiału: na ile w ogóle dopuszczalne jest śmianie się z pandemią, która pochłonęła miliony istnień? Gdzie przebiega granica między ironią a cynizmem? W jakim stopniu śmiejący się z ostrej, aktualnej satyry widz uczestniczy w relatywizacji i deprecjacji katastrofy? Te i inne pytania natury etycznej regularnie pojawiają się u odbiorców stand-upu, gatunku, który od samego swojego powstania w USA w latach pięćdziesiątych XX wieku żył i żyje wyraźnym protestem przeciwko moralizatorstwu, konserwatyzmowi i hipokryzji. Stand-up to sztuka ustna, oparta na permanentnej retorycznej odwadze i prowokacji. Stand-up zwraca uwagę na tematy zakazane, przemilczane lub wyparte i programowo łamie tabu. Regularnie testując granice satyrycznej dopuszczalności, komicy często spotykają się z ostrą krytyką ze strony mediów, jednak należy oddać dziennikarzom sprawiedliwość, że uznają specyfikę gatunku i najczęściej obiektem *cancel culture* stają się nie prowokujące żarty jako takie, ale wypowiedzi i działania artystów poza ramami show.

I choć rola analityka zwalnia z konieczności wydawania bezpośrednich ocen moralnych dotyczących poszczególnych żartów, szara strefa etyki humoru często trafia w pole zainteresowania badaczy stand-upu. Przede wszystkim jako wyraźna linia napięcia między nadawcą a odbiorcą: między komikiem a publicznością. Niezależnie od tego, jaką gatunkową sankcję na łamanie tabu posiada komik, ile metapoetyckich (technicznych) zasobów i technik ma w swoim arsenale, to wyłącznie widz pozostaje ostatecznym miernikiem stosowności i skuteczności humoru. A śmiech widza staje się głośnym sygnałem współudziału, podzielonej odpowiedzialności nawet za najbardziej kontrowersyjny lub bluźnierczy żart.

Czasami jednak takie dzielenie odpowiedzialności jest niewystarczające i publiczność lub media zaczynają krytykować komika za ten czy inny lapsus etyczny. Bhargava i Chilana podają ciekawy przykład: jeden z niebinarnych fanów odnoszącego sukcesy indyjskiego komika Vira Dasa zarzucił swojemu idolowi niestosowny żart skierowany przeciwko społeczności transgenderowej, po czym komik szczerze przeprosił na Instagramie³. Ten przypadek jest dla mnie ważny nie jako przykład godnego zachowania i umiejętności przyznawania się do błędu, lecz jako ilustracja tego, co folklorysta i teoretyk stand-upu Ian Brodie określa jako *non-comedic performance*⁴. Komik ustanawia i rozwija od występu do występu swój sceniczny komediowy wizerunek, związany z obietnicą autobiograficzności. Oprócz tego wizerunku w mediach społecznościowych i wywiadach formuje się jeszcze jeden (również w pewnym sensie biograficzny), ale tym

aktualnych wydarzeń, a szczególnie gdy nagle pojawia się nowa sytuacja nadzwyczajna. Tak było na początku wojny na Ukrainie, gdy jednym z często powtarzanych dowcipów różnych komików było retoryczne pytanie: „A pamiętacie, był koronawirus?” – zob. F. Red’ka, *Stendap v bomboubežišče*, YouTube, 24.03.2022, https://www.youtube.com/watch?v=FrPt_lyXhCE&t=10s, min. 4:24; S. Bu, *Stendap „Cherson – ce Ukraïna”*, YouTube, 29.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=mYWF-LS4aLI>, min. 2:13.

³ R. Bhargava, R. Chilana, *Introduction*, [w:] *Punching Up in Stand-Up Comedy...*, s. 19.

⁴ Zob. I. Brodie, *A Vulgar Art: A New Approach to Stand Up Comedy*, Jackson 2014, s. 94.

razem niekomediowy protagonista, który budzi żywe zainteresowanie publiczności. Co ciekawe, w przypadku Vira Dasa przeprosiny skierowane do społeczności transgenderowej zostają złożone nie na scenie, a w mediach społecznościowych: niekomediowej osobowości przypisuje się rolę rzecznika prasowego lub impresaria osobowości komediowej.

Pojęcie (nie)komediowej osobowości używam tutaj ze świadomym odniesieniem do formalistycznych analiz kategorii „osobowości literackiej” (*literaturnaja ličnost*)⁵. „Osobowość literacka” (znacznie upraszczając) to wizerunek poety (pisarza), którego wyobrażona lub rzeczywista biografia jest (od)tworzona przez czytelnika podczas czytania dzieł autora⁶. Kwestia przenikania się, (nie)zgodności tych dwóch osobowości – komediowej (literackiej) i niekomediowej – wymaga dalszych analiz. Dla moich rozważań bardzo istotne jest jednak uchwycenie tego aspektu, że jako źródła do badań nad stand-upem (w tym również jako świadectwa) nie tylko uzasadnione, ale i konieczne jest używanie oraz rozróżnianie kategorii „komediowej”, jak i „niekomediowej” osobowości performera. Dla mnie jako literaturoznawczyni o formalistycznym zacięciu, starającej się skrupulatnie przestrzegać rozdziału między faktami literackimi a pozaliterackimi i bardzo ostrożnie odwołującej się do materiału biograficznego, bezwarunkowa akceptacja tej okoliczności nie jest łatwa.

Tym trudniejszy w kontekście stand-upu staje się problem działania i skuteczności paktu autobiograficznego⁷. Pakt autobiograficzny zakłada zawarcie „umowy” między czytelnikiem a autorem jako równorzędnymi uczestnikami aktu estetycznego. Umowa opiera się na założeniu, że autor/narrator dzieła autobiograficznego jest identyczny z bohaterem, a czytelnik bezwarunkowo zgadza się z tym kontraktem tożsamości (*contrat d'identité*)⁸ i traktuje go jako oczywistość. Pakt autobiograficzny jest nierozzerwalnie związany z paktem referencyjnym (*pacte référentiel*)⁹, czyli obowiązkowym ukierunkowaniem na rzeczywistość zarówno przy tworzeniu tekstu, jak i przy jego recepcji. Autor dzieła autobiograficznego (dokumentalnego, świadectwa) zobowiązuje się mówić prawdę i tylko prawdę¹⁰, w przeciwnym razie jego wypowiedź jest traktowana nie jako fikcja, ale jako kłamstwo.

⁵ Ju. Tynjanov, *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Moskwa 1977, s. 279. Z koncepcją „osobowości literacka” pracowałam już metodologicznie w ramach mojej monografii o poezji Władysława Chodasiewicza (por. Ja. Ananko, *Kanikuly Kaina. Poëtika promeżutka v berlinskih stichach V. F. Chodaseviča*, Moskwa 2020, s. 44–65). W zastosowaniu tego formalistycznego konceptu do stand-upu widzę duży potencjał do badania autobiograficznego i poetologicznego substratu gatunku, i zamierzam to przeprowadzić w ramach pracy szerzej pomyślanej niż ten artykuł. Jednocześnie chciałabym z wdzięcznością odnotować znaczenie rozdziału *Who Is This Stand-Up Comedian?: The Performance of Self* w książce I. Brodie, *A Vulgar Art...*, s. 90–128, a także jego opracowanie pojęcia *comic persona*, pokrewnego formalistycznej osobowości literackiej.

⁶ Zob. E. Toddes, A. Čudakov, M. Čudakova, *Kommentarii*, [w:] Ju. Tynjanov, *Poëtika. Istorija literatury...*, s. 512.

⁷ Zob. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris 1996. Zob. również polskie tłumaczenie artykułu Lejeune’a ze związanym podsumowaniem jego koncepcji: P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49.

⁸ Tamże, s. 33.

⁹ Tamże, s. 36.

¹⁰ Zob. tamże.

Z kolei czytelnik (w przypadku stand-upu będzie to widz) nie ma prawa wątpić w szczerść i przylapywać „autora” na sprzecznościach. Oczywiście, mowa tu o autorze jako formalnej personifikacji dzieła literackiego, w którego autobiograficzność zgadza się wierzyć czytelnik. W związku z tym istotnym staje się również pytanie o stosowalność teoretycznych opracowań *theatre of witness* w multimedialnych warunkach interakcji komediowej (autobiograficznej) i niekomediowej (biograficznej) osobowości. Interesujące pole badań otwiera także temat ekspansji performansu w codzienność i codzienności w performans, zwłaszcza w tak trudnym przypadku, jak „komedia sytuacji nadzwyczajnej” z jej zasadniczą lokalizacją w kryzysowej codzienności.

Konieczność odwoływania się do „niekomediowych” źródeł budzić może kolejne obawy formalistycznie nastawionego filologa. Żonglując na napiętej linii etycznej w komunikacji między komikiem a widzem kryzysowej komedii, badacz prędzej czy później jest zmuszony scharakteryzować na przykład czasową trafność dowcipu, gotowość publiczności do śmiania się z bolesnego materiału oraz opisać odbiorcę. W takim przypadku istnieje duże ryzyko wyjścia poza ramy czystej estetyki recepcji i pozwolenia sobie na przykład na wulgarną (dyletancką) ocenę socjologiczną. I tutaj z pomocą przychodzi przede wszystkim gatunkowa fiksacja stand-upu na samym sobie, z całą jego aprioryczną autoreferencyjnością i metapoetyką – wiernymi towarzyszami i pochodnymi autoironii, a także refleksyjne i (już praktycznie) odruchowe dążenie stand-upu do „bezodpadowej produkcji”: obietnica autobiograficzności nie tylko kusi komików do przekształcania każdej emocji, wydarzenia i szczegółu w materiał występu, ale także do późniejszego omawiania technologii tego przekształcenia już ustami niekomediowej osobowości¹¹.

Oprócz tego istotna staje się specyficzna labilność i wielofunkcyjność postaci komika. Jako jednocześnie autor i wykonawca (medium) swojej sztuki, komik bezpośrednio staje w obliczu krytycznej, oceniającej reakcji publiczności i w tych okolicznościach jest zmuszony nie tylko do kreatywnego prezentowania swojego kunsztu aktorskiego, ale także do „socjometrycznych” pomiarów swojej widowni w ramach tzw. *crowdwork*¹². Termin ten w tym kontekście oznacza różne formy bezpośredniej konfrontacji

¹¹ Najbardziej wymownym przykładem takiej „bezodpadowej produkcji” w kontekście (nowej) etyki, a także odporności stand-upu na przetwarzanie każdego kryzysu w materiał, jest przypadek legendarnego komika Louisa C.K., który został „anulowany” w 2017 roku z powodu niewłaściwego zachowania seksualnego wobec pięciu kobiet. Por. M. Ryzik, C. Buckley, J. Kantor, *Louis C.K. Is Accused by 5 Women of Sexual Misconduct*, „The New York Times” 2017, nr z 9.11, <https://www.nytimes.com/2017/11/09/arts/television/louis-ck-sexual-misconduct.html>. W 2021 roku triumfalnie powrócił na scenę z show *Sorry* o swoim osobistym (auto)biograficznym doświadczeniu kultury anulowania, a w 2022 roku otrzymał Grammy za album komediowy o tym samym tytule. Ciekawe jest, że w przeciwieństwie do wcześniej wspomnianego przypadku Vira Dasa, podmiotem „przepraszającym” staje się osobowość komediowa, a sam akt refleksji nad anulowaniem przenoszony jest na przestrzeń performansu stand-upowego.

¹² Komicy często proszą publiczność o oklaski podczas występu w odpowiedzi na „pytania socjometryczne”: kto pierwszy przyszedł na stand-up, ile kobiet jest na widowni, ilu imigrantów itp.

i interakcji z całym audytorium lub z poszczególnymi widzami, pytania fatyczne do publiczności z prośbą o reakcję w postaci oklasków, improvizacje dialogowe itd. Mówiąc językiem formalistycznym, „gotowa rzecz” – gotowy żart – zanim trafi na finałowy koncert, przechodzi długi darwinowski proces ewolucji: dociekliwą kontrolę i wielokrotne praktyczne weryfikacje poprzez różne próbne wykonania, znacznie wykraczające poza osobisty gust i intuicję komika. I w przeciwieństwie do sztuki literackiej czy teatralnej z ich niedostępnym dla odbiorców procesem powstawania i próbami, droga gotowego produktu w stand-upie już od najwcześniejszych etapów jest publiczna, właśnie z powodu bezpośredniej interakcji z odbiorcą oraz programowego burzenia czwartej ściany¹³. Dlatego stand-up, jak żaden inny rodzaj sztuki, uwielbia pokazywać swoje laboratorium, tworzyć z praktycznej gimnastyki humorystycznej, fazy powstawania i dojrzewania autonomicznego produktu (żartu) – robocze, pomocnicze i jednocześnie niekiedy samodzielne podgatunki, takie jak *open mic*, „testowanie materiału” itp.¹⁴

W samej istocie tych podgatunków leży towarzysząca im intensywna praca analityczna – uważne śledzenie reakcji widzów, którzy mogą być różni i mogą prezentować zdecydowanie odmienne postawy, przynajmniej w czasach *emergency*. Takie sytuacje komunikacyjne wymagają od komika szczególnej delikatności. Białoruska komiczka Irina Prichod’ko w jednym z pierwszych wywiadów po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji – wywiadzie ukazującym jeszcze zagubienie w nowej sytuacji – opowiada o swoich próbach testowania materiału na temat wojny w języku rosyjskim. Zauważa, że na sali w Stambule byli zarówno Ukraińcy, Rosjanie, jak i Białorusini, i że rosyjscy widzowie „wstydzą się śmiać w obecności Ukraińców”¹⁵. Kod (antywojenny) okazuje się niewystarczającym wspólnym mianownikiem, ważniejsze jest przynależność (odbiorców) do określonej wspólnoty narodowej.

Jednocześnie, przynajmniej w oczach Prichod’ki i publiczności, która przysłała na jej koncert, w tym Ukraińców, wciąż istniała iluzja wspólnego i uniwersalnego kanału – języka rosyjskiego. Taka niespójność kodów przy jednoczesnej akceptacji kanału jest typowa dla sytuacji zaraz po rozpoczęciu inwazji. Nie minie kilka miesięcy, a w centrum uwagi znajdzie się nie pytanie o kod, ale pytanie o kanał. Kanał, który jest czymś więcej niż kanałem.

¹³ Por. R. Bhargava, R. Chilana, *Introduction*, [w:] *Punching Up in Stand-Up Comedy...*, s. 2.

¹⁴ Na przykład podczas testowania materiału występu często realizuje się nagranie wideo, aby dać komikowi możliwość obejrzenia i obiektywnej oceny show oraz reakcji publiczności, już bez stresu, jako towarzyszyi jednoczesnej obecności na scenie. W tym miejscu warto zaznaczyć pewien mankament w moim badaniu ukraińskiego stand-upu wojennego: z powodów oczywistych nie mam możliwości przeprowadzania badań w ukraińskich klubach stand-upowych i w ten sposób monitorowania fazy powstawania żartu, w przeciwieństwie, na przykład, do mojego doświadczenia z berlińskim stand-upem, gdzie miałam możliwości obserwować ten sam żart w różnych kontekstach, sformułowaniach, wykonaniach. Źródłem mojej wiedzy o ukraińskim stand-upie są głównie występy komików publikowane na YouTube, czyli przykłady już stosunkowo gotowego (i stosunkowo udanego) materiału.

¹⁵ I. Prichod’ko, *Ot’ezd iz Rossii i molčanie komikov*, YouTube, 20.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=6cO8nHwxtzE>, min. 6:19

Stand-up ze schronu przeciwlotniczego. Teatr świadectwa dla świadków

O terapeutycznych aspektach stand-upu napisano już wiele¹⁶. Sama lakoniczność środków – mikrofon, publiczność i osoba opowiadająca intymne historie ze swojego życia – sprawia, że występ przypomina sarkastyczną publiczną spowiedź, w której każdy widz mgliście rozpoznaje siebie lub bliskie osoby. Taka komediowa mieszanina publicznej autodeprecjacji i jednocześnie manifestacyjnego narcyzmu, otwartego wyrażania własnych lęków i pokonywania ich za pomocą autoironii, zamienia stand-up w akt psychoanalizy nie tylko dla samego komika, ale i dla całej publiczności. Popularna w środowisku wskazówka techniczna dla początkującego stand-upera brzmi: podczas pisania numeru przede wszystkim odwołuj się do sytuacji, w których sam odczuwasz negatywne emocje – gniew, irytację, smutek, zagubienie lub strach. Stand-up jest rozumiany jako humor oparty na złych wspomnieniach, a autoironiczne dyskursywne przetworzenie takiego wspomnienia pozwala je zdekonstruować, a tym samym przewyciężyć.

Właśnie ta wewnątrzgatunkowy terapeutyczny komponent okazał się niezwykle pożądanym przez ukraińską publiczność po rozpoczęciu wojny¹⁷. Już po dwóch tygodniach, w marcu, sumscy komici Felix Red'ka, Il'ja Guščenko i Kostija Jacenko dają pierwszy koncert w nowym – wojennym – formacie: stand-up ze schronu przeciwlotniczego¹⁸. Niegdyś undergroundowy gatunek znów powrócił pod ziemię. Wbrew pierwszemu wrażeniu, ten stand-up odbywał się nie pod bezpośrednim ostrzałem, gdy mieszkańcy Sum byli zmuszeni ukrywać się w schronach, lecz zorganizowano go z wyprzedzeniem, chociaż, według samego Red'ki¹⁹, o publicznym występie na zwykłej scenie nie mogło być mowy ze względów bezpieczeństwa. Dlatego efektowna, wydawałoby się, lokalizacja na pierwszą próbę „komedii sytuacji nadzwyczajnej” została wybrana z konieczności, jako jedyne możliwe miejsce występu w obłożonym przez armię rosyjską mieście. Przebywając w Niemczech, chyba dopiero dzięki temu nagraniu po raz pierwszy zobaczyłam jak wyglądają ukraińskie schrony: rzędy materacy, zasłane kocami, i widzowie w zimowych ubraniach (co sygnalizuje, że w tym wnętrzu jest raczej zimno). Improvizowaną sceną stały się niewielkie schody, zamiast tła sceny – drzwi do damskiej toalety. Całe wydarzenie ukazuje się jako gorzka forma teatru świadectwa dla samych świadków.

¹⁶ Por. J. Wyatt, *Therapy, Stand-Up, and the Gesture of Writing*, New York 2018. Jest to napisana przez terapeutę refleksja metodologiczna nad własnym doświadczeniem praktykującego komika i aktywnego widza stand-upu, który poprzez *story-telling* i analizę własnego doświadczenia komediowego przetwarza swoje traumy. Teoretycznie monografia czerpie z nowego materializmu jako wyzwania dla psychoanalizy ze strony Deleuze'a i Guattariego, a także z interdyscyplinarnych opracowań i rozwoju *affect theory*.

¹⁷ Znaczenie stand-upu nie tylko dla wewnętrznych dyskusji o wojnie, ale także dla promowania sprawy ukraińskiej za granicą pokazuje niedawno opublikowany film w języku angielskim *Comedy of War: Laughter in Ukraine*, YouTube, 3.06.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=O-L9rSzW0TI>

¹⁸ Zob. F. Red'ka, *Stendap v bomboubežišče, i tenže, Novyj Stendap v bomboubežišče*, YouTube, 6.04.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=gYpgjldDMno>

¹⁹ Por. N. Kondrat'ev, „My, stendapery, zaščiščaem pravo vyskazyvat'sja.” *Ukrainskij komik Feliks Red'ka daet koncerty v bomboubežišče, poka ego gorod blokiruet rossijskaja armija*, [w:] *Media-zona* 28.03.2022, <https://zona.media/article/2022/03/28/redka>

Dramatycznego napięcia występowi w schronie dodaje także okazjonalne narracyjne zapętlenie: jeden z fragmentów komik Jacenko poświęcił estetyce piwnic, w których teraz Ukraińcy są zmuszeni spędzać tak dużo czasu i które pracowicie i starannie urządzają, czyniąc je bardziej przytulnymi za pomocą roślin doniczkowych, hamaków, leżaków i lamp stojących²⁰.

Niezależnie od dramatu, który naznaczył życie całego społeczeństwa, ukraiński stand-up stanął przed nowym realnym problemem: wszystkie żarty napisane przed wojną w jednej chwili stały się przestarzałe. Dlatego występy ukraińskich komików w pierwszych miesiącach wojny stanowią dość unikalny materiał monotematyczny: wiele autorskich głosów i narracji niemal reportażowo relacjonuje bieżące wydarzenia – tutaj i teraz. Na ukraińskiej scenie ujawnił się zatem kolejny potencjał gatunkowy stand-upu: obecnie nagrania występów komików stanowią gotowe, bogate archiwum świadectw dotyczących pierwszych miesięcy wojny. Wiele wątków tych *stand-up-testimonies* różnych autorów nakłada się i powtarza: są to zarówno opowieści o tym, jak dowiedzieli się o wojnie, jak i o kolejkach ochotników do obrony terytorialnej, kontrolach na punktach blokadowych, a także doświadczenia pierwszego wybuchu i pierwszego alarmu lotniczego.

Na przykład komik Slava Bu opowiada, jak podczas pierwszego alarmu lotniczego musiał na chwilę wrócić do mieszkania i złapał się na tym, że czuje, jakby tę „grę” (alarm lotniczy) można było wstrzymać, na przykład, żeby zrobić sobie kawę²¹. Iluzja gry w czasie wojny pojawia się u wielu komików: Sveta Nemoneżyna porównuje narodowy wzrost i jedność podczas wojny do „gry w Ukrainę”²², a Artur Petrov używa metaforyki piłkarskiej: jeśli Siły Zbrojne Ukrainy to międzynarodowa reprezentacja Ukrainy, to obrona terytorialna to typy, które każdego wieczoru walczą w lokalnej lidze (w każdej dzielnicy mają swoje własne zasady, bramki, nie mają jednolitych strojów itp.)²³.

Geograficznie te świadectwa stand-upowe obejmują cały kraj – wielu stałych uczestników stołecznego stand-upu w pierwszych tygodniach wojny wyjechało do rodziców na prowincję. Osobnym wątkiem, który pojawia u różnych komików, jest sposób postrzegania wojny przez ich babcie. Dla babci Artura Petrova to już druga wojna, dlatego uważa się za kompetentną w kwestii przetrwania (na przykład, powinny być co najmniej studnia i konserwy), tym bardziej, że zamierza przeżyć Putina²⁴. Natomiast rodzina Slavy Bu nie mówi jego chorej babci nic o wojnie i okupacji Chersonia, tworząc wokół niej cały świat opiekuńczego oszustwa, jak w filmie *Good Bye Lenin* (2003). Ponieważ babcia uważnie śledzi sytuację na Ukrainie, troskliwy wnuk podsuwa jej na *YouTube* wiadomości z 2021 roku²⁵.

Jednak najbardziej charakterystycznym wątkiem ukraińskiego stand-upu wojennego, powtarzanym dosłownie w każdym występie, stało się doświadczenie przejścia na język ukraiński.

²⁰ F. Red’ka, *Novyj Stendap v bomboubeżišče*, min. 2:06.

²¹ Zob. S. Bu, *Stendap „Cherson – ce Ukraina”*, min. 18:27.

²² Zob. *Pidpilnij stendap. Vypusk #5 / Petrov, Nemoneżyna, Kačura*, YouTube, 26.06.2022, min. 15:01, <https://www.youtube.com/watch?v=sUdcREf4lqo>

²³ Tamże, min. 00:26.

²⁴ Zob. tamże, min. 5:02.

²⁵ Zob. S. Bu, *Stendap „Cherson – ce Ukraina”*, min. 13:18.

Kryptowaluta językowa

Język ukraiński jest bardzo bogaty [...]. Język rosyjski jest ograniczony, można nim najwyżej powiedzieć „Nie wojnie”. A teraz i tego już nie można. Po co uczyć się języka, którym można tylko milczeć?²⁶

To zasadne pytanie metajęzykowe, które dotyka jednego z aspektów zdyskredytowanego kanału, zadaje w swoim show ukraiński komik Anton Tymośenko. W ten sposób nie tylko sarkastycznie tematyzuje wojenną cenzurę w Federacji Rosyjskiej czy bezsilne mamrotanie „nie wojnie” Rosjan-przeciwników inwazji, ale także bezpośrednio odwołuje się do aktualnych wówczas (i do dziś, bądźmy szczerzy) wewnątrzukraińskich debat językowych.

Będąc gatunkiem autobiograficznym, stand-up zawsze rozumiał siebie jako sztukę w najwyższym stopniu metapoetycką: autoironia programowo zakłada ciągle odskoki na metapozycje, dlatego żarty dotyczące języka, kompozycji własnego wystąpienia, intonacji czy wyglądu zawsze były ważnym atrybutem każdego numeru. Jednak dopiero po rozpoczęciu wielkiej wojny w centrum tego gatunkowego metapoetyzmu znalazł się metalingwizm. Ukraińska *comedy of emergency* stała się eksperymentalnym polem rygorystycznej rewizji językowej, przestrzenią zabawową, ale nie mniej poważną, dla ostrych dyskusji na temat przejścia z rosyjskiego na ukraiński oraz dla pilnej refleksji nad politycznie uwarunkowaną zmianą języka, która jest istotna zarówno dla samego gatunku, jak i dla całego ukraińskiego społeczeństwa.

Sama ilość wyznań językowych konwertytów od 2022 roku tylko podkreśla fakt, jak bardzo rosyjskojęzyczny był ukraiński stand-up wcześniej. Trudno powiedzieć, na ile ten przeskok był spontaniczny, jako wynik nieformalnej umowy branżowej czy skoordynowana akcja solidarności, ale do jesieni 2022 roku praktycznie wszyscy ukraińscy stand-uperzy przeszli na język ukraiński. Jedyne rosyjskojęzyczne performansy, który udało mi się znaleźć i który, jak się wydaje, zyskał tolerancję publiczności i kolegów, został wykonany przez donieckiego Azera Dżejchuna Safarova²⁷. Jednak nawet on już w październiku 2022 roku dał solowy koncert zatytułowany *Stand-up w języku ukraińskim od Azera*²⁸.

Stand-up pierwszych trzech miesięcy wojny to odkrycie nie tylko dla antropologów, ale także dla filologów. Pełen jest tematów i technik meta- i translingwistycznych: komici i komiczki opowiadają o swoim językowym zagubieniu między dwoma językami i o niemożności znalezienia właściwego ukraińskiego słowa, budują zdania i wypowiedzi według rosyjskojęzycznych wzorców z wyraźnymi „szwami”, dosłownie tłumaczą rosyjskojęzyczną

²⁶ A. Tymośenko, *Ja żartuju*, YouTube, 20.11.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=z4qwwORBHwU>, min. 15:15.

²⁷ Zob. Dz. Safarov, *Stendap vo vremja vojny ot azerbajdżanca s Donbasa*, YouTube, 15.06.2022, https://www.youtube.com/watch?v=XMlmUkbU_R0

²⁸ Tenże, *Stendap ukraińs'koju vid azerbajdżantsja pro kavkaz'ki stereotypy*, YouTube, 29.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=n7eE5nPjJag&t=23s>

idiomatykę na ukraiński, przy tym, śmiejąc się z własnych błędów leksykalnych i artykulacyjnych²⁹, ironicznie łącząc i kontaminując nowe słowa.

Oprócz tego ukraiński stand-up z 2022 roku operuje także obrazami i porównaniami, które metaforycznie (i metonimicznie) opisują swoje (między)językowe przygody i przełączania. W ramach tego artykułu niemożliwe jest wymienienie wszystkich, dlatego ograniczę się jedynie do kilku tendencji.

Na przykład podstawowy system operacyjny staje się techniczną metaforą niedoskonałości językowe: Kateryna Fedorkova porównuje swoją wcześniejszą rosyjskojęzyczność i unikanie przejścia na ukraiński do ustawień smartfona czy komputera, których aktualizację odkładasz na później³⁰. W tej zabawnej i na pierwszy rzut oka niewinnej metaforze kryje się duża doza autoironii: nawet po 2014 roku ukraińskie społeczeństwo usuwało na dalszy plan kwestię językową.

Obrazy pochodzą ze współczesnych dyskursów. Jednym z przykładów jest „finansowe” porównanie tych, którzy wcześniej mówili po ukraińsku z tymi, którzy „w odpowiednim czasie zainwestowali w bitcoiny”³¹. Ci, którzy mieli mniej szczęścia z taką „kapitalizacją”, opisują często swoją dawną rosyjskojęzyczność jako wrodzoną wadę, naturalny defekt fizjologiczny, który można jednak usunąć. Komiczka Sveta Nemoneżyna wykorzystuje tu subtelnie metaforę odchudzania:

Ludzie, którzy od dzieciństwa posługują się ukraińskim, [...] którzy [na przykład] pochodzą z zachodniej Ukrainy, budzą we mnie uczucie, jakbym miała do czynienia z naturalnie szczupłą dziewczyną, która nie musi nic robić, żeby być szczupłą. A ty siedzisz na diecie od rosyjskich słów, żeby się nie złamać. [...] Inna sprawa to osoby mówiące *surżykiem*. To *body positivity* w świecie języka!³²

W języku stand-upu takie asocjacyjne bloki metaforyczne, które literaturoznawcy zdefiniowałiby jako rozbudowaną metaforę, nazywane są *mix*: kiedy zadany problem (w naszym przypadku przejście na ukraiński) porównuje się z jakimś zjawiskiem z innego szeregu semantycznego i szczegółowo się rozwija. Zazwyczaj *mix* zaczyna się od konwencjonalnej frazy: „To tak, jakby...”, „To podobne do tego, jak...”³³.

W podobnej poetyce dietetyczno-ascetycznego powstrzymywania rozwija swój żart komik Anton Tymošenko, porównując rezygnację z języka rosyjskiego z rezygnacją z palenia³⁴. Czasami, wprawdzie w towarzystwie przyjaciół, po wypiciu można się złamać – powiesz coś po rosyjsku, a potem

²⁹ Zob. z dowcipem Kateryny Fedorkovej o „pierwszym poziomie ukraińskiego”, kiedy po prostu zamieniasz „i” na „y” [u] w rosyjskich słowach. Zob. *Pidpilnyi standap, Vypusk #6 / Stepanyko, Fedorkova, Korotkov*, YouTube, 17.07.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=TRGMcGV9A5o>, min. 14:26.

³⁰ Zob. tamże, min. 13:26.

³¹ A. Tymošenko, *Ja żartuju*, min. 14:50.

³² *Pidpilnyi standap, Vypusk #5*, min. 23:09.

³³ Por. J. Carter, *The comedy bible: from stand-up to sitcom*, New York 2001, s. 94–95.

³⁴ Por. A. Tymošenko, *Ja żartuju*, min. 15:43.

czujesz się źle – „palce śmierdzą Puszkinem”. Ponadto, według ukraińskiej wojennej „statystyki, rosyjskojęzyczni umierają częściej”³⁵:

Dlatego po prostu myślcie o zdrowiu, gdy wybieracie język. Już nie mogę się doczekać, kiedy ukaże się ta książka Alana Carra *Prosta metoda jak skutecznie rzucić rosyjski*³⁶.

Rezygnacja z języka rosyjskiego wydaje się problemem, którego rozwiązanie wymaga wysiłku, ale jest możliwe. W pierwszej fazie przejścia trudne jest uświadomienie sobie i wyrażenie sztuczności własnej intonacji, jakbyś wygłaszał referat w klasie języka ukraińskiego w szkole. Nigdy wcześniej wspomnienia o nauczycielkach języka ukraińskiego nie były tak liczne w ukraińskim stand-upie, jak w 2022 roku. Charakterystyczna jest także opowieść Nemoneżynej o tym, że ostatni raz rozmawiała po ukraińsku na zajęciach z mowy scenicznej na uniwersytecie, a więc po przejściu na ukraiński jej język brzmiał bardzo patetycznie i sztucznie³⁷.

Wojna i przejście na język ukraiński – jak zauważa Nemoneżyna – dają komikowi nowe narzędzie satyry: „żeby pokazać kogoś głupiego, wystarczy, że przejdę na język rosyjski”³⁸. I to narzędzie jest szeroko wykorzystywane: *surżyk* i celowo brutalne rosyjskojęzyczne wstawki, najlepiej z parodystycznym moskiewskim lub donieckim akcentem, same w sobie brzmią jak gwałtowna i barbarzyńska rosyjska inwazja na ukraińską mowę. Makaronizmy od dawna były stałą cechą gatunków humorystycznych. Zwykle komizm budowany jest na ingerencji języka obcego w rodzimą mowę. Tutaj mamy do czynienia z efektem komicznym interwencji rodzimego i odrzuconego pierwszego języka w język drugi, w *foreign native language* (czy może *native foreign language*?).

Jednak największą tragedią dla komików przechodzących na ukraiński jest to, że teraz przestali być rozumiani przez swoje domowe zwierzęta³⁹. W wymarzonej monojęzycznym świecie ukraińskiego stand-upu rosyjskojęzyczne pozostałyby tylko psy.

Mobilizacja i mobilność: stand-up uciekający

Pokrewne procesy są również widoczne w białoruskim stand-upie: po tym, jak Rosja ogłosiła swoje cele jako wojenne wyzwolenie rosyjskojęzycznej ludności Ukrainy, kilku znanych białoruskich komików nagrało występy w języku białoruskim⁴⁰. Znacząca różnica w porównaniu z przypadkiem Ukrainy polega jednak na tym, że ci białoruscy komici z powodu politycznych prześladowań znajdują się na emigracji, co radykalnie ogranicza ich

³⁵ Tamże, min. 16:09.

³⁶ Tamże, min. 16:27.

³⁷ Por. *Pidpilnyi standap, Vypusk #5*, min. 21:36.

³⁸ Tamże, min. 25:10.

³⁹ Zob. *Pidpilnyi standap, Vypusk #6*, min. 14:03 i 22:40.

⁴⁰ Por. S. Kamisaranka, *Usė Zrazumela*, YouTube, 14.09.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Az1pAMrWLDm>; I. Mirzalizade, *Smešna ci ne*, YouTube, 28.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=XQiRL5FL4i8>

publiczność: stand-up w języku białoruskim mogą rozumieć jedynie sami Białorusini za granicą. Oczywiście, białoruskojęzyczność stand-upu kształtuje tematykę wystąpień: oprócz wojny, obejmuje to represje po protestach z 2020 roku, specyficzny status języka białoruskiego, którym na co dzień posługują się bardzo niewiele osób, a także problemy językowe o charakterze autotematycznym – czy można śmiesznie żartować w języku, który nawet w samej Białorusi jest postrzegany jako rodzaj muzealnego artefaktu, przez dziesięciolecia poddawany nieustanej rusyfikacji i słabo obecny w codziennej komunikacji?

W związku z tym białoruskojęzyczny stand-up można traktować jedynie jako przypadki jednorazowych eksperymentalnych testów kodu i kanału komunikacyjnego, na wypadek gdyby Rosja postanowiła bronić rosyjskojęzycznych Białorusinów. Slava Komissarenko, zapewne najbardziej znany białoruski komik, który zrobił karierę w Rosji, wymownie nazwał swój białoruski występ dla nielicznej publiczności białoruskich migrantów *Усё зразумела* [Wszystko jasne]⁴¹: wśród Białorusinów istnieje nieformalny konsensus, że „wszystko jasne” jest w kwestii protestów z 2020 roku, wojny i innych wyzwiań współczesności.

Jeśli chodzi o Rosję, to obecnie w tym kraju wolny stand-up jest prawie niemożliwy: w warunkach totalnego zakazu krytyki politycznej i niemożności mówienia bezpośrednio o wojnie, stand-up ostatecznie zdegenerował się do humoru estradowego. Ocenzurowana szczerowość brzmi fałszywie, autobiograficzny pakt z publicznością przestał działać: milcząc o wojnie, stand-uper jakby nie dostrzegał nieboszczyka na sali, a żarty wyłącznie dotyczące codzienności, które kiedyś były śmieszne, w obecnych warunkach stały się śmieszne w sposób żaloszny. Maksimum aktualnego humoru, na który decydują się stand-uperzy, którzy pozostali w Rosji, to cyniczna ironia na temat sankcji i wycofanych z rynku marek odzieżowych i gadżetów.

Dlatego wielu headlinerów stand-upu opuściło Rosję zaraz po rozpoczęciu wojny. Jeśli ukraiński stand-up dość szybko odzyskał równowagę po pierwszym szoku, to rosyjski stand-up w pierwszych miesiącach agresji był sparaliżowany milczeniem. Dopiero latem 2022 roku zaczęły rozbrzmiewać głosy przeniesionego z Rosji stand-upu za granicą: wielu komików zaczęło próbować swoich sił w występach anglojęzycznych. Przejście na język angielski również postawiło komików przed wyzwaniami i zmianami: na przykład, dla większego efektu komicznego i autentyczności, zaczęto podkreślać specyficzną wymowę, a sam występ musiał być napisany w maksymalnie prostym, by nie powiedzieć – prymitywnym angielskim, aby był zrozumiały dla publiczności o różnym poziomie znajomości języka⁴².

Mobilizacja we wrześniu 2022 roku spowodowała, że rosyjscy stand-uperzy stali się jeszcze bardziej mobilni. Nadeszła kolejna fala ekspatów i relokantów, tym razem w kierunku krajów Kaukazu i Azji Centralnej. Uciekający przed mobilizacją komicy przybyli do tych krajów z bogatym, gorzkim doświadczeniem uciekinierów, a więc z praktycznie gotowym

⁴¹ Zob. S. Kamisaranka, *Usë Zrazumela*.

⁴² Por. I. Prichod'ko, *Ot'ezd iz Rossii*, min. 5:00.

materiałem. I natychmiast próbowali wpasować się w lokalne sceny stand-upowe, z różnym powodzeniem – w zależności od regionu. Tak więc Armenia i Gruzja przyjęły stosunkowo dużą liczbę rosyjskich uciekinierów przed mobilizacją, ale odnoszono się do nich z różnych powodów ostrożnie. Kluby w Erywanii i Tbilisi często odmawiają komikom możliwości występów z powodu ich rosyjskiego pochodzenia: rosyjskojęzyczny stand-up na Kaukazie Południowym często odbywa się w formie „domówek” – niewielkich koncertów w prywatnych mieszkaniach. Nieprzyjazne nastawienie do Rosjan jest ostrożnie dokumentowane w stand-upie:

Podoba mi się obecna wojna na graffiti między Rosjanami a miejscowymi. Na [tbiliskich] ścianach piszą „Fuck Russia”, a Rosjanie przyjeżdżają, przekreślają i piszą: „[Fuck] Putin”. Niedawno widziałem, jak miejscowi dopisali na dole „...and Russia”⁴³.

Rosjanie po raz pierwszy sami poczuli się uciskaną mniejszością, jaką w Rosji byli mieszkańcy Kaukazu – i ten wymiana ról postkolonialnych, a także różne przejawy samoorientalizacji Rosjan są tematyzowane w (nie) komediowym performansie⁴⁴.

Najlepiej rosyjskich stand-uperów przyjęto w Kazachstanie. Już w listopadzie 2022 roku Permianin Andrej Ajrapetov dawał liczne występy, opowiadając o własnym wyjeździe z Rosji i adaptacji w nowym kraju pod bezlitosnym, autoironicznym tytułem *Obyknovennyj turizm [Zwyczajna turystyka]*⁴⁵, nawiązującym do filmu Michaiła Romma *Obyknovennyj fašizm [Zwyczajny faszyzm]* (1965).

Jednak najbardziej udana była integracja z kazachstańską sceną w przypadku komików z Tatarstanu i Jakucji. Specyfika kazachstańskiego stand-upu polega na programowej dwujęzyczności: przeważnie rosyjskojęzyczny, ten stand-up lubi i oczekuje okazjonalnych wstawek w języku kazachskim jako wyraźnych markerów lokalnej autentyczności⁴⁶. Jakuccy komici Vasja Gabyšew i Maksim Slepcev oraz tatarscy komici Viktor Kapanica i Artur Šamgunov, którzy swobodnie posługują się lub przynajmniej rozumieją swoje narodowe (turkijskie) języki, także skutecznie zainwestowali w walutę językową. To, co w Rosji, z jej polityką jednojęzyczności, było postrzegane jako atawizm czy regionalny nadmiar, dla ekspatów w Kazachstanie okazało się nagle kapitałem⁴⁷.

⁴³ Idrak Mirzalizade i Kostja Širokov / *Ot'echavšie*, YouTube, 11.12.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=EzP6R02ihfY>, min. 9:12.

⁴⁴ Zob. „Zrozumiałem, jak było Kaukazczykom w Rosji. [...] Wcześniej rozumiałem, że uprzedzenia są na każdym kroku, [...] ale nie rozumiałem, jak to jest. [...] W Rosji byłem taki: «Dajcie prawa kobietom! Dajcie prawa mniejszościom!» A teraz tutaj jestem taki: «Dajcie prawa mnie...»”, zob. w *Ariana Lolaeva i Il'ja Ovečkin / Ot'echavšie*, YouTube, 16.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=YzKqAZY3Fyc>, min. 1:43.

⁴⁵ Zob. A. Ajrapetov, Andrej, *Obyknovennyj turizm*, YouTube, 3.11.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=zRMSfnzwxdl>

⁴⁶ Zob. A. Machmetov, *Kak vyžit' v Almaty*, YouTube, 28.07.2022, https://www.youtube.com/watch?v=eE_vTvaCnog&t=355s, min. 2:20.

⁴⁷ Podobnym kapitałem językowym jest znajomość języka białoruskiego dla emigrantów w Polsce.

Oprócz porównań swoich języków z kazachskim oraz szczególnej słodyczy, z jaką komici wypowiadają kazachskie wstawki, osobnym tematem jest zewnętrzne podobieństwo do Kazachów oraz nagle odkryty topos braterstwa turkijskiego, który często przyjmuje formy bezpośredniego dyskursywnego separatyzmu:

Tatarstan to coś jak Kazachstan, tylko jeszcze się całkowicie nie oddzieliśmy [od Rosji] (Artur Šamgunov)⁴⁸.

Największa różnica między Jakutami a Kazachami polega na tym, że Kazachowie stworzyli swoje własne państwo. [...] Prawie wszystkie tureckie narody mają swoje osobne państwa: Turkowie, Kazachowie, Uzbeki. Tylko my i Tatarzy w latach 90. spieszyliśmy (Maksim Slepcev)⁴⁹.

W jakim kierunku będzie się rozwijać stand-up po wojnie – trudno powiedzieć, a teraz nie czas na wróżenie, lecz na życie teraźniejszością. I ta teraźniejszość dla postradzieckiego stand-upu, jak próbowałam pokazać, jest najbardziej trans- i metajęzykowa w jego historii. I oczywiście najbardziej polityczna i najbardziej etyczna; to moment wspólnej i prywatnej tragedii, walki i solidarności ze wszystkimi przynależnymi im patetycznymi tonami. A tragiczny patos najlepiej rozładowuje się i ratuje przez ironię, co i praktykowali komici z Ukrainy, Białorusi i Rosji w swoich komediach.

Inna sprawa, że każdy gatunek czy dyskurs zużywa się i automatyzuje. Począwszy od połowy 2023 roku, ukraiński stand-up coraz częściej powraca do klasycznego przedwojennego humoru o relacjach, zwierzętach domowych, antydepresantach i różnicach płciowych. Bombardowania, wolontariat, alarmy powietrzne pojawiają się w opowieściach komików już raczej jako sporadyczne błyski rzeczywistości, rutynowo sygnalizując dramatyczne okoliczności, w których cały kraj nadal żyje – i żartuje. Temat językowy również stopniowo zszedł ze sceny i tylko sporadycznie jest aktualizowany.

Jeśli chodzi o białoruskich i rosyjskich komików na emigracji, ich komedia również wychodzi z trybu nadzwyczajnego i w większym stopniu zajmuje się tematem tułaczki, oswajania nowych krajów i, w konsekwencji, nowych języków i biurokratycznych przeszkód. Co ciekawe, wszyscy wspomniani wyżej komici z Tatarstanu i Jakucji – z wyjątkiem Viktora Kapanicy – wkrótce wrócili do Rosji, a tym samym do poprzedniego pola dyskursywnego z poprzednimi rolami, pola, które było tak intensywnie przez nich krytykowane ze sceny kazachstańskiej jesienią 2022 roku. Ten trend odwracalności jeszcze raz potwierdza wyjątkową sytuacyjność i indywidualną autobiograficzność „komedii sytuacji nadzwyczajnej”.

⁴⁸ A. Šamgunov, *Stendap pro mobilizaciju i Kazachstan*, YouTube, 12.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=KaIfqKpZQOk>, min. 2:32.

⁴⁹ M. Slepcev, *Stendap iz Kazachstana*, YouTube, 9.12.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=9vUbBWFtY-8&t=49s>, min. 3:09.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotowa

- Ajrapetov A., *Obyknovennyj turizm*, YouTube, 3.11.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=zRMSfnzwxDI>
- Bu S., *Stendap „Cherson – ce Ukraïna”*, YouTube, 29.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=mYWF-LS4aLI>
- Comedy of War: Laughter in Ukraine*, YouTube, 3.06.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=O-L9rSzW0TI>
- Kamisaranka S., *Usë Zrazumela*, YouTube, 14.09.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Az1pAMrWLdM>
- Komissarenko S., *Kak ja perebolel koronavirusom*, YouTube, 28.02.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=yQyNo-Iu9D4>
- Komissarenko S., *Novoe pro Čyk-Čyryka*, YouTube, 4.01.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=8vrfK95HnjA>
- Machmetov A., *Kak vyžit' v Almaty*, YouTube, 28.07.2022, https://www.youtube.com/watch?v=eE_vIvaCnog&t=355s
- Mirzalizade I., *Smešna ci ne*, YouTube, 28.05.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=XQiRL5FL4i8>
- Nastojasčee Vremja. Dok, *Idrak Mirzalizade i Kostja Širokov / Ot'echavšie*, YouTube, 11.12.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=EzP6R02ihfY>
- Nastojasčee Vremja. Dok, *Stendap v Gruzii: Ariana Lolaeva i Il'ja Ovečkin / Ot'echavšie*, YouTube, 16.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=YzKqAZY3Fyc>
- Pidpilnyj stendap, Vypusk #5 / Petrov, Nemonežyna, Kačura*, YouTube, 26.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=sUdcREf4lqo>
- Pidpilnyj stendap, Vypusk #6 / Stepanys'ko, Fedorkova, Korotkov*, YouTube, 17.07.2022, min. 14:26, <https://www.youtube.com/watch?v=TRGMcGV9A5o>
- Prichod'ko I., *Ot'ezd iz Rossii i molčanie komikov*, YouTube, 20.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=6cO8nHwxtzE>
- Red'ka F., *Novyj Stendap v bomboubežišče*, YouTube, 6.04.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=gYpgj1dDMno>
- Red'ka F., *Stendap v bomboubežišče*, YouTube, 24.03.2022, https://www.youtube.com/watch?v=FrPt_lyXhCE&t=10s
- Romanov D., *Žizn' posle pandemii*, YouTube, 29.09.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=1u6YZWAKt6E>
- Safarov Dž., *Stendap ukrains'koju vid azerbaidžantsja pro kavkaz'ki stereotypy*, YouTube, 29.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=n7eE5nPjJag&t=23s>
- Safarov Dž., *Stendap vo vremena vojny ot azerbaidžanca s Donbasa*, YouTube, 15.06.2022, https://www.youtube.com/watch?v=XMIImUkbU_R0
- Šamgunov A., *Stendap pro mobilizaciju i Kazachstan*, YouTube, 12.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=KaIfqKpZQOk>
- Slepcev M., *Stendap iz Kazachstana*, YouTube, 9.12.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=9vUbBWfY-8&t=49s>
- Tymošenko A., *Ja žartuju*, YouTube, 20.11.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=z4qwwORBHwU>


Bibliografia przedmiotowa

- Ananko Ja., *Kanikuly Kaina. Poëtika promežutka v berlinskich stichach V. F. Chodaseviča*, Moskva 2020.
- Bhargava R., Chilana R., *Introduction*, [w:] *Punching Up in Stand-Up Comedy*. *Punching Up in Stand-Up Comedy. Speaking Truth to Power*, red. R. Bhargava, R. Chilana, London 2022.
- Brodie Ia., *A Vulgar Art: A New Approach to Stand Up Comedy*, Jackson 2014.
- Carter J., *The comedy bible: from stand-up to sitcom*, New York 2001.
- Comedy and the Politics of Representation: Mocking the Weak*, red. H. Davies, S. Ilott, Switzerland 2018.
- Kondrat'ev N., „My, standapery, zaščičaem pravo vyskazyvat'sja.” *Ukrainskij komik Feliks Red'ka daet koncerty v bomboubežišču, poka ego gorod blokiruet rossijskaja armija*, „Mediazona” 2022, nr z 28.03., <https://zona.media/article/2022/03/28/redka>
- Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Paris 1996.
- Lejeune, P., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49.
- Ryzik M., Buckley C., Kantor J., Louis C.K. *Is Accused by 5 Women of Sexual Misconduct*, „The New York Times” 2017, nr z 9.11., <https://www.nytimes.com/2017/11/09/arts/television/louis-ck-sexual-misconduct.html>
- Toddes E., Čudakov A., Čudakova M., *Kommentarii*, [w:] J. Tynjanov, *Poëtika. Istorija literatury*. Kino, Moskva 1977.
- Tynjanov Ju., *Poëtika. Istorija literatury*. Kino, Moskva 1977.
- Wyatt J., *Therapy, Stand-Up, and the Gesture of Writing*, New York 2018.

Yaraslava Ananka – pracuje w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu w Lipsku. Jej zainteresowania badawcze obejmują relacje kulturowe i literackie między Polską a wschodniosłowiańskimi krajami w XIX wieku, rosyjską emigrację w Niemczech w latach 20. XX wieku, współczesną poezję białoruską i kulturę protestu, *stand-up comedy* w Europie Wschodniej, dyletantyzm jako technikę oraz ikonoklastyczne praktyki oporu na Ukrainie. Ostatnio opublikowała: *Kanikuly Kaina: Poëtika promežutka v berlinskich stichach V.F. Chodaseviča* [Wakacje Kaina: Poetyka interwału w berlińskich wierszach Władysława Chodasiewicza], Moskva 2020 oraz *Heu auf dem Asphalt. Topoi belarussischer Selbstverortungen* [Siano na asfalcie. Toposy białoruskich samokalizacji], oprac. razem z M. Marszałek and H. Kirschbaum, München 2021. E-mail: yaraslava.ananka@uni-leipzig.de

ZBIGNIEW FIEDORCZUK


Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 <https://orcid.org/0000-0002-1333-294X>



ALESSIO MANGIAPELO

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 <https://orcid.org/0000-0001-5113-0399>

Piszący pomnik

Autobiografizm jednostkowy i kolektywny w *Zibaldone* Giacoma Leopardiego

STRESZCZENIE

Niniejsza praca ma na celu analizę retrospekcji i „datowanych śladów” doświadczeń zawartych w intelektualnym dzienniku Giacoma Leopardiego oraz pragnie ukazać ich ewentualny związek z zagadnieniami natury społecznej. Odczytanie fragmentów *Zibaldone* pozwala na usytuowanie dzieła zarówno w obrębie rozważań o dzienniku jako gatunku, jak i o samej istocie refleksji autobiograficznej, ujawniającej własne strategie, formy i zdolności asymilacyjne wobec innych form literackich. Analizie poddana jest również tożsamość narracyjna (Paul Ricoeur) wylaniająca w *Zibaldone*, gdzie biograf i autobiograf poprzez swoje opowieści bezustannie negocjują warunki, na jakich przebiegają granice samopoznania, jak



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 2.04.2024; verified: 15.07.2024. Accepted: 2.08.2024

i otaczającej rzeczywistości. Praca odczytuje elementy intersubiektywnego dialogu wspartego różnorodnością głosów i świadectw, jakie utkwiły w świadomości autora (rodzina, postacie historyczne, fikcyjne, współczesne autorowi). Praca stara się wskazać na elementy dzieła, które z jednej strony umożliwiają nieustanne ponawianie obietnicy auto-referencji w postaci *mirror talk* (Susanna Egan), z drugiej zaś na ujęcie konfliktu jednostki ze społeczeństwem, a w końcu zaproponowanie myśli ukierunkowanej na pogodzenie jej z szeroko rozumianym kolektywem.

Słowa kluczowe

Leopardi, biografizm, literatura włoska, romantyzm, dziennik

SUMMARY

A writing monument. Individual and collective auto-biographism in Giacomo Leopardi's *Zibaldone*

This study aims to analyze the retrospections and “dated traces” of experiences contained in Leopardi’s intellectual diary, seeking to reveal their potential connection to issues of a social nature. The examination of excerpts from *Zibaldone* enables positioning the work within both the discourse on the diary as a literary genre and the essence of autobiographical reflection itself, revealing its strategies, forms, and capacities for assimilating other literary forms. The analysis also addresses the narrative identity (as conceptualized by Paul Ricoeur) emerging in *Zibaldone*, where the biographer and autobiographer continuously negotiate, through their narratives, the terms under which the boundaries of self-knowledge and the surrounding reality are constructed. This work identifies elements of intersubjective dialogue supported by the diversity of voices and testimonies that have imprinted themselves on the author’s consciousness (including family, historical figures, fictional characters, and Leopardi’s contemporaries). The study endeavors to highlight elements of the work that, on one hand, facilitate the continual renewal of the promise of self-reference through the form of “mirror talk” (Susanna Egan), and, on the other hand, address the conflict between the individual and society. Ultimately, it proposes a perspective directed toward reconciling the individual with a broadly understood collective.

Keywords

Leopardi, biographism, Italian literature, Romanticism, diary

Wprowadzenie

Giacomo Leopardi (1798–1837), uznawany za największego poetę włoskiego swoich czasów, z biegiem lat zaczął interesować badaczy w kontekście swoich przemyśleń w zakresie filozofii, antropologii czy filologii, a także autobiograficznych zapisków (konsekwentnie opatrywanych datami), zawartych w *Zibaldone*, a bez których trudno jest dzisiaj w ogóle myśleć

o rzetelnej interpretacji jego twórczości. Gdy zaczęliśmy zastanawiać się nad autobiograficznością i wielowątkowością *Zibaldone*¹, stwierdziliśmy, że niezwykle cenna i ciekawa dla polskiego czytelnika może się okazać próba zarysowania spłotu wątków autobiograficznych z przenikliwymi, nieraz do dzisiaj intrygującymi swoją oryginalnością obserwacjami na temat relacji człowieka z językiem, społeczeństwem, naturą i kulturą. Pragnęliśmy uwzględnić dociekania współczesnych badaczy w zakresie autobiografizmu oraz trafność niektórych analiz poczynionych przez włoskich badaczy na temat genezy, struktury czy idei wielkiej księgi Leopardiego, a jednocześnie, wyłowić z oceanu myśli klasyka włoskiej literatury wątki i zagadnienia, które domagają się ponownego odczytania i obszerniejszych analiz. Okazało się, że *Zibaldone* stanowi niezwykle interesujący materiał dla badań pisarstwa autobiograficznego.

Zibaldone a self-writing

Przyjrzyjmy się najpierw kilku aspektom dotyczącym autobiograficzności omawianego tekstu. Koniecznym wydaje się zwrócenie uwagi na sam tytuł, który, według Philippe'a Lejeune'a, może stanowić istotną przesłankę do ustanowienia paktu autobiograficznego między autorem a czytelnikiem². Od razu jednak natykamy się na pewne trudności. Zapiski i notatki Leopardiego, nazwane ostatecznie *Zibaldone*, powstawały w latach 1817–1832 i początkowo nie posiadały jednego zbiorczego tytułu. Claudio Colaiacomo zauważa, że Leopardi w liście do Antonia Fortunata Stelli z 1826 roku nazywa swój zbiór „brudnopisem”³ (*scartafaccio*, „notatnik z wieloma wygiętymi, również niezłączonymi stronami, używany do tworzenia szkiców, sporządzania notatek; brudnopis”⁴), choć nie można wykluczyć, iż początkowo istniał zamiar, by zeszyt ten stał się uporządkowaną kompozycją. Świadczyć o tym może późniejsze określenie, jakim Leopardi nazwał pierwsze stronicze dzieła, miał to być zbiór „myśli o szeroko rozumianej filozofii i literaturze pięknej”⁵. Autor zredagował i uporządkował pierwsze sto jedenaście fragmentów *Zibaldone*, po czym zostały one wydane pod tytułem *I Pensieri*⁶ w 1845 roku. Zawartość *I Pensieri* stanowi jednak tylko skromną część zapisków autora. Nazwa *zibaldone* („nieuporządkowany brudnopis, zawierający wspomnienia, wiadomości, notatki, refleksje, cytaty”⁷) pojawia się w 1827 roku, co miało zapewne związek z rezygnacją autora z wyczerpującego skatalogowania niezwykle

¹ Pełny tytuł dzieła brzmi *Zibaldone di pensieri*, jednak w krytyce przyjęło się używać tylko pierwszego członu nazwy. Tak też czynimy w niniejszym artykule.

² P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 36.

³ G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di P. Viani, Firenze 1892, s. 492. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady tekstów obcojęzycznych zostały dokonane przez autorów artykułu.

⁴ *Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Dogliotti, L. Rosiello, Milano 1984, s. 1716.

⁵ E. Peruzzi, *Introduzione*, [w:] G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Pisa 1989, s. XXII.

⁶ Polski czytelnik ma do dyspozycji tłumaczenie *I Pensieri*: G. Leopardi, *Myśli*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1997.

⁷ *Il nuovo Zingarelli...*, s. 2187.

obszernego materiału, którego porządek jedynie czysto formalnie wyznaczała chronologia powstawania kolejnych zapisów⁸. *Indice del mio Zibaldone*, sporządzony przez Leopardiego, nie jest z pewnością kompletny i tak szczegółowy, jak pragnął tego sam autor, jednakże do dzisiaj stanowi ważny punkt odniesienia dla badaczy leopardiańskiego *opus magnum*. Giuseppe Pacelli spostrzega, że jeśli Leopardi w innych tekstach odnosi się do swego ambitnego przedsięwzięcia, to nazywa je „moimi myślami” („i miei pensieri”⁹). To spostrzeżenie sygnalizuje możliwość traktowania *Zibaldone* jako swego rodzaju pisarstwa autobiograficznego. Oczywiście, nie mamy tu do czynienia z bezpośrednim przywoływaniem własnego życia jak w przypadku *Wyznań* Rousseau, jednak indywidualny charakter przemyśleń często jest zaznaczany poprzez użycie zaimków pierwszoosobowych czy aluzje do wydarzeń z życia rodzinnego. Ponadto o istnieniu konkretnej tożsamości narracyjnej (aktualizowanej za sprawą ciągłego trwania w czasie¹⁰) świadczy fakt, że pisarz każdorazowo opatruje swe rękopisy datą i autografem. Powyższe ślady umożliwiają zatem autorowi i czytelnikowi na zawiązanie paktu autobiograficznego. Wróćmy jednak do tytułu, którego znaczenie obrosło wieloma interpretacjami¹¹. *Zibaldone* okazuje się przełomowe: nadaje nowe znaczenie utartemu schematowi kompozycji, w której – jak uważa Colaiacomo – jedyna zasada porządkująca „chaoskrypty”¹² zawarta jest w wartości dzieła jako autobiografii intelektualnej¹³. Nazwiemy to „wypadkiem granicznym”¹⁴, w którym tytuł nie odsyła nas bezpośrednio do tematów autobiograficznych, lecz obecne w dziele wątki autobiograficzne zakłócają klasyfikację gatunkową (notatnik, dziennik, esej), wprowadzając nie dające się zamknąć w żadnej formie doświadczenie życiowe (*bios*)¹⁵.

⁸ C. Colaiacomo, *Leopardi. Zibaldone di pensieri*, in *Letteratura Italiana. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, vol. 3, Torino 1997, s. 221.

⁹ G. Pacella, *Lo Zibaldone: brogliaccio o opera sistematica?*, [w:] *Leopardi e il pensiero moderno*, a cura di C. Ferrucci, Milano 1989, s. 151.

¹⁰ J. Pawlak, *Paula Ricoeura koncepcja tożsamości narracyjnej*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Galdowa, Kraków 2000, s. 129–130.

¹¹ Jedną z najbardziej przekonujących, wedle oceny Carlo Colaiacomo, dał Emilio Peruzzi. Uważał on, że impulsem do zatytułowania dzieła była *Dissertazione intorno agli uomini dotati di gran memoria (Dysertacja o osobach obdarzonych wielką pamięcią)* Francesca Cancellieriego, w której autor stwierdza, że w przypadku *zibaldone* pojmowanego jako gatunek literacki, plan poprzedza realizację. Dowodem takiego planu u Leopardiego miałyby być dokładna paginacja i przejrzystość graficzna zapiszków, mimo że, jak zaznacza sam Peruzzi, ostatecznie nie zostały są one uporządkowane. C. Colaiacomo, *Leopardi. Zibaldone...*, s. 220.

¹² Colaiacomo zauważa, że Leopardi miał dostęp do listu Josepha Antona Vogla do Filippa Solariego, gdzie nazywa *zibaldone* „chaoskryptami” oraz „magazynami, z których wychodzi na jaw wiele pięknych dzieł każdego możliwego gatunku literackiego” (G. Leopardi, *Opere inedite*, a cura di G. Cugnoni, Halle 1878, s. LVII). C. Colaiacomo, *Leopardi. Zibaldone...*, s. 220.

¹³ C. Colaiacomo, *Leopardi. Zibaldone...*, s. 220.

¹⁴ P. Lejeune, *Wariacje na...*, s. 41.

¹⁵ Problem niewystarczalności jakichkolwiek klasyfikacji gatunkowych w odniesieniu do autobiografii dostrzegamy zarówno w pracach dążących do utworzenia pewnych modeli umożliwiających taką klasyfikację (Lejeune), jak i w tekstach referujących głosy badaczy o sceptycznym nastawieniu wobec wszelkich prób klasyfikacji: A. Battistini, *L'autobiografia e il superego dei generi letterari*, „Annali di Italianistica” 1986, vol. 4, s. 7–9; S. Egan, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill–London 1999.

Trudności związane z klasyfikacją gatunkową dotyczą również dziennika. „Kiedy wybija północ, nie mam już prawa nic zmieniać”¹⁶ – oznajmia Lejeune, odnosząc się do zasad prowadzenia dziennika jako antyfikcji. Uderzającą cechą manuskryptów Leopardiego jest wielość nachodzących na siebie zakreśleń, poprawek, uzupełnień. Dopowiedzenia nie są wyrażane tylko w tej formie, mapa myśli *Zibaldone* obfituje w niezliczone powtórzenia, powroty, wariacje, tak że można z nich skonstruować (i jak powiedzieliśmy, częściowo dokonał również tego sam autor) przeróżne konstelacje tematyczne. Uzupełnijmy w tym miejscu, że dzieło zostało po raz pierwszy opublikowane w całości w 1898 roku, a więc ponad 60 lat po śmierci autora. Jest to istotne o tyle, że pracom nad stworzeniem nowych indeksów lub uzupełnieniem odautorskiego katalogu towarzyszyła również praca korekcyjna, której autor nadzorować nie mógł i przed którą nie mógł się obronić.

„Seria datowanych śladów”¹⁷ – oto jak za pomocą krótkiej definicji Lejeune próbuje rozwiązać problem klasyfikacji gatunkowej dziennika. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że Leopardi zaczął datować swoje zapiski dopiero od 1820 roku, a więc blisko trzy lata po rozpoczęciu sporządzania notatek. Myśli z poprzedniego okresu zostają opatrzone przez pisarza niekonkretnymi przybliżeniami: „Lipiec lub sierpień 1817”¹⁸, „Grudzień 1818”¹⁹. Dochodzi zatem jeśli nie do częściowego zakłócenia podstawowej funkcji dziennika, jaką jest „okiełznywanie czasu”²⁰, to z pewnością do niespójności samej intencji autora co do prowadzenia swych zapisków, bowiem ich precyzyjne datowanie stało się dla niego istotne znacznie później. Problemy z kwalifikowaniem *Zibaldone* jako dziennika wiążą się również z zawartością dzieła Leopardiego, stanowiącego zbiór myśli w większości niemotywowanych przez realne wydarzenia z życia (nawiązania do osobistych doświadczeń stanowią marginalną część dzieła), a więc nie spełnia jednego z kryteriów krótkiej definicji Lejeune’a. Zamiast tradycyjnego dziennika, otrzymujemy *sui generis* traktat filologiczno-filozoficzny, gdzie pierwszoosobowy narrator w liczbie pojedynczej występuje rzadziej niż ten w liczbie mnogiej w charakterze *pluralis modestiae*. Ponadto autor w wielu miejscach zwraca się bezpośrednio do czytelnika²¹, również w obrębie refleksji na temat różnych narodów i języków, nadając swemu dziełu charakter dialogiczny, dość nietypowy z punktu widzenia pisarstwa intymnego, jakim jest między innymi dziennik.

¹⁶ P. Lejeune, „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...”: o dziennikach osobistych, przeł. A. Karpowicz, M. Rodak, P. Rodak, Warszawa 2010, s. 37.

¹⁷ P. Lejeune, „Drogi zeszycie...”, s. 36.

¹⁸ G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di L. Felici, Roma 2022, s. 55. Istnieje polski wydanie *Zibaldone* – G. Leopardi, *Zibaldone. Notatnik myśli*, oprac. i przeł. S. Kasprzyśki, Warszawa 2021 – ale nie wszystkie cytowane w niniejszej pracy fragmenty się w nim znalazły. Dlatego, w zależności od potrzeby, korzystać będziemy albo z wydania włoskiego, albo z dostępnego polskiego tłumaczenia.

¹⁹ Tamże, s. 68.

²⁰ P. Lejeune, „Drogi zeszycie...”, s. 38.

²¹ G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 173, 190, 335, 399, 423, 429, 457, 511. Przykłady można by mnożyć, zaznaczamy tu jedynie fakt regularnej obecności dialogicznej formy w pisarstwie autobiograficznym.

Zarysowawszy szereg wątpliwości i zastrzeżeń co do formy *Zibaldone* jako dziennika, spróbujemy dowieść, że nie są one dyskwalifikujące dla postrzegania go jako tekstu autobiograficznego. Mamy też na uwadze głosy krytyków włoskich, między innymi Andrei Battistiniego, wyraźnie podtrzymujących tezę Jamesa Olneya, która zakłada „niemożliwość utworzenia normatywnej definicji autobiografii czy nałożenia na nią jakiegokolwiek ograniczenia gatunkowego”²². Battistini powołuje się również na francuskiego badacza Georges’a Maya, stwierdzając, że:

Autobiografia jest „tygłem”, zbiornikiem zdolnym do asymilowania innych gatunków, a jej relatywnie wczesne korzenie i zainteresowanie, jakie wzbudza, nawet jeśli nie jest w stanie w pełni złączyć ze sobą wszystkich dodanych elementów [innych gatunków], czynią ją wyjątkowo gościnną²³.

Przyjmijmy ten punkt widzenia, kładąc szczególny akcent na wielofunkcyjność samego tekstu. Leopardi za pomocą datowanych wpisów bez wątpienia szereguje, porządkuje i uruchamia swoją pamięć, zakotwicząc swoje rozważania w czasie. Zagnieżdżony w czasie wydaje się także charakter autobiograficzny dzieła²⁴, sytuując się w okresie wczesnego XIX wieku, kiedy gatunek autobiograficzny jest blisko związany z auto-narracją filozoficzną²⁵. Giorgio Forni wskazuje w tym kontekście na liczne fascynacje Leopardiego tematami poruszonymi przez Jeana-Jacques’a Rousseau, takimi jak: samotność, status natury oraz szczęście bliżej z nią związanych ludzi pierwotnych (często pojawia się opozycja starożytności i współczesności), cywilizacja, postępujące zepsucie człowieka. Badacz konstatuje, że dociekania Leopardiego na te tematy przybierają postać „opowieści o sobie, funkcjonującej jako antropologia spekulatywna”²⁶. Byłoby to spójne z referowanym przez Susanne Egan poglądem Michaela J. Fischera, który twierdzi, że „autobiografia wydaje się szczególnie przydatna jako wehikuł umożliwiający dostęp do antropologicznych badań”²⁷. Uważamy zatem, że interpretacja *Zibaldone* w kontekście badań o człowieku mogłaby przynieść niezwykle ciekawe rezultaty.

Autobiografizm Leopardiego w *Zibaldone* podąża ścieżką intersubiektywnego dialogu, a sam dziennik jest literacką maską, utrzymującą wieczne napięcie między „ja” piszącym a „ja” czytającym, między badanym a badającym. „Powiedziałem gdzie indziej...”²⁸, „Na dowód tego, co powiedziałem na stronach 1322-28...”²⁹, „Co do strony 1257...”³⁰ – można tylko mnożyć ślady

²² J. Olney, *Some Versions of Memory / Some Versions of 'Bios': The Ontology of Autobiography*, [w:] *Autobiography: essays theoretical and critical*, ed. J. Olney, Princeton 1980, s. 237.

²³ A. Battistini, *L'autobiografia...*, s. 14-15.

²⁴ Formy autobiograficzne są podporządkowane obrazom życia i jego przeznaczenia, kreowanym przez społeczeństwo i czas historyczny (a nie tylko indywiduum). Zob. F. Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano 1968, s. 87-88.

²⁵ A. Battistini, *L'autobiografia...*, s. 12.

²⁶ G. Forni, *Rousseau, Leopardi e il soggetto moderno*, „Lettere italiane” 2012, vol. 64, n. 2, s. 208.

²⁷ S. Egan, *Mirror...*, s. 11.

²⁸ G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 352.

²⁹ Tamże, s. 353.

³⁰ Tamże.

wskazujące na powroty Leopardiego do własnych wcześniejszych wpisów, są one najczęściej sygnalizowane wprost jako odesłania do wypracowanych poprzednio twierdzeń (dochodzi wtedy do potwierdzenia bądź polemiki z danym założeniem). To spostrzeżenie pozwala nam myśleć o autobiograficznym charakterze pisarstwa Leopardiego, które z jednej strony nieustannie wymaga od autora wierności wobec własnych przekonań (ricouerowskie „dotrzymywanie słowa”), z drugiej zaś ich aktualizacji w obliczu nowych przemyśleń, poglądów, uczuć, jawiących się jako nieodzowne konsekwencje trwania w czasie danej tożsamości³¹.

Istnieją jednak strategie maskujące ten ricoeurowski charakter zapisków *Zibaldone*, a ich obecność dostrzec można na poziomie języka poprzez użycie pierwszej osoby liczby mnogiej w *pluralis modestiae*, jak i retoryki. Colaiacomo mówi o fragmencie *Zibaldone*³², w którym dokonuje się metonimiczna zamiana osobistego doświadczenia w periodyzację historyczno-antropologiczną³³, co nie tylko świadczy o niezwykle gęstej sieci zależności między społeczeństwem, historią idei a jednostką, lecz także o pogłębionej świadomości Leopardiego, zakrywającego i tłumaczącego własne przeżycia opisem zjawisk aspirujących do, jeśli nie naukowości, to przynajmniej pewnego rodzaju wiarygodności. Spostrzeżenie Colaiacomo nasuwa hipotezę, że takich zabiegów w *Zibaldone* jest więcej, a także zachęca do zbadania należycie autobiografizmu wyłącznie pod kątem takich zabiegów maskujących. Dołączmy do tego uwagi Paoli Cori, która podkreśla znacznie kwestii klarowności, będącej przedmiotem rozważań samego Leopardiego. Według włoskiego myśliciela – zaznacza Cori – klarowność ekspresji można osiągnąć wtedy, kiedy pisanie precyzyjnie odzwierciedla stan naszego umysłu, zarówno w momencie jasnego, jak i niejasnego postrzegania. Warunkiem tego odzwierciedlenia jest jednak gotowość do szczerego wyznania³⁴. Autorka wskazuje na konfesyjny charakter filozoficznych myśli, polegający na uwypukleniu tych kwestii, które są niejasne, w konsekwencji zaś zostają one poddane analizie. Cori odwołuje się również do typu narracji – według badaczki inspirację Leopardiego *Uczta* Platona przekładają się w *Zibaldone* na częste użycie dialogów, przypominających „poobiednie konwersacje” na wzorec antyczny, które są istotną cechą leopardiańskiego *self-education*³⁵. Można zatem powiedzieć, że poprzez pisanie autor stale buduje i maskuje „ja”, konstruuje „tożsamość narracyjną”, na którą będzie mógł spojrzeć (dzięki takiemu utrwaleniu) i ją zdekonstruować, by w konsekwencji lepiej poznać siebie i sytuację, w jakiej się znajduje. Jest to zabieg doskonale znany w autobiografii. Judith Butler wskazuje, że piszący o sobie, aby uczynić siebie jakkolwiek rozpoznawalnym (i nie jest ważne, czy adresatem świadectwa jest sam piszący, ktoś inny czy nawet postać fikcyjna), musi posłużyć się narracją. Ta jednak zawsze jest zdeterminowana przez to, co nie należy do piszącego, co nie jest jego wyłączną własnością, czyli

³¹ J. Pawlak, *Paula Ricoeura...*, s. 130.

³² G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 107.

³³ C. Colaiacomo, *Leopardi. Zibaldone...*, s. 233.

³⁴ P. Cori, *The Zibaldone as Leopardi's Self-Education*, „*Italica*” 2016, n. 1, s. 78.

³⁵ Tamże, s. 88.

przez kontekst historyczno-społeczny, czy wcześniej uformowany uzus literacki. Do pewnego więc stopnia piszący jest zmuszony podporządkować się cechom normatywnym narracji obowiązującym w czasach, w których pisze, a także warunkującym jego twórczość, aby móc następnie wyodrębnić jednostkowość własnej historii³⁶. Strategie ukazywania swojej „ekspozycji” na innego, świat czy normę w autobiografii, uzależnione od percepcji wewnętrznej i zewnętrznej, jak podaje Egan, powołując się na prace Shirley Neuman i Stephena Spendera, prowadzą do sytuacji „lustrzanej rozmowy”, gdzie biograf jest również autobiografem³⁷.

Cosetta M. Veronese wykazuje obecność wątków autobiograficznych w *Zibaldone* na podstawie analiz Elio Gioanoliego i Franca D’Intina, którzy badają życie poety w kontekście poglądów rodziców Leopardiego na kwestie edukacji i moralności. Zdaniem D’Intina, poglądy i ograniczenia narzucone przez Monalda Leopardiego (ojca Giacomina o poglądach arystotelesowskich i racjonalistycznych, którego „oświecony katolicyzm” oparty był głównie na represji, stosowanej także przez jego żonę Adelaide Antici) ograniczyły synowski potencjał do napisania autobiografii z prawdziwego zdarzenia, jaką *Zibaldone* mógł w istocie być. Tymczasem jedną z dominujących cech narracji Leopardiego jest zabieg „depersonalizacji” w obliczu niektórych faktów autobiograficznych, objawiający się poprzez stosowanie trzeciej osoby liczby pojedynczej³⁸. Między innymi te zabiegi formalne i narracyjne utrudniają odczytanie warstwy autobiograficznej datowanych zapisów Leopardiego.

Leopardi jest zarówno piszącym dziennik, jak i jego czytelnikiem, wchodząc ze sobą w nieustannie przerywany, a w istocie nieprzerywalny dialog. Przerywany, ponieważ odnosi się jedynie do fragmentów, z których składa się jego narracyjna tożsamość, a każda nowa chwila może być inną sytuacją autobiograficzną. Nieprzerywalny, gdyż niezakładający końca, domyślnie zaprojektowany na ciągłą interakcję przerywanych impulsów. Pomimo skromnej ilości zapisków nawiązujących do wydarzeń z życia Leopardiego, dostrzec można niektóre funkcje dziennika opisane w artykule Lejeune’a.

Zwróćmy uwagę na ostatnie dwa zagadnienia, które wydają się szczególnie istotne w kontekście interpretacji *Zibaldone*: nihilistyczny aspekt dzieła oraz twierdzenie o asymilacyjnych zdolnościach autobiografii, a więc jej łączliwości z innymi gatunkami literackimi. Egan przedstawia autobiografię jako formę odpowiedzi na kryzys podmiotu, podkreślając przy tym, że „relacja między życiem a śmiercią od zawsze była dla autobiografii czymś istotnym”³⁹. Nierozzerwalna więź życia i śmierci odnajduje więc swoje odbicie w trakcie „lustrzanej rozmowy”, w auto-reprezentatywnym geście, który może przybrać różne formy i łączyć się w najróżniejsze konstelacje (z pisarstwem filozoficznym, fikcyjnym). Uważamy, że tak dzieje się w *Zibaldone*, gdzie opinie i doświadczenia autora przeplatają się z filozoficznymi (i nie tylko) rozważaniami o człowieku, języku, literaturze

³⁶ J. Butler, *Giving an Account of Oneself*, „Diacritics” 2001, no. 4, s. 25–27.

³⁷ S. Egan, *Mirror...*, s. 7.

³⁸ C.M. Veronese, ‘*Misanthropo di se stesso?*’ *Self-love, self-exclusion, self-sacrifice, and compassion in Giacomo Leopardi*, „The Modern Language Review” 2009, vol. 104, no. 4, s. 1002.

³⁹ S. Egan, *Mirror...*, s. 12.

czy historii. Obsesyjne powroty tematu pustki i śmierci, fascynujące także współczesnych filozofów⁴⁰, zdają się potwierdzać wyjątkowe powiązanie, jakie powstaje między leopardiańskim *life-writing* a nihilizmem, zagadnieniem śmierci czy problemem zepsucia jednostki oraz całej cywilizacji.

Zibaldone jest tekstem autobiograficznym w klasycznym rozumieniu Lejeune'a. Jego autobiograficzność (*bios*) wchodzi w konflikt z formą, zakłóca ją, burzy, rozbija. Prace poświęcone odsłanianiu autobiograficzności „brudnopisu” utrudnia fakt pośmiertnej redakcji tekstu, niemniej kategoria autobiografizmu jest kluczowa dla zrozumienia dzieła, chaosu zawartych w nim myśli. Postanowiliśmy przyrzeć się w dalszej części artykułu niektórym fragmentom intelektualnego dziennika Leopardiego, zwłaszcza tych, które odnoszą się do zagadnień „programu społecznego”.

Obok żywiołu autobiograficznego

W zapiskach romantycznego poety włoskiego można wyodrębnić elementy wydające się tworzyć podstawy teorii społecznej czy raczej systemu dociekań społecznych. Dociekania społeczne rozumiemy tutaj jako zbiór refleksji o zjawiskach dotyczących człowieka jako jednostki wpisanej w kontekst szeroko pojmowanej zbiorowości (począwszy od pierwszych ugrupowań ludzkich, skończywszy na współczesnych mu formacjach społecznych), przedstawiający pewien uniwersalny charakter takiej jednostki, niezależnie od grupy, do której przynależy. U Leopardiego żywioł społeczny przeplata się niejako z żywiołem autobiograficznym, a tożsamość narracyjna zbiega się nieraz z tożsamością zbiorową ujętą w schematy antropologii filozoficznej i społecznej.

Ryzykowne byłoby jednak mówić o teorii kompletnej i w pełni spójnej w ujęciu filozoficznym⁴¹. Rozsądne byłoby jednak stwierdzenie, że Leopardi chciał stworzyć system, określony przez Fernanda Figurellego mianem „programu reformatorskiej literatury narodowej”⁴². Założeniem takiego programu byłoby według badacza stworzenie zupełnie nowej literatury włoskiej, „zachwycającej i użytecznej dla całego narodu”⁴³, znoszącej mur wzniesiony między „literatami a ludem”⁴⁴, traktującej wreszcie o współczesnych mu

⁴⁰ Zob. np. M.A. Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, Milano 1982; C. Ferrucci, *Leopardi filosofo e le regioni della poesia*, Venezia 1987; A. Negri, *Lenta Ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano 1987; *Leopardi e il pensiero moderno*, a cura di C. Ferrucci, Roma 1990; E. Severino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano 1990; M. Donà, *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Milano 2013.

⁴¹ Poprzez niespójność filozoficzną rozumiemy niespełnienie dwóch podstawowych kryteriów uznawanych przez filozofię neoidealistyczną (a więc wiodący nurt filozoficzny początku XIX wieku, kiedy Leopardi pisał *Zibaldone*) za niezbędne do utworzenia systemu: koherentności oraz stabilności idei (zob. R. Bruni, *Introduzione*, [w:] G. Rensi, *Su Leopardi*, a cura di R. Bruni, Torino 2018, s. 1–20). Nie zmienia to jednak faktu, że filozoficzna wartość *Zibaldone* doczekała się uznania, zwłaszcza w drugiej połowie XX wieku oraz w XXI wieku, chociażby za sprawą Emanuele Severino, który wyraźnie podkreśla, że filozofia Leopardiego jest autentycznym wyrazem myśli nowoczesnego Zachodu, zob. E. Severino, *Il sentimento del nulla*, Milano 2009.

⁴² F. Figurelli, *Le due canzoni patriottiche del Leopardi e il suo programma di letteratura nazionale e civili*, „Belfagor” 1951, vol. 6, n. 1, s. 22.

⁴³ Tamże, s. 25.

⁴⁴ Tamże, s. 24.

postaciach o ogromnym znaczeniu dla niezjednoczonego jeszcze społeczeństwa Półwyspu Apenińskiego. Aspekt programowości schodzi jednak w tym wypadku na dalszy plan, ustępując pola dociekaniom i potrzebie analizy zjawisk z perspektywy czysto ontologicznej. Włoski badacz odwołuje się do pojęcia reformatorskiej literatury narodowej⁴⁵, bazując na licznych listach poety oraz jego utworach poetyckich i prozatorskich, między innymi *Zibaldone*. Krytyk stwierdza, że Leopardi zamierzał stworzyć konkretny model literatury obywatelskiej, jednak ostatecznie doczekał się on tylko wstępnego opracowania. Powodem niezrealizowania takiego zamysłu mógł być narastający w rozważaniach Leopardiego pesymizm, a co za tym idzie fatalistyczna wizja świata i przekonanie o bezsensowności dążeń człowieka do zmiany lub poprawy jego tragicznej kondycji, czego owocem stał się „rozważny i uzasadniony”⁴⁶ sceptycyzm. Szczególnie w latach 1817 oraz 1820–1821 Leopardi porusza w swoich dziełach temat fatalnej sytuacji politycznej Włoch po klęsce Napoleona. Czyni to z perspektywy współczesności, ale jego refleksje są nasycone odniesieniami do historii i myśli antycznej. Łączą się one z poglądami na temat zdobywającej coraz większe uznanie w Europie poezji romantycznej, wyrażonymi przede wszystkim w *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* z 1818 roku, traktacie idącym śladem debaty neoklasyków z romantykami wywołanej przez esej *De l'esprit des traductions* Madame de Staël. Dyskusje listowne między młodym Giacometem a Pietrem Giordanim kształtują jego poetycką wrażliwość, ale również poczucie indywidualności, społecznej przynależności i patriotycznego obowiązku. Figurelli zwraca w tym kontekście uwagę na list Leopardiego z 30 kwietnia 1817 roku, gdzie młody poeta pisze, że „okrutna do granic mania twórcza”, którą powodowały w nim jego własna natura i inspiracje, „w sposób silny i wzniosły sprawia, że moja dusza rozrasta się w każdym jej ogniwie”⁴⁷, uzasadniając tym samym siłę uczucia wyrażonego już miesiąc wcześniej w innym liście do Giordaniego, gdzie odnosi się do własnej twórczości, naznaczonej „ogromnym, może przesadnym i bezwstydnym, pragnieniem chwały”⁴⁸.

Już w tych fragmentach, zarysowujących pragnienie zaznaczenia swej obecności w świadomości zbiorowej, dostrzegamy silny związek między indywidualum „Giacomo” a zbiorowością, pojmowaną wężiej (w kontekście wczesnego okresu z Recanati, związanego z relacjami rodzinnymi i prywatną korespondencją), jak i uniwersalnie (poprzez nieliczne podróże po Włoszech i kontakty ze środowiskiem intelektualnym i artystycznym Włoch). Stoi to w sprzeczności z tezą Figurelliego, opiniującego ów projekt i związane z nim tendencje jako „literacką ambicję zasianą przez środowisko zewnętrzne, a nie [...] prawdziwą potrzebę kielkującą z jego duchowego usposobienia”⁴⁹. Ten sam Figurelli przyznaje zresztą, że:

⁴⁵ Tamże, s. 22.

⁴⁶ G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 411.

⁴⁷ F. Figurelli, *Le due canzoni...*, s. 23. Autor nie podaje konkretnego wydania listów, jednak taki sam cytat można znaleźć w G. Leopardi, *Epistolario...*, s. 61.

⁴⁸ G. Leopardi, *Epistolario...*, s. 27.

⁴⁹ F. Figurelli, *Le due canzoni...*, s. 28.

uczucie patriotyczne, choć silne i szczere [...] wpisuje się i w pewnym sensie podporządkowuje innemu, znacznie bardziej żywemu i przeszywającemu ducha Leopardiego przekonaniu, zakorzenionej w nim wizji historii świata, pojmowanej jako stale postępujący upadek wszelkich iluzji i rozpadu ludzkiej duszy⁵⁰.

Można więc założyć, nie wnikając w szczegóły czy odcienie leopardiańskiej koncepcji historii świata, że *Zibaldone* obfituje w rozważania o charakterze społecznym. Jak zauważa Alfredo Bonadeo, „relacja jednostka–społeczeństwo zajmuje w rozważaniach społecznych Leopardiego miejsce ważne [...], poeta nieustannie podejmuje ten temat w swoich pismach”⁵¹. Refleksji o człowieku, cywilizacji (jako procesie), problemach politycznych i patriotycznych jest w *Zibaldone* bez liku, podobnie zresztą jak w twórczości pisanej prozą lub wierszem. Szczególnie interesujące jest tu dla nas pytanie, czy kwestie biograficzne i autobiograficzne obecne w *Zibaldone* mogą być rozważane jako ogniskowa refleksji o relacji między jednostką a zbiorowością, jak i o ontologicznych podstawach ludzkiego bytu. Koniecznością byłoby zatem zbadać, czy kluczowe pojęcia używane przez poetę z *Recanati*, jak *amor proprio*, *amore dei propri simili*, *amor patrio* i *amore universale*⁵², są pośrednimi lub bezpośrednimi wynikami starcia biograficznych i autobiograficznych wątków zawartych w *Zibaldone*.

Wyróżniamy trzy kategorie, które nazwiemy (auto)biograficznymi i za pomocą których spróbujemy przeanalizować system dociekań społecznych zawarty w dziele Leopardiego: 1) rozważania o mechanizmach ludzkich, nacechowanych retrospektywnie lub introspektywnie, a więc treści natury biograficznej i autobiograficznej; 2) odniesienie o charakterze biograficznym do najbardziej wpływowych (według leopardiańskiej koncepcji historii) figur historycznych, heroicznych czy mitologicznych; 3) dedukcje pisarza pochodzące ze zbiorczych obserwacji i analiz motywów wyróżnionych w kategorii 1 i 2, prowadzące do formułowania twierdzeń, teorii lub ich szkiców, czy też zwyczajnych konkluzji o charakterze filozoficznym. Pragniemy zaznaczyć, że wymienione wyżej kategorie cechuje silna współzależność (co wynika z fragmentarycznej natury samego dzieła, o czym wspomnieliśmy we wstępie), zmuszająca do wstecznych odniesień. Spróbujemy wszelako przedstawić fragmenty, które umożliwiły nam tego typu schematyzację.

Sploty autobiografii i dociekań społecznych

Nie bez powodu Bonadeo uważa zapisy ze stycznia 1820 roku za początek refleksji społecznej, w której Leopardi stwierdza nieuchronne „zepsucie” człowieka w społeczeństwie. To przekonanie wynika z połączenia

⁵⁰ Tamże, s. 33.

⁵¹ A. Bonadeo, *Leopardi, l'individuo e la società*, „Italice” 1986, vol. 63, n. 2, s. 142.

⁵² Ponieważ tłumaczenia wymienionych terminów w przekładzie Kasprzysia są niekonsekwentne, a u Leopardiego zachowują one zawsze tę samą formę, proponujemy następujący przekład: *amor proprio* – „miłość własna”, *amore dei propri simili* – „miłość bliźniego”, *amor patrio* – „miłość ojczyzny”, *amore universale* – „miłość uniwersalna”.

introspekcji i obserwacji rzeczywistości, kiedy młody Giacomo, zamknięty między murami Recanati w otoczeniu rodzinnym, syntetyzuje swoje uwagi na temat społeczeństwa, opierając się na bezpośredniej obserwacji, prze-filtrowanej jednak przez inną, paralelną rzeczywistość, którą chciwie się w tamtym okresie żywił – świat literatury, filozofii, języka, z dużym naciskiem na okres antyku. Można więc uznać, że w pierwszych latach pisania *Zibaldone* Leopardi rozpoczyna rozważania, które następnie staną się dla niego niezwykle cenne (ich rezultatem, między innymi, będzie *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, utwór datowany na lata 1829–1830).

Same narodziny człowieka, a więc początek jego życia, stanowią dla niego zagrożenie, jak wynika z ogromnej liczby przypadków, w których narodziny są powodem śmierci, kiedy dziecko nie może znieść znoju i męki, jakich doświadcza w momencie przyjścia na świat. Wierzę, że poprzez badania dowiodłoby się, że między innymi gatunkami zwierząt liczba ta byłaby proporcjonalnie znacznie niższa, co tłumaczyłoby zepsucie ludzkiej natury oraz jej osłabienie pochodzące od ucywilizowania⁵³.

Zainteresowania i obserwacje Leopardiego budzą w nim potrzebę analizy historii gatunku ludzkiego u jego zarania, pierwotnej natury człowieka oraz rozwoju ludzkości, naznaczonego negatywnością („zepsucie”, „osłabienie pochodzące od ucywilizowania”). Pojawiający się u włoskiego filozofa koncept „ucywilizowania”, oprócz pokrewieństwa z myślą Rousseau, charakteryzuje zdecydowanie pesymistyczna ocena rozwoju człowieka. Kulminację owego procesu dostrzec można w następujących przemysleniach Leopardiego o współczesnym mu społeczeństwie. Zbiorowość, w jakiej żyje autor, jawi mu się jako zdemoralizowana, zagubiona i do głębi nieszczęśliwa, gdy zestawia ją ze społeczeństwem antyku, uznanego za najlepszy okres w dziejach ludzkości pod względem „ucywilizowania” i „sztuki przetrwania”. Autor dochodzi do tych wniosków na bazie własnych doświadczeń oraz literatury. Cori wskazuje na naśladowniczy charakter pisarstwa Leopardiego, zapośredniczonego w tradycji antycznej i potwierdza jego silne przywiązanie do tejże tradycji:

Tendencja Leopardiego do odczytywania myśli przodków w celu zbadania możliwości ich dalszego zastosowania jest w *Zibaldone* często naznaczona repetycją i przeformułowaniami, ujawniającymi jego ogromny wysiłek w rewidowaniu czy zapamiętywaniu poszczególnych ustępów. Praktyka ta, momentami przybierająca postać obsesji, przypomina sposób nauki, w której przedmiot musi być powtórzony i nauczony na pamięć; istotnie, powiedziałabym, że na stronach *Zibaldone* możliwe jest zobaczenie Leopardiego jako ucznia, powtarzającego lekcję, zapamiętującego jej szczególne partie, a nawet sprawdzającego poprawność swoich myśli poprzez poddanie ich swego rodzaju samoocenie⁵⁴.

⁵³ G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 86.

⁵⁴ P. Cori, *The Zibaldone as...*, s. 77.

Temat śmierci, naturalnej czy wywołanej jakimś czynnikiem zewnętrznym, jest szczególnie bliski Leopardiemu, pojawia się zarówno w rozważaniach o gatunku ludzkim jako takim, jak i w osobistych rozmyślaniach, uwypuklających autobiograficzny charakter *Zibaldone*. Silvia Ricca przywołuje list do Giana Pietra Viesseux z 1826 roku, w którym poeta „przyznaje” się do swej niekompetencji w zakresie „filozofii społecznej” i deklaruje całkowite poświęcenie się badaniom siebie samego w kontekście stosunków między jednostką a naturą. Krytycy wykazują jednak niepodważalną obecność refleksji społecznej o znacznie szerszym charakterze niż zapewnia sam autor⁵⁵. Powróćmy na moment do zagadnienia śmierci i jednego z wczesnych rozważań Leopardiego:

Być może nie ma rzeczy tak nieuchronnie prowadzącej do samobójstwa, jak poczucie wzdargy wobec siebie samego. Niech za przykład posłuży mój przyjaciel, który pojechał do Rzymu, postanowiwszy rzucić się do Tybru, ponieważ usłyszał, jak mówiono, że jest nic niewart. Przykładem mogę być też ja sam, gdy po raz pierwszy wzgardziłem sobą i pobudzony do granic pragnąłem wystawić się na tyle niebezpieczeństw, ile tylko zdołam, również te prowadzące do śmierci. Skutek miłości własnej, która woli śmierć od rozpoznania własnej pustki itd., a im bardziej ktoś jest egoistą, tym mocniej i częściej będzie pchany w stronę samounicestwienia. Istotnie, umiłowanie życia jest miłością własną; w momencie, gdy przestaje ono wydawać się takie dobre itd., itd.⁵⁶

Leopardi, poprzez doświadczenie bliskiej mu osoby, wprowadza pojęcie „miłości własnej”, które stanowić będzie podstawę jego teorii poznania mechanizmów funkcjonowania jednostek i zbiorowości, na którą składać się będą również pojęcia takie jak: „miłość bliźnich”, „miłość ojczyzny” oraz „miłość uniwersalna”, przy czym to ostatnie prezentowane jest raczej w znaczeniu chrześcijańskim i przybiera u Leopardiego znaczenie jednoznacznie negatywne. „Miłość własna”, choć jest pojęciem ukutym przez samego autora, to w niektórych literackich świadectwach autobiograficznych *Zibaldone* wydaje się konsekwentnie negowane za sprawą autokrytycyzmu Leopardiego. Sprawa wydaje się zatem złożona, na co zwraca uwagę Veronese, zastanawiając się nad możliwością nazwania poety „mizantropem siebie samego”⁵⁷. Włoska badaczka, po analizie retoryki pisarza, przedstawia sprzeczności i niespójności jego teorii – mówi o swego rodzaju „wiktymizacji”, orężu nierzadko używanym przez autora przeciwko samemu sobie. Dzieje się tak w przypadku licznych konwersacji, gdy surowo i bezlitośnie ocenia samego siebie, zarówno z punktu widzenia kondycji fizycznej, jak społecznych kompetencji. Leopardi mówi o „okropności” swojego ciała, podkreśla swą predylekcję do bycia samotnym i gardzi spędzaniem czasu w towarzystwie, lecz w innych fragmentach odnosi się do „chwały” i „manii”, które prowadzą go ostatecznie do wywyższania się nad innych,

⁵⁵ S. Ricca, *Società e sentimenti sociali in Leopardi*, „Italia” 2016, vol. 93, n. 4, s. 705.

⁵⁶ G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 87.

⁵⁷ C.M. Veronese, *Misantropo di...*, s. 992-1007.

co widzimy w liście z 1819 roku do brata Carla, gdzie czytamy: „przeciętność nie jest dla nas”⁵⁸. To dowodzi pewnej świadomości Leopardiego co do własnej wartości, zwłaszcza w odniesieniu do zdolności intelektualnych. Oczywistym zdaje się stwierdzenie, że jego podejście jest tożsame z postawą osoby świadomej swego potencjału i wartości, jakie za sobą niesie, lecz niezdolnej do ich wyrażenia czy dzielenia się nimi. Leopardi w rzeczywistości posiada ogromne pokłady „miłości własnej”, na przekór przytoczonym wcześniej opisom. Jak zauważa Veronese: „człowiek o wielkich uczuciach jest skłonny stać się niewrażliwym o wiele szybciej od innych, a przede wszystkim od tych o przeciętnej wrażliwości”⁵⁹. Stwierdzenie to można połączyć z teorią przyjemności autora (*teoria del piacere*), wedle której „przyjemność jest zawsze celem, i to celem wszystkiego”⁶⁰, oraz stanowi „bezpośrednią konsekwencję miłości własnej”⁶¹. Miłość własna z kolei żywi się iluzjami, które stanowią „najtrwalszą radość naszego życia”⁶². Leopardi twierdzi, że „przyjemność jest raczej wyzbyciem się lub przygaszeniem uczuć niż uczuciem, a zwłaszcza nie jest uczuciem żywym”⁶³. Wynika stąd, że, odczytanie każdego możliwego fragmentu dotyczącego wielkich „rozmyślań o sobie samym” nabiera podwójnego znaczenia: samokrytyki i nieustępliwego ugruntowywania wartości swoich rozmyślań. Artysta, świadomy swych uczuć, w tym potencjalnej izolacji emocjonalnej i egzystencjalnej od innych ludzi, wpada niejako w zakłętę koło, gdzie rezygnacja z własnych przyjemności w formie relacji interpersonalnych staje się nieuchronną tendencją sprzyjającą osiągnięciu pełnej przyjemności, ponieważ ugruntowuje przekonanie o swojej wyjątkowości i nieprzystawalności do reszty społeczeństwa, wynikającej z nadprzeciętnych zdolności intelektualnych, które pchają Leopardiego prosto w objęcia rozważań naukowych i samotnej kontemplacji natury. Świetnym odzwierciedleniem tej paradoksalnej sytuacji jest kolejny fragment *Zibaldone*:

Na ogół początkiem przywar ludzkich jest miłość własna, jako że wynosi się ponad samo istnienie, jednakże jest zarazem początkiem ludzkich zalet, jako że kieruje się też ku innym sprawom, czy to ku innym ludziom, czy ku dzielności, czy ku Bogu itd.⁶⁴

Przestrzeń autobiograficzna a system społeczny

Wspomnieliśmy w innym miejscu o trudnościach interpretacyjnych wątków autobiograficznych w *Zibaldone*, na które wskazała między innymi Veronese. Opierają się one w istocie na dwoistym charakterze wpisów Leopardiego: z jednej strony przywołują bezpośrednie doświadczenie

⁵⁸ Tamże, s. 995.

⁵⁹ Tamże, s. 997.

⁶⁰ G. Leopardi, *Zibaldone. Notatnik...*, s. 310.

⁶¹ Tamże, s. 82.

⁶² Tamże, s. 257.

⁶³ Tamże, s. 323.

⁶⁴ Tamże, s. 374.

autora, z drugiej nieustannie starają się potwierdzić obecne w nich przekonania. Jest to widoczne w następujących fragmentach, w których Leopardi zarówno bezpośrednio, jak i pośrednio opowiada o wydarzeniach rodzinnych:

Jak nieodparcie człowiek jest skłonny mierzyć innych swoją miarą, można widzieć nawet u osób najbardziej rzeczowych w świecie. Gdyż takie osoby, jeśli na przykład są nieugięte moralnie, to chociaż wiedzą, odczuwają, że moralność już nie istnieje, że wykluczyły ją przesłanki decydujące o ludzkim duchu, to jednak nigdy nie będą ostatecznie co do tego przekonane. Taka osoba potwierdzi to przekonanie, będzie je powtarzała, w przypływie mizantropii nawet w nie uwierzy, choć tylko tak, jak wierzy się w jakąś spontaniczną i już poznaną iluzję, ale nigdy nie będzie o nim w pełni przekonana w głębi swego umysłu [...] a za przykład może tu służyć mój ojciec⁶⁵.

Odniesienie do ojca nie jest tutaj przypadkowe, choć pojawia się w formie wręcz zdawkowego napomknienia na samym końcu ustępu. Leopardi z jednej strony próbuje nadać obiektowi swojej refleksji uniwersalny charakter, używając pojęcia człowieka, z drugiej przenosi ciężar definicji na przestrzeń własnych doświadczeń związanych z życiem rodzinnym. Czy pisarz w ten sposób wyraża żal w stosunku do ojca, krytycyzm wobec jego nihilistycznej wizji moralności? Przypominamy stwierdzenie D'Intina, według którego wpływ Monalda Leopardiego na syna był ogromny, a nakazy dotyczące sfer edukacji i moralności przez długi czas uniemożliwiały młodemu pisarzowi na otwarte pisanie o swoim życiu prywatnym, by ostatecznie zakorzeń w nim potrzebę uciekania się do autocenzury. W związku ze skomplikowaną relacją ojciec-syn powstaje też pytanie (zgodnie z twierdzeniem Veronese o leopardiańskim dualizmie *self-love* i *self-exclusion*), czy autor, krytykując swojego ojca, krytykuje tak naprawdę siebie? Trudność pojawia się właśnie w tej dwuznaczności – Leopardi krytykuje wyłącznie ojca, czy może także siebie samego, ponieważ niezdolny jest w pełni wykroczyć poza wpajany mu od dziecka model zachowania i system wartości? Następny fragment mówi o naturalnej skłonności człowieka słabego, dotkniętego serią niefortunnych zdarzeń i wystawionego na szereg niebezpieczeństw, do wyobrażania sobie rozsądku, cierpliwości, doświadczenia i przenikliwości przewyższających jego własne. Cechy te człowiek słaby przypisuje komuś innemu, aby w obliczu cierpienia i niepewności zanurzyć się w wyobrażeniu jego silnej aury, gotowej znieść i pokonać wszelkie trudy życia, znajdując w niej wytchnienie i inspirację do przyjęcia analogicznej postawy. Wizje konstruktywnego nastawienia do rzeczywistości czy po prostu optymizm wyimaginowanej postaci służą więc pocieszeniu zbłąkanych osób. Zaznaczając, że do takiej sytuacji dochodzi często w przypadku synów – zwłaszcza w młodym wieku – wobec ojców, Leopardi pisze:

⁶⁵ Tamże, s. 397–398.

Taki byłem, również w średnim i dojrzałym wieku, w stosunku do mojego ojca; w każdym okrutnym przypadku czy obawie mierzyłem własne cierpienie i lęki, i oczekiwałem ujrzeć lub zaprojektować w nim uczucia tożsame, a także stosunek i poglądy, jakie wobec nich miał; zupełnie jakbym nie był w stanie samodzielnie ich wypracować. Widząc go naprawdę lub pozornie niewzruszonego, zwykłem się tym obrazem pocieszać, w całkowicie ślepym zawierzeniu w jego autorytet i zaufaniu w jego opatrność⁶⁶.

Wspomniane wcześniej „ogromne, może przesadne i bezwstydnne pragnienie chwały” łączyłoby Leopardiego-jednostkę ze zbiorowością. Włoski poeta łączy zagadnienie pewnego ogólnego mechanizmu, który zachodzi w młodym człowieku z własnym doświadczeniem, eksponując swoje słabości i krytykując samego siebie. Obecność iluzji cytowanej w powyższym fragmencie ma „pocieszyć”, zwrócić w stronę przyjemności. Leopardi opowiada tu z jednej strony o złudzeniach i przyjemnościach, jakich doznał w środowisku rodzinnym, a z drugiej demaskuje ich trywialność i iluzoryczność. Niemniej oba te wątki, wpisane w doświadczenie autobiografa (podobnie jak odwołania do figur historyczno-literackich u biografy), prowadzą do teoretyzowania tego, co poeta nazywa „miłością bliźnich”:

*Sic enim mihi perspicere videor, ita natos esse nos, ut inter omnes esset societas quaedam*⁶⁷; (oto miłość uniwersalna, zauważona także przez Cyncerona. Jest ona też naturalna, ponieważ natura i wszystkie zwierzęta bardziej skłaniają się ku podobnym sobie, a nie na odwrót; lgną do jednostek podobnych do nich w skłonnościach, w miłości, w społeczeństwie, niżli do obcych i innych. To jest prawdziwa granica miłości bliźnich wyznaczona przez naturę, nie zaś ta, którą wyznaczają jej nasi filozofowie [...])⁶⁸.

Poczynione w rodzinnym Recanati obserwacje i studia nad filozofią klasyczną – w tym przypadku reprezentowaną przez postać Cyncerona – prowadzą do sformułowania pojęcia „miłości bliźnich”, z którym wiążą się trzy inne podstawowe koncepty: „miłość ojczyzny”, „miłość uniwersalna” oraz różnica „podobni i niepodobni”, którą filozof przedstawia w zestawieniu ze sobą pojęć „miłości własnej” i „nienawiści do innych”:

Człowieka pociągają zawsze jego bliźni (tak też dzieje się między zwierzętami), nie może zatem interesować się nikim innym, jak tylko nimi, a to z tej samej racji, z jakiej pociąga go zawsze on sam i z jakiej kocha siebie bardziej niż kogokolwiek ze swoich bliźnich. Nie było właściwe, aby całkowite oddalenie od natury, spowodowane przez filozofię, doprowadziło człowieka do kierowania się ku zwierzętom, ku drzewom itd., i dlatego

⁶⁶ G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 916.

⁶⁷ „Bo zdaje się mi, iż odgadłem prawo natury, a mianowicie żeśmy z tem przeznaczeniem na świat przyszli, aby nas wszystkich łączył węzeł społeczności”, zob. M.T. Cynceron, *Lelius czyli rozmowa o przyjaźni*, przeł. F. Habura, Tarnów 1899, s. 14.

⁶⁸ G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 192.

poeci (zwłaszcza cudzoziemscy) w naszych czasach chcą nas zaciekawić zwierzęciem, kwiatem, kamieniem, istotą idealną, alegorią. To niebywale osobliwe, że filozofia, powodując w nas zobojętnienie wobec nas samych i wobec naszych bliźnich, chociaż natura skłoniła ku temu nasze serca, chce nas zaciekawić tym, wobec czego nieugięta natura uczyniła nas obojętnymi. Ale jest to jak najbardziej konsekwentny wynik tego całościowego systemu zobojętnienia wywodzącego się z rozumu, który nie uwzględnia różnicy między bliskimi nam a niebliskimi, a my nie narzucamy sobie zdania, aby się nimi zaciekawić, zapewne dlatego, że utraciliśmy bądź osłabło w nas czy też w ludziach w ogóle zaciekawienie czymkolwiek. Toteż inne istoty uczestniczą nie w naszych sprawach, tylko w naszym zobojętnieniu. To samo ma miejsce w odniesieniu do naszych bliźnich, kiedy zastępujemy miłość powszechną umiłowaniem ojczyzny itd.⁶⁹

„Miłość ojczyzny” jawi się jako rodzaj społecznego i osadzonego w historii odzwierciedlenia „miłości własnej”, która istotnie przyczynia się do przetrwania zbiorowości, łącząc się przy tym ze swoim „synem” antagonistą, „nienawiścią do obcych”. Według Leopardiego fuzja tych dwóch pojęć zapewniała równowagę polityczno-społeczną w czasach greckich *polis*, a także w starożytnym Rzymie, gdzie miłość własna ukierunkowana była w stronę własnej ojczyzny, zaś nienawiść do obcych, poprzez słowo *hostis*, tworzyła analogię między obcym i wrogiem, a co za tym idzie ewoluowała w nienawiść do innych grup społecznych i narodów. Nienawiść do obcych jest przez Leopardiego uznana za „negatywną, lecz uzasadnioną, a także społecznie użyteczną”⁷⁰. Ujmując rzecz prościej, egzystencja dwóch zbiorowości jest ufundowana na zachodzącym między nimi antagonizmie, który ma swe źródło właśnie w niechęci do obcego. Mechanizm ten, kontynuuje Leopardi, uległ jednak degradacji i okazał się niemożliwy do odtworzenia w jego czasach. Współczesne Leopardiemu poglądy i bazująca na nich filozofia nie były w stanie zostawić wolnego miejsca „innemu”, gdyż ich orientacja zmierzała w stronę „miłości uniwersalnej”, nie pozwalając tym samym zachować w żadnym stopniu realnego zainteresowania bliźnimi. Dla Leopardiego nienawiść jest naturalną emocją człowieka, a gdy nie jest ona ukierunkowana na konkretną osobę, ulatnia się, jak miało to miejsce w przypadku „obcego” w czasach antycznych. Dochodzi się wówczas do nieznanego ograniczeń indywidualizmu (ewoluującego w egoizm) oraz rozpadu samego społeczeństwa, zbudowanego przede wszystkim z jednostek nieprzystosowanych do zorganizowanego życia zbiorowego. Myśl ta jest ściśle związana z teorią Leopardiego, zgodnie z którą wszelkie społeczeństwa zaczęły stopniowo „kruszeć” z powodu postępu cywilizacyjnego.

Miłość własna człowieka i każdej jednostki jakiegokolwiek gatunku to miłość dawania sobie pierwszeństwa. Znaczy to, że jednostka kochająca siebie z natury jak tylko może kochać, tym samym daje sobie pierwszeństwo przed innymi, tym samym stara się nad nimi jak najbardziej górować, tym

⁶⁹ G. Leopardi, *Zibaldone. Notatnik...*, s. 196–197.

⁷⁰ S. Ricca, *Società...*, s. 707.

samym w praktyce nienawidzi inne jednostki, a ta nienawiść do innych jest nieuniknioną i bezpośrednią konsekwencją miłości do siebie, a skoro ta jest wrodzona, to również nienawiść do innych okazuje się być wrodzona w każdej żyjącej istocie. Z tego po pierwsze wypływa wniosek, że żadna żyjąca istota bynajmniej nie została przeznaczona do życia w społeczności, której celem nie może być nic innego, jak wspólne dobro wszystkich tworzących ją jednostek, a ta rzecz jest przeciwna miłości wyłącznej i przyznającej pierwszeństwo sobie, co każdy nieuchronnie i fundamentalnie odczuwa, oraz nienawiści do innych, która z tego bezpośrednio wynika i która z racji swej esencji prowadzi do rozpadu społeczności [...].⁷¹

Powiedziałem, że miłość własna jest nierozzerwalnie związana z człowiekiem, podobnie jak niezbywalna jest w przypadku miłości własnej nienawiść do innych, co w konsekwencji pierwotnie i zasadniczo wyklucza trwałe i silne zbiorowości czy społeczeństwa, zarówno ludzkie, jak i innych istot żyjących. Miłość własna może przybierać bardzo różne oblicza, będąc w istocie jedynym motorem zwierzęcych zachowań. Istotnie, miłość ta, którą dzisiaj nazwalibyśmy egoizmem, niegdyś uważana była za heroizm i właśnie z niej wywodzą się wszystkie cnoty, jak i wszystkie przywary. Tak więc w starożytnych i niewielkich społeczeństwach [...] miłość własna zredukowana była do miłości społeczeństwa, w którym dana jednostka obecnie się znajdowała, co znaczy tyleż, co umiłowanie swego ciała albo miłość ojczyzny⁷².

Leopardi przyznaje, że bohaterstwo – pozytywne uczucie obecne w społeczeństwach antycznych, utożsamiane z miłością ojczyzny i troską o bliźnich – zostało w jego czasach zastąpione egoizmem, co doprowadziło do rozkładu społeczeństwa. Dostrzegamy w *Zibaldone* szereg odniesień biograficznych do bohaterskich czynów znanych osobistości starożytnego świata oraz odwrotnie proporcjonalną krótką licę odniesień do wybitnych jednostek czasów autora. Warto wskazać na szkice poświęcone współczesnym mu postaciom, jak generał Kościuszko czy generał Paoli⁷³. Z drugiej strony, w *Zibaldone* pojawiają się także ostre komentarze na temat Napoleona. Pomimo jego imponujących osiągnięć i zwycięstw, autor koncentruje się raczej na jego despotycznym charakterze⁷⁴ lub losie, jaki spotka go na kartach historii:

Nie wątpię, że za dwieście lat imię Achillesa, zdobywcy Troi, będzie znane lepiej niż imię Napoleona, zwycięzcy i pana cywilizowanego świata. To będzie jeden z wielu, zgubi się w tłumie. Zwycięży ten, który został ulokowany wysoko znacznie wcześniej; zachowa piedestał, wzniesienie, które zajmował już od wielu stuleci⁷⁵.

⁷¹ G. Leopardi, *Zibaldone. Notatnik...*, s. 388.

⁷² G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 248.

⁷³ F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX. Volume terzo. Giacomo Leopardi*, a cura di W. Binni, Bari 1961, s. 131.

⁷⁴ Zob. G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 100, 255, 966.

⁷⁵ G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 930–931.

Główną cechą współczesnego społeczeństwa, zdaniem Leopardiego, jest niepohamowany egoizm, który uniemożliwia przetrwanie lub uformowanie trwałej zbiorowości. Pomysłodawcy i założyciele społeczeństwa pozostają w sprzeczności z naturą, ponieważ każdy rodzaj „uniwersalnej miłości” bliźniego jawi się w oczach poety jako nieosiągalna utopia, propagowana przez chrześcijaństwo, a następnie całą filozofię „filantropijną” począwszy od XVIII wieku⁷⁶:

I oto kolejna piękna ciekawostka o filozofii współczesnej. Pani ta traktowała miłość ojczyzny jako iluzję. Chciała, żeby cały świat był jedną wielką ojczyzną, miłość zaś uniwersalna i wspólna wszystkim ludziom [...]. Efekt był taki, że w rzeczywistości miłość ojczyzny już nie istnieje, każda jednostka na świecie rozpoznała jakąś konkretną ojczyznę, a każda z nich z kolei podzieliła się na tyle ojczyzn, ile było w niej jednostek. Tym sposobem powszechne zjednoczenie promowane przez szanowną filozofię przekształciło się w alienację każdej jednostki⁷⁷.

Jest więc jasne, że filantropia czy raczej miłość uniwersalna i miłość ludzkości nigdy nie leżały w naturze ani człowieka przeciętnego, ani też wielkich geniuszy i nie miały swego imienia do czasu, gdy z jednej strony przez chrześcijaństwo, z drugiej przez naturalny bieg historii, całkowicie przepadła miłość ojczyzny, a jej miejsce zajął sen o miłości uniwersalnej (która w istocie jest teorią odmowy przyniesienia komukolwiek pożytku) [...] ⁷⁸.

Ostatecznie Leopardi, bazując na własnym doświadczeniu oraz zachłanych lekturach historycznych i filozoficznych (w liście z 1818 roku do Giordaniego nazywa swe siedmioletnie poszukiwania „szalonymi i desperackimi” oraz twierdzi, że nieodwracalnie zrujnowały one jego zdrowie), dochodzi do wniosku, że współczesny człowiek nie byłby w stanie zbudować społeczeństwa, którego podstawy byłyby zakorzenione w wartościach i uczuciach zbiorowości. Cel ochrony i polepszenia warunków życia członków społeczności wydaje się w konsekwencji niemożliwy do zrealizowania. Czy owe wartości i uczucia, głęboko osadzone we wrażliwości zbiorowej, ze swej natury sprzeczne z egoizmem, ukierunkowane na kształtowanie postaw heroicznych i „miłości patriotycznej”, nie okazałyby się w pewnym sensie lustrzanym odbiciem „miłości uniwersalnej”, pojmowanej jako próba zespolenia wspomnianych wyżej pojęć w nowym kontekście historycznym? Ostatnie lata życia Leopardiego i ewolucja jego teorii społecznej wskazują na chęć kontynuacji rozważań w tym duchu, czego najznamienszym przykładem jest dzieło poetyckie *La ginestra (Janowiec)*. Koncepcja społeczeństwa opiera się w tym dziele na pojęciu „braterstwa”, przy czym wynikający z niego sojusz między ludźmi może być tymczasowy, nietrwały, lecz pozwalający ludzkości zjednoczyć się przeciw jednemu wrogowi, naturze, która z jakiegoś powodu dała życie gatunkowi ludzkiemu, jednocześnie odbierając mu sprawczość wobec nieustających

⁷⁶ S. Ricca, *Società...*, s. 712.

⁷⁷ G. Leopardi, *Zibaldone...*, s. 109.

⁷⁸ Tamże, s. 250.

cierpień związanych z jego trwaniem. Współpraca miałaby zatem polegać na solidarnym wspieraniu się jednostek w obliczu nieuchronnych katastrof spowodowanych przez naturę, „zadeklarowanego wroga”⁷⁹ człowieka.

Podsumowanie

Leopardi złożonością swoich przemyśleń, a także ich formą zmusza czytelnika do rozpoczęcia ryzykownej gry, w której stawką jest, jak uważamy, coś więcej niż zwykle rozpoznanie środków i strategii narracyjnych, gdyż filozoficzny, społeczny, a także formalny charakter dzieła jest jednocześnie zachętą do podjęcia rozważań o *telos* pisarstwa autobiograficznego, miejsce jednostki w społeczeństwie czy w końcu kierunku i konsekwencjach myśli Leopardiego, które w ostatnich latach stały się przedmiotem analizy badaczy z różnych dziedzin nauki. Wydaje nam się, że już z tych kilku stron poświęconych analizie *Zibaldone* wylania się pytanie o wystarczalność jakiegokolwiek klasyfikacji dążącej do zapanowania nad zjawiskiem, które inkluzyjnie określamy jako *life-writing*. Życie i literatura już w XVIII wieku potrafiły utkać niesamowicie gęstą sieć współzależności, gdzie to, co indywidualne i to, co zbiorowe, zlewa się ze sobą w niepowtarzalnych aktach auto-narracji. Przykład „brudnopisu” Leopardiego przedstawia nam obraz jednostki, której sposoby poznania rzeczywistości uwikłane są w niejednolite i zmienne narracje kolektywów (rodzina, środowisko artystyczne, naród, cywilizacja), uzmysławia ogromną wrażliwość człowieka na procesy zachodzące wskutek oddziaływań małych i dużych społeczności, a także pokazuje, jak zawile mogą być mechanizmy literatury dążące do zrozumienia tych zjawisk. Dzisiaj, obce Leopardiemu społeczeństwa, oddalone od niego o prawie 200 lat, fascynują się jego myślą. *Mirror talk* Leopardiego to rzecz o dialogu ze społeczeństwem, i z samym sobą, ale też rzecz o nieustannej potrzebie zrozumienia natury tego dialogu.

Uniwersum Leopardiego jest jednak niezwykle rozległe, posiadające niezliczone obszary godne zbadania oraz interpretacji: dotyczy to także poruszanej tu skrótowo kwestii społecznej, wraz z jej różnymi odmianami, poczynając od ujęć jednostki w *societas*, pojmowanej przez pryzmat konceptu „miłości własnej” czy „miłości ojczyzny”, kończąc na analizach znacznie szerszych, obejmujących genezę lub mechanizmy funkcjonowania całych zbiorowości, w tym ludzkości *sensu largo* (liczne są przykłady rozważań w *Notatniku* o miłości własnej w związku ze społeczeństwem, o miłości bliźnich, o miłości ojczyzny).

⁷⁹ G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici, Roma 2022, s. 535.

BIBLIOGRAFIA

- Battistini A., *L'autobiografia e il superego dei generi letterari*, „Annali di Italianistica” 1986, vol. 4, s. 7-29.
- Bonadeo A., *Leopardi, l'individuo e la società*, „Italica” 1986, vol. 63, n. 2, s. 142-160. <https://doi.org/10.2307/478995>
- Bruni R., *Introduzione*, in G. Rensi, *Su Leopardi*, a cura di R. Bruni, Torino 2018.
- Butler J., *Giving an Account of Oneself*, „Diacritics” 2001, no. 4, s. 22-40. <https://doi.org/10.1353/dia.2004.0002>
- Colaiacono C., *Leopardi. Zibaldone di pensieri*, in *Letteratura Italiana. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, vol. 3, Torino 1997.
- Cori P., *The Zibaldone as Leopardi's Self-Education*, „Italica” 2016, vol. 93, no. 1, s. 77-91.
- Cyceron M.T., *Lelius czyli rozmowa o przyjaźni*, przeł. F. Habura, Tarnów 1899.
- De Sanctis F., *La letteratura italiana nel secolo XIX. Volume terzo. Giacomo Leopardi*, a cura di W. Binni, Bari 1961.
- Donà M., *Misterio grande. Filosofia di Giacomo Leopardi*, Milano 2013.
- Egan S., *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill-London, 1999.
- Ferrucci C., *Leopardi filosofo e le regioni della poesia*, Venezia 1987.
- Figurelli F., *Le due canzoni patriottiche del Leopardi e il suo programma di letteratura nazionale e civili*, „Belfagor”, vol. 6, n. 1, s. 20-39.
- Forni G., *Rousseau, Leopardi e il soggetto moderno*, „Lettere italiane” 2012, vol. 64, n. 2, s. 206-225.
- Fortini F., *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano 1968.
- Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Dogliotti, L. Rosiello, Milano 1984.
- Lejeune P., „Drogi zeszczycie...”, „drogi ekranie...”: *o dziennikach osobistych*, przeł. A. Karpowicz, M. Rodak, P. Rodak, Warszawa 2010.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Leopardi G., *Epistolario*, a cura di P. Viani, Firenze 1892.
- Leopardi G., *Myśli*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1997.
- Leopardi G., *Opere inedite*, a cura di G. Cugnoni, Halle 1878.
- Leopardi G., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici, Roma 2022.
- Leopardi G., *Zibaldone*, a cura di L. Felici, Roma 2022.
- Leopardi G., *Zibaldone. Notatnik myśli*, przeł. i oprac. S. Kasprzysiak, Warszawa 2021.
- Negri A., *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, Milano 1987.
- Olney J., *Some Versions of Memory / Some Versions of 'Bios': The Ontology of Autobiography*, in *Autobiography: essays theoretical and critical*, ed. J. Olney, Princeton 1980. <https://doi.org/10.1515/9781400856312>
- Pacella G., *Lo Zibaldone: brogliaccio o opera sistematica?*, in *Leopardi e il pensiero moderno*, a cura di C. Ferrucci, Milano 1989.
- Pawlak J., *Paula Ricoeura koncepcja tożsamości narracyjnej*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000.
- Peruzzi E., *Introduzione*, in G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Pisa 1989.

Ricca S., *Società e sentimenti sociali in Leopardi*, „Italice” 2016, vol. 93, n. 4, s. 705-723.

Rigoni M.A., *Il pensiero di Leopardi*, Milano 1982.

Severino E., *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica*, Milano 1990.

Severino E., *Il sentimento del nulla*, Milano 2009.

Veronese C.M., *'Misanthropo di se stesso? Self-love, self-exclusion, self-sacrifice, and compassion in Giacomo Leopardi*, „The Modern Language Review” 2009, vol. 104, n. 4, s. 992-1007. <https://doi.org/10.1353/mlr.2009.0011>


Zbigniew Fiedorczuk – doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania badawcze: nihilizm a literatura, muzyka a literatura, poezja i proza włoska XX wieku, kino włoskie w latach 1960-1980. Najważniejsze publikacje: *Muzyka a kształt podmiotu lirycznego w tomie poezji «Viola di morte» Tommaso Landolfiego*, [w:] *Muzyka w kontekście społecznym, kulturowym i medycznym*, red. I. Domina, M. Maciąg, Lublin 2023.

E-mail: zbifie@amu.edu.pl

Alessio Mangiapelo – doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania badawcze: literatura a polityka, stosunki polsko-włoskie, historia, epika, literatura XVIII i XIX wieku, antyk, przekładoznawstwo. Najważniejsze publikacje: E. Montale, *Zwierzęce tropy. Wybór wierszy*, tłum. P. Malicka, A. Mangiapelo, M. Śniedziewska, Warszawa 2022.

E-mail: alessio.mangiapelo@amu.edu.pl

ALEKSANDRA SZYMAŃSKA
Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0009-0009-3704-8634>



Między autobiografią a autofikcją – (o)powieść Małgorzaty Halber *Najgorszy człowiek na świecie*

STRESZCZENIE

Autorka artykułu docieka, czy *Najgorszego człowieka na świecie* Małgorzaty Halber można sklasyfikować jako autobiografię. W swoich rozważaniach sięga do klasycznych badań naukowych autorstwa Małgorzaty Czermińskiej, Philippe'a Lejeune'a oraz Paula de Manna. Przeprowadzona analiza pozwala autorce na wysunięcie wniosku, że elementy autobiograficzne występujące w powieści Halber znacząco wpływają na kształtowanie się narracji tekstu oraz czytelniczy odbiór dzieła. Okazuje się również, że utrudniają one określenie statusu *Najgorszego człowieka na świecie*, gdyż proza ta łączy w sobie cechy zarówno autobiografii, jak i fikcji literackiej. Dla autorki kluczowe jest także odnalezienie odpowiedzi na pytanie: dlaczego Halber – kobieta, która doznała chorobowego *coming outu* i przyznaje się do swojego uzależnienia oraz leczenia – ukrywa się za postacią fikcyjną. Wydaje się, że odpowiedzią na to pytanie jest potrzeba skupienia uwagi na problemie alkoholizmu – a nie na osobie autora – uniwersalizacja doświadczenia alkoholowego oraz zminimalizowanie własnego wstydu.

Słowa kluczowe

Małgorzata Halber, autobiografia, autofikcja, sobąpisanie, polska literatura najnowsza



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 31.03.2024; verified: 15.07.2024. Accepted: 1.08.2024

SUMMARY

Between autobiography and autofiction: Małgorzata Halber's novel titled *Najgorszy człowiek na świecie*

The author of the article investigates whether Małgorzata Halber's *Najgorszy człowiek na świecie* [The Worst Man in the World] can be classified as an autobiography. In her considerations, she draws on classic scholarly studies by Małgorzata Czermińska, Philippe Lejeune and Paul de Mann. This analysis allows the author of the paper to conclude that the autobiographical elements present in Halber's novel significantly affect the formation of the text's narrative and the reader's reception of the work. At the same time it appears that they make it difficult to genologically assign the novel since it combines features of both autobiography and literary fiction. The article also undertakes to find an answer to the question why Halber, a woman who has made a coming out with illness and admits to her addiction and treatment, decides to hide behind a fictional character. Her chosen strategy of concealment seems to have several functions: focusing attention on the problem of alcoholism rather than the person of the author, universalising the alcohol experience, and minimising her own shame.

Keywords

Małgorzata Halber, autobiography, autofiction, self-writing, Polish contemporary literature

Autobiografia czy fikcja literacka?

Określenie statusu debiutanckiej powieści Małgorzaty Halber *Najgorszy człowiek na świecie*¹ sprawia niemałe trudności. Autorka opowiada – zdawać by się mogło – fikcyjną historię alkoholiczki i narkomanki Krystyny. W licznych recenzjach i artykułach odnaleźć można zarówno głosy mówiące o tym, że powieść dziennikarki nie jest autobiografią: „Podobieństwa do samej autorki są oczywiste, ale imię Krystyna jest sygnałem: to nie jest autobiografia”², jak i stwierdzenia im przeciwne: „[...] bohaterka jest porte-parole autorki. Można więc potraktować ją [prozę Halber – A.S.] jako powieść autobiograficzną”³. Sama autorka przyznaje, że nie potrafi wymyślać historii bez opierania się na własnych doświadczeniach⁴, a dzięki książce dokonała chorobowego *coming outu*⁵.

¹ M. Halber, *Najgorszy człowiek na świecie*, Kraków 2015. W artykule cytaty z powieści Halber są lokalizowane bezpośrednio w tekście, po skrócie NCNŚ podaję numer strony w tym wydaniu.

² M. Pastuszko, *Skończyłam tę terapię i będę jej bronić*, „Krytyka Polityczna” 2019, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/skonczylam-te-terapię-i-bede-jej-bronic/> [dostęp: 13.01.2023].

³ J. Chłosta-Zielonka, *Być inną – o kategorii różnicy w autobiograficznych wypowiedziach kobiet XX i XXI wieku*, „Prace Literaturoznawcze” 2018, nr 6, s. 64.

⁴ Zob. J. Strachota, J. Żulczyk, *Co ćpać po odwyku. Małgorzata Halber*, podcast, Spotify, 8 grudnia 2021, <https://open.spotify.com/episode/3JMnAsBfQL1EuV62NMHBkW> [dostęp: 2.02.2024].

⁵ Zob. N. Sosin, *Małgorzata Halber: Kiedy przestajesz pić, wszystkiego uczysz się od nowa. Tańczyć, kochać się, rozmawiać z ludźmi na trzeźwo*, „weekend.gazeta.pl” 2015, <https://weekend.gazeta.pl>

Czy można *Najgorszego człowieka na świecie* uznać jednak za autobiografię? Czy powieść należy określać raczej mianem fikcji literackiej z elementami autobiograficznymi? Wydaje się, że dobrym rozwiązaniem powyższego sporu jest uznanie prozy Halber za autofikcję⁶, będącą „[...] jednocześnie autobiografią i powieścią [...]”⁷. Anna Turczyn wyjaśnia: „[...] w pierwszym przypadku «materiałem» są wydarzenia i osoby autentyczne, w drugim zostaje on wpisany w kadr powieści, a mówiąc ściślej w porządek języka, gdzie wszystkie wydarzenia i fakty komponują się według prawa i pragnienia pisania”⁸. Aby uzasadnić postawioną przeze mnie tezę, konieczne jest zaprezentowanie eksplikacji pojęć autobiografii i autofikcji oraz analiza ich kryteriów klasyfikacji gatunkowej. Przez wzgląd na ogrom prac naukowych poświęconych interesującemu mnie zagadnieniu zamierzam skupić się na definicjach autobiografii uznawanych już za klasyczne, acz stale funkcjonujące, oraz na studiach nad autobiografią zorientowanych feministycznie.

Małgorzata Czermińska, konstruując definicję autobiografii, mówi o historii życia, którą spisuje się w celu udzielenia odpowiedzi na pytanie „kim jestem?”, „kim byłem / byłam”.

Odpowiedzią – jak twierdzi badaczka – staje się dopiero cała opowieść, rozpięta pomiędzy „byłem / byłam” a „jestem”. Odpowiedzią udzielaną przede wszystkim sobie, osiąganą w trudzie samopoznania, przypominania sobie przeszłości, dociekania sensu (lub bezsensu) przeżytych doświadczeń, a to częstokroć jednocześnie oznacza, że piszący usiłuje dowiedzieć się sam o sobie czegoś, o czym przedtem nie wiedział⁹.

Według Czermińskiej istotę autobiografii stanowi indywidualność, jednostkowość podmiotu mówiącego, czy w tym przypadku – piszącego. Właśnie on dokonuje wspomnianego aktu samopoznania oraz analizy i wartościującej oceny minionych wydarzeń. Fundamentalnym kryterium jest także „[...] dokumentarna autentyczność (która niekoniecznie jest równoznaczna z faktograficzną prawdziwością)”¹⁰. W swojej eksplikacji mechanizmów autobiografii Czermińska uruchamia koncepcję „trójkąta autobiograficznego”, opisującą relacyjność, zależność pomiędzy „ja” mówiącym, światem rzeczywistym, mającym odzwierciedlenie w świecie

gazeta.pl/weekend/7,152121,17316466,malgorzata-halber-kiedy-przestajesz-pic-wszystkiego-uczysz.html [dostęp: 13.01.2023].

⁶ Warto w tym miejscu wspomnieć o figurze syllepsy. Jest ona podoba do autofikcji, gdyż opiera się „[...] na rozumieniu tego samego wyrażenia homonimicznie, na dwa odmiennie sposoby równocześnie, z których jedno jest znaczeniem dosłownym, literalnym, drugie zaś – przenośnym figuralnym”. Oznacza to, że „ja” podmiotu można rozpatrywać zarówno jako realne, prawdziwe (autobiograficzne), ale też jako abstrakcyjne, metaforyczne (fikcyjne). R. Nycz, *Syllepsis*, [w:] tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 113–121.

⁷ A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 205.

⁸ Tamże.

⁹ M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 11.

¹⁰ Tamże, s. 13.

przedstawionym w tekście, oraz czytelnikiem. Koncentracja piszącego na którymś z tych „kątów” reprezentuje inną sytuację; są to kolejno: wyznanie (poczynione przez „ja”), świadectwo (będące relacją o świecie) oraz wyzwanie (skierowane ku czytelnikowi)¹¹.

Philippe Lejeune z kolei przedstawił następującą definicję autobiografii: „[...] retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje losy w ich jednostkowym aspekcie i ze szczególnym uwzględnieniem historii osobowości”¹². W przywołanym objaśnieniu uwagę zwracają cztery elementy, stanowiące według francuskiego badacza genologiczną podstawę, warunek zakwalifikowania tekstu do grupy autobiografii. Są to: forma językowa, tematyka utworu, sytuacja autora, odsyłająca do rzeczywistości poprzez nazwisko, oraz status narratora, czyli jego tożsamość z głównym bohaterem¹³. Spośród wymienionych najistotniejsza – jak podkreśla Lejeune – jest owa identyczność osoby autora z narratorem oraz narratora z głównym bohaterem utworu, najczęściej wyrażana poprzez zastosowanie pierwszoosobowej formy gramatycznej.

W perspektywie badań nad autobiografią kobiet szczególnie ważny jest natomiast feministyczny aspekt tekstów intymistycznych, przejawiający się między innymi w dążeniu do autonomii wypowiedzi poprzez walkę z narzuconym przez męskocentryczną kulturę milczeniem. Działanie to ma na celu niejako wyciągnięcie na światło dzienne historii kobiet, które przez wieki pozostawały w cieniu mężczyzn, niejednokrotnie pełniąc funkcję ich „niewidzialnych asystentek”¹⁴. Równie istotna w kontekście studiów nad autobiografią kobiet jest potrzeba lub chęć zawiązania wspólnoty. Anna Pėkaniec w książce *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet* konstatuje: „Gest autobiograficzny [...] ma charakter z jednej strony osobisty, prywatny, z drugiej jest gestem inkluzywnym, zachęcającym inne kobiety do podejmowania podobnych działań, a przynajmniej prób zrozumienia, jak i o czym autobiografki chcą pisać”¹⁵.

Powieść Małgorzaty Halber nie przynależy do literatury dokumentu osobistego – jest powieścią autofikcyjną. Co prawda, dziennikarka w *Najgorszym człowieku na świecie* opisuje historię życia i zastanawia się nad kwestią własnej tożsamości w kontekście choroby alkoholowej (szczególnie tabuizowanej w przypadku kobiet), a włączając do narracji prywatne teksty spisane podczas terapii odwykowej¹⁶, opiera się na dokumentaryzmie, niezwykle istotnym dla koncepcji Czerwińskiej. Jednakże w roli narratorki i głównej bohaterki „obsadza” postać fikcyjną, wymyśloną, stanowiącą jej *alter ego*:

¹¹ Zob. M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

¹² Zob. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31.

¹³ Tamże.

¹⁴ Zob. I. Iwasiów, „Niosło ją to, że stała u boku”. O genderowym modelowaniu biografii artystek, „Autobiografia” 2015, nr 2, s. 63–74.

¹⁵ A. Pėkaniec, *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet*, Kraków 2020, s. 10.

¹⁶ Na kartach *Najgorszego człowieka na świecie* zamieszczono przypis mający poświadczyc autentyczność prywatnych tekstów Małgorzaty Halber, które pisarka zdecydowała się umieścić w powieści: „Z materiałów z terapii. Ten i inne teksty terapeutyczne, w tym prace domowe autorki, przytoczono bez zmian” (NCNŚ, s. 23).

Nie wiem, od czego zacząć.

Standardowo zaczyna się tak: „mam na imię Krystyna, jestem alkoholiką i narkomanką”. To bardzo chujowa formuła. Wszyscy musimy się jej nauczyć (NCNS, s. 7).

Philippe Lejeune zauważa, że odmienność, nietożsamość nazwiska „[...] wyklucza możliwość autobiografii, bez względu na to czy fikcyjność utworu jest zaświadczona, czy nie [...]”¹⁷. Zgodnie z powyższym należałoby odrzucić wszelkie pozostałe sygnały odsyłające do rzeczywistości i biografii pisarki. Jednakże w przypadku *Najgorszego człowieka na świecie* wydaje się, że mamy do czynienia z sytuacją, gdy bohater nie posiada nazwiska¹⁸, czyli taką, która nie wyklucza autobiografii. Jak tłumaczy francuski badacz, jej możliwość zależy od rodzaju paktu zawartego między autorem a czytelnikiem. Pakt „ustalony” przez Halber ma szczególny charakter. Z jednej strony autorka podkreśla, że jej powieść nie jest autobiografią, z drugiej zacieśnia granicę między rzeczywistością a fikcją, niejako wpisując w bohaterkę *Najgorszego człowieka na świecie* samą siebie: swoją biografię oraz doświadczenie choroby alkoholowej i leczenia.

Pisać sobą i o sobie

„Tryb pisania o sobie”¹⁹, o którym podczas rozmowy z Juliuszem Strachotą i Jakubem Żulczykiem mówi dziennikarka, nawiązuje do idei *l'écriture de soi* Michela Foucaulta²⁰. Według francuskiego filozofa praktyka „sobąpisania” – czy też pisania o sobie, pisania siebie – „[...] łagodzi niebezpieczeństwa samotności, wystawia czyn lub myśl na ewentualne spojrzenie, konieczność pisania staje się towarzyszką życia, wzbudzając ludzki szacunek, ale i wstyd”²¹. Właściwości te stają się szczególnie widoczne w praktyce pisarskiej Małgorzaty Halber. Autorka w licznych wywiadach podkreślała bowiem, że jej powieść – ukazująca co prawda jednostkowy problem kobiecego uzależnienia²² – jest skierowana do każdego nałogowca, który wierząc w krzywdzące społeczno-kulturowe stereotypy, nie zdołał jeszcze zaakceptować swojej choroby. Zawiązanie wspólnoty połączonej określonym

¹⁷ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny...*, s. 40.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ J. Strachota, J. Żulczyk, *Co ćpać po odwyku...*

²⁰ Porusza ów wątek także Roma Sendyka w swojej monografii o koncepcji *self*. Badaczka zwraca uwagę, że istotą, kluczowym działaniem w Foucaultowskiej praktyce „tworzenia-siebie”, „sobąpisania”, jest parezja, czyli „swobodna, szczerza, otwarta, nieskrępowana wypowiedź”. Według Sendyki niezwykle ważna dla realizacji parezji jest obecność partnera, do którego kieruje się swoje wyznanie. R. Sendyka, *Sobąpisanie, ćwiczenia duchowe i Foucault jako parezjasta*, [w:] taż, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 251–287.

²¹ M. Foucault, *Sobąpisanie*, [w:] tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 304.

²² Zagadnienie kobiecego alkoholizmu poruszają w swoich powieściach m.in. Inga Iwasów i Marta Dzido. Zob. I. Iwasów, *Pięćdziesiątka*, Warszawa 2015; M. Dzido, *Matrioszka*, Warszawa 2022.

doświadczeniem – w tym wypadku alkoholizmu – pozwala na zwalczenie poczucia osamotnienia zarówno u czytających, jak i u samej piszącej²³. Potrzeba spisania (nie)swojej historii jest aktem wystawienia siebie na spojrzenie Innego. Owe spojrzenie może jednak stanowić źródło wstydu oraz lęku. Halber przyznaje, że odsłonięcie najbardziej intymnej części siebie najpierw na terapii, a następnie na kartach powieści powoduje niemałe trudności z przewyciężeniem skrępowania oraz obaw. Jako osoba publicznie rozpoznawalna jest w sposób szczególny narażona na ocenę i krytykę ze strony czytelników, odbiorców. O problemie tym opowiada również *alter ego* dziennikarki, Krystyna. Bohaterka wyznaje:

Ale przyznać się przed wszystkimi, przed całym światem, że to nie jest wcale tak, że skończyłam terapię, i już, i jestem zdrowa? Przyznać się, że się potykałam? To pisze mi się najciężej. To pisze mi się tak, że wstyd mi zapycha klatkę piersiową. Tego się właśnie boję, że inni będą mi wytykać. Bo to powinna być ta bajka, w której osoba uzależniona, miła i wesoła, bierze odpowiedzialność za swój nałóg, pisze list pożegnalny do używek i jest zdrowa (NCNŚ, s. 336).

Za sprawą gestu sobąpisania Małgorzata Halber w *Najgorszym człowieku na świecie* pozostawiła wiele osobistych, autobiograficznych tropów, znaków, poszlak, których obecności nie sposób zignorować lub traktować jako wytworu pisarskiej wyobraźni. Przyglądając się powieści oraz analizując przeprowadzone z dziennikarką wywiady, nietrudno spostrzec, że autorkę i bohaterkę-narratorkę więcej łączy niż dzieli. Obie pochodzą z Falenicy. Obie są absolwentkami filozofii i pracują w telewizji już jako dzieci. Obie dokonują chorobowego coming-outu oraz wyznają: „Postanowiłam przed trzydziestką zostać osobą zdrową” (NCNŚ, s. 7). Opisując swoje uzależnienie, zwracają szczególną uwagę na wczesny, młodociany kontakt z używkami oraz fakt, że jedną z głównych przyczyn rozpoczęcia terapii była monotoność i nuda życia w nałogu. Oto bliźniacze opowieści bohaterki i autorki:

No nie umiem tego inaczej wytłumaczyć, to po prostu było bez sensu. Strasznie nudne. To siedzenie przy tym stole, to słuchanie Stoogesów pięćdziesiąty raz. Już ani się czułość w to nie zakradała, ani nawet ulgi w tym

²³ Mówiąc o sobąpisaniu jako sposobie na złagodzenie samotności, należy wspomnieć o prowadzeniu pamiętnika przez bohaterkę-narratorkę powieści. Krystyna – podobnie jak Małgorzata – od lat szkolnych „nie narzekała na nadmiar kontaktów towarzyskich” (NCNŚ, s. 11), co spowodowało, że uciekała w świat wyobraźni. Na „wewnętrznej emigracji” wykreowała zespół, grupę trzech dziewczyn, reprezentujących różne osobowości: uzależnioną od substancji psychoaktywnych, depresyjną oraz nimfomańską. Co znamienne, jedną z wymyślonych postaci (depresyjną) Krystyna niejako obdarowała sobą: „[...] dostała ode mnie” (NCNŚ, s. 37), tym samym pozyskała materiał na opowieść z siebie, z „ja”. W koncepcji *self-writing* istotny jest również fakt prowadzenia przez narratorkę rozmów w formie pisaniej: „I przez cztery lata wszystko, co miałyśmy sobie ważnego do powiedzenia, pisałyśmy w moich zeszytach. Pisałyśmy rozmowy. Nie umiałabym tych rzeczy powiedzieć. Tych rzeczy, czyli tego, co czułam. W ogóle” (NCNŚ, s. 50). Za sprawą praktyki sobąpisania bohaterka wystawia się na spojrzenie drugiego człowieka – jest to gest niezwyklej odwagi, ale jednocześnie przyjęcie męskocentrycznych reguł – oto kobieta ma być tą, która jest widziana.

nie było. Tylko takie stężenie w czterech ścianach z płytami. I pomyślałam, dobra. Podejmuję wyzwanie Actimela (NCNŚ, s. 46–47).

I co ciekawe w moim przypadku te dramatyczne sytuacje, które się wydarzyły, jakieś takie bardzo mocne, one nie zadziałały. Zadziałała nuda. Ja się zorientowałam, że za każdym razem, kiedy ktoś przychodzi i my pijemy cztery browary, to jest zawsze tak samo i po prostu pomyślałam sobie: „Jezu, ja pierdole, jakie to jest nudne”. Więc to zadziałało²⁴.

Tym, co spaja ze sobą biografie Małgorzaty i Krystyny jest także doświadczenie życia w dysfunkcyjnej, alkoholowej rodzinie. W rozmowie z Markiem Sekielskim Halber opowiada o byciu Dorosłym Dzieckiem Alkoholików²⁵ i trudach egzystencji w domu, w którym się pije:

Jestem jedynaczką. I przeżyłam wszystkie te rzeczy, które przeżyli inni, którzy też mają to doświadczenie, czyli bycie mediatorem pomiędzy rodzicami. Największy żal zawsze będę miała do mojego ojca o to, że on twierdził, że to moja matka ma problem z alkoholem. Nie było tak tylko. I on pytał mnie o radę, a ja miałam dwanaście, albo trzynaście lat. I ja z tym poczuciem, że ja nie umiem mu powiedzieć, pomóc i poradzić, żyłam, kurwa, non stop²⁶.

O identycznych przeżyciach mówi bohaterka-narratorka Krystyna:

A kiedy raz powiedziałam: „nie, to nie jest mój problem, nie będę z tobą rozmawiać o tym, że mama pije, bo jestem dzieckiem”, to ojciec przestał się do mnie odzywać na rok.

Wcześniej raczej krzyczał.

Ale najgorsze było to z mamą, jak schodziłam na kolację po lekcjach i tak strasznie się bałam, czy ona już będzie po jakimś drinku czy nie. I to było codziennie. A ja ją tak strasznie kochałam. I tak bardzo chciałam z nią porozmawiać. A ona się zamieniała w taką obcą osobę, która zaczynała niewyraźnie mówić (NCNŚ, s. 215).

Paul de Man konstatuje, że „Autobiografia wydaje się opierać w sposób mniej ambiwalentny niż fikcja na faktycznych i potencjalnie dających się zweryfikować wydarzeniach”²⁷. Zgodnie z tą koncepcją, nieistotne z badawczego punktu widzenia Philippe’a Lejeune’a podobieństwa historii powieściowej Krystyny (bohaterki-narratorki) i życia rzeczywistej Małgorzaty

²⁴ J. Strachota, J. Żulczyk, *Co ćpać po odwyku...*

²⁵ O takim samym problemie pisze m.in. Aleksandra Zbroja w swojej prozie. Zob. A. Zbroja, *Mireczek. Patoopowieść o moim ojcu*, Warszawa 2021.

²⁶ Sekielski o nałogach: *Małgorzata Halber, cudowne dziecko z domu alkoholików*, wideo online, 25 sierpnia 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=2UVT9g8SFOI> [dostęp: 26.01.2024].

²⁷ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 2, s. 308.

(autorki) świadczyłyby o autobiograficzności *Najgorszego człowieka na świecie*. Podejście de Mana charakteryzuje założenie, że to „[...] życie rodzi autobiografię, tak jak jakiś czyn rodzi skutki”²⁸. Powyższa teza belgijskiego krytyka w pewnym sensie odnajduje miejsce w pisarskiej filozofii Halber, gdyż dziennikarka w rozmowie z Michałem Sutowskim wyznaje:

[...] napisałam powieść – i kolejne chyba też takie będą – przede wszystkim o emocjach i o swojej egzystencji. I mam niestety pewien kłopot z uogólnianiem tych doświadczeń, a już na pewno z wykrywaniem mechanizmów, które za nimi stoją. To wiąże się zresztą z jedną z najważniejszych lekcji, jakie z terapii wyniosłam i o której piszę w *Najgorszym człowieku...* Że powinniśmy mówić „ja” po to właśnie, by nie przerzucać odpowiedzialności za to, co czujemy, na jakieś „się” i czynniki zewnętrzne; albo nie przypisywać własnych intuicji czy odczuć jakimś „wszystkim”, jakimś „ludziom”²⁹.

Mówiąc: „napisałam powieść o swojej egzystencji”, pisarka niejako potwierdza tożsamość siebie-autorki z bohaterką swojej prozy. Poświadcza również zasadność stwierdzenia Anny Pekaniec, która w artykule *Dlaczego (auto)biografie? Literatura dokumentu osobistego kiedyś i dziś* konstatuje: „[...] biografia danej postaci jest w pewnej mierze (wycinkową, ale jednak) autobiografią piszącego czy piszącej”³⁰. Znamienny w kontekście powyższego założenia wydaje się fakt, że w *Najgorszym człowieku na świecie* przywołane zostały prywatne materiały Halber, między innymi notatki, zadania i prace powstałe w ramach jej własnej terapii odwykowej. Gest wpisania ich w narrację, w życiorys Krystyny daje efekt scalenia, zrównania osoby autorki z bohaterką-narratorką. Pomimo to dziennikarka stara się uniknąć udzielenia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o podobieństwo:

Natalia Sosin: Mówisz o telewizji, o jej środowisku, twoim środowisku – na ile ty jesteś Krystyną, a na ile ona jest tobą? Czy to jest Małgorzata Halber sprzed paru lat, która dziś już nie istnieje i jest zamknięta w tej książce?

Małgorzata Halber: Dużo ludzi zadaje mi to pytanie. Zastanawiam się – po co? Pytałabyś Marcela Prousta, ile go jest w *W poszukiwaniu straconego czasu*?

N.S.: Chyba w każdej postaci literackiej jest trochę z autora.

M.H.: No i sama sobie świetnie odpowiedziałas na to pytanie. Ja jeszcze odpowiadam tak: czy czytając, miałaś bądź miałaś wrażenie, że obcujesz ze szczerym przekazem? Jeśli tak, to najważniejsze. Oczywiście, ja robię totalny coming out. Nie myślałam, że w kontekście tej książki ktoś będzie mnie nazywał celebrytką, która chce zarobić pieniądze na sprzedawaniu prywatności³¹.

²⁸ Tamże.

²⁹ M. Sutowski, *Halber: kto powiedział, że życie ma być spójne? [rozmowa]*, „Krytyka Polityczna” 2015, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/halber-kto-powiedzial-ze-zycie-ma-byc-spojne-rozmowa/> [dostęp: 10.02.2023].

³⁰ A. Pekaniec, *Dlaczego (auto)biografie? Literatura dokumentu osobistego kiedyś i dziś*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2022, nr 1, s. 136.

³¹ N. Sosin, *Małgorzata Halber: Kiedy przestajesz pić...*

Przyglądając się uważnie wymijającym wypowiedziom Halber, można zauważyć, że autorka *Najgorszego człowieka na świecie* utożsamia szczerą opowieść³² z wcześniej wspomnianym Foucaultowskim sobąpisaniem. Jak wiadomo, pisanie siebie, opowiedzenie własnych doświadczeń „[...] nigdy nie będzie zerojedynkowym odwzorowaniem życia; będzie jego przynajmniej podwójnym zapośredniczeniem – w filtrach pamięci, a następnie słów”³³. Być może właśnie dlatego narracja Krystyny pełna jest chronologicznych uskoków: swą opowieść kobieta rozpoczyna postanowieniem powrotu do zdrowia, dalej opisuje indywidualną terapię oraz spotkania grupy Anonimowych Alkoholików i Anonimowych Narkomanów. Diachroniczny porządek historii bohaterka zaburza reminiscencjami pijackiej przeszłości, a także przemyśleniami dotyczącymi relacji międzyludzkich, związku, pracy oraz uzależnienia od substancji psychoaktywnych. Narratorka wybiera postawę wyznania, która według Małgorzaty Czermińskiej „[...] jest charakterystyczna dla dziennika intymnego, skupiającego się na codziennym życiu jednostki”³⁴. Opis wydarzeń dnia powszedniego oraz towarzyszących im uczuć, emocji stawiałby więc prozę Halber w kategorii literatury osobistej, intymistycznej, autobiograficznej.

Nie powinno zatem dziwić, że osoby czytające będą skłonne odczytywać powieść jako pewnego rodzaju autobiografię, wszak doskonale zdają sobie sprawę ze współwystępowania elementów autobiograficznych oraz zmyślenia w tekście jedynie pozornie skrojonym na fikcję literacką. Za sprawą sygnałów odsyłających do rzeczywistości oraz do biografii pisarki odbiorca dostrzega w powieści „[...] fantazmaty niosące prawdę o autor-skim indywiduum”³⁵. Philippe Lejeune sytuację tę określa mianem „paktu fantazmatycznego”. Widzi w nim zagrożenie dla autobiografii, ponieważ za jego sprawą czytelnicy doszukują się autobiograficzności w dziełach, które nie spełniają wypracowanych przez badacza kryteriów gatunkowych.

Obawy Lejeune’a podyktowane są utopijnymi marzeniami o zachowaniu czystości genologicznej. Pisząc *Pakt autobiograficzny* francuski badacz nie przewidział, że współcześnie ukonstruuje się wiele nowych odmian pisarstwa osobistego, znajdujących się na pograniczu autobiografii oraz zmyślenia. Jednym z nich jest autofikcja, która „[...] wyrasta z niejako naturalnych skłonności do wykorzystywania własnych przeżyć jako materii tekstu oraz potrzeb ich językowego utrwalania”³⁶. Gatunek ten charakteryzuje się włączaniem w fikcję literacką własnych, przede wszystkim trudnych

³² Artur Hellich w książce *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie* konstatuje, że kategoria szczeroci pociąga za sobą konieczność rozliczenia autora autobiografii z prawdomówności. Inaczej oceniany jest twórca literatury, jego bowiem – jak wspomina badacz – obowiązuje „Arystotelesowskie kryterium prawdopodobieństwa”. Kładąc nacisk na szczerą wyznania, Halber niejako gra z konwencjami literackimi: znosi granicę między zmyśleniem, fikcją a prawdą, dokumentem. Akt pomieszania rejestrów sprawia, że powieść dziennikarki wymyka się genologicznej klasyfikacji, gdyż zdaje się łączyć cechy autobiografii, czyli *nonfiction* i fikcji literackiej. – Zob. A. Hellich, *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Warszawa 2018, s. 242.

³³ A. Pekaniec, *Dlaczego (auto)biografie...*, s. 129.

³⁴ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 21.

³⁵ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny...*, s. 46.

³⁶ A. Czyżak, *Autofikcja*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2020, nr 2, s. 93.

oraz przełomowych, doświadczeń życiowych. Jak zauważa Agnieszka Czyżak: „[...] ambiwalentna rola tych czynników w kształtowaniu samoświadomości artystycznej i dookreślaniu jednostkowej tożsamości prowadzi do ich umieszczania (zamykania, skrywania) w planie fikcyjnego świata przedstawionego”³⁷.

Powieść Małgorzaty Halber zdaje się doskonale wpisywać w gatunek autofikcji. Za tym genologicznym przyporządkowaniem przemawia fakt przeplatania biograficznej prawdy i zmyślenia oraz ranga doświadczenia, o którym opowiada narratorka. Jak wcześniej wspominałam, w swojej prozie dziennikarka ukrywa się za postacią fikcyjną, wykreowaną, którą obdarowuje własnymi przemyśleniami oraz chorobą alkoholową i udziałem w terapii uzależnień. Przeżycia te odcisnęły piętno na „ja” autorki, sprawiając, że poczuła ona konieczność mówienia o prawdzie kobiecego alkoholizmu oraz trudach jego leczenia, opowiedzenia tej traumatycznej historii na (nie)swoim przykładzie.

Fikcyjność jako maska. O strategii ukrywania

Powyższe rozważania na temat statusu *Najgorszego człowieka na świecie* Małgorzaty Halber doprowadziły mnie do konstatacji, że powieść dziennikarki przynależy gatunkowo do autofikcji, charakteryzującej się swobodą łączenia elementów autobiograficznych oraz zmyślenia. Szczególnie ważne w kontekście tej prozy wydaje się, że „Autofikcja – ujawniana celowo lub rekonstruowana w odbiorze – prowadzi nieuchronnie do autobiograficznej lektury tekstów o charakterze fikcyjnym (zawierających znamiona fikcjonalności)”³⁸. Warto więc zastanowić się, dlaczego dążąca do wypracowania prawdziwego i szczerego przekazu Halber nie zdecydowała się jednak na napisanie prozy *nonfiction*.

Jedną z odpowiedzi może być potrzeba i chęć skupienia uwagi na problemie alkoholizmu, a nie osobie autorki. Pisarka celowo usuwa się w cień, gdyż istotniejsza od celebryckiej rozpoznawalności jest dla niej niemal misyjna próba wyzwolenia kwestii uzależnienia od stereotypów i uprzedzeń. Krzywdzących i niekiedy też fałszywych przekonań na temat osób uzależnionych od substancji psychoaktywnych jest bardzo wiele. Niektóre z nich zostały wspomniane na kartach *Najgorszego człowieka na świecie*:

„Alkoholik” to słowo tak straszne jak „feministka”. Alkoholicy i feministki nie należą do społeczeństwa – nie mogą być nami. Alkoholicy mieszkają w piwnicach klubu abstynenta, mają szare spodnie w kant i turecki sweter (feministki strzygą się krótko, ubierają na czarno, noszą okulary i się nie malują). Alkoholików nikt nigdzie nie zaprasza, bo przecież się upijają od razu, a jeśli się nie upiją, to będą mówić tylko o AA i że próbują odzyskać pracę. Mają ogorzałe twarze, poliki, na które ktoś nakleił im po różowym schabie, brud za paznokciami i tatuaże z więzienia albo broszurki z kościoła (NCNŚ, s. 27).

³⁷ Tamże, s. 94.

³⁸ Tamże, s. 96.

W swojej powieści Halber z premedytacją przywołuje obraz alkoholika, gdyż prezentuje on sposób, w jaki społeczeństwo kategoryzuje, szufladkuje cierpiących z powodu uzależnienia. Z wizerunkiem tym związany jest także pewien istotny problem – trudność w akceptacji własnej choroby: „No kurwa, jak to brzmi: «uzależniona od alkoholu»” (NCNŚ, s. 34); „[...] to jest o kimś innym. [...] alkoholik śmierdzi i jest bezdomny [...]” (NCNŚ, s. 204). Okazuje się, że dużo łatwiej przychodzi identyfikacja z pozornie „łagodniejszą”, bardziej estetyczną formą uzależnienia od alkoholu:

Sabina alkoholiczka lubiła o sobie mówić, że „piła na obcasach”, i trzeba przyznać, że to określenie bardzo do niej pasowało. Picie na obcasach oznacza brak identyfikacji z bezzębnym facetem w kaszkiecie, który poszedł na terapię zamkniętą, bo mu kazał kurator. Jeśli istnieją podgatunki alkoholików, to ja i Sabina należymy do tego samego. Wykształconych ambitnych z dużego miasta, kobiet sukcesu (NCNŚ, s. 68).

Męski, „brudny” alkoholizm oraz eleganckie „picie na obcasach” zdają się w narracji Krystyny przeciwieństwami. Prawda o chorobie leży jednak gdzieś pomiędzy, w przenikaniu się owych biegunów, bowiem nawet inteligentna i wykształcona bohaterka powieści: „[...] została zgarnięta najebana do suki wprost z asfaltu” (NCNŚ, s. 83). Próbując przełamać stereotyp niechlujnego, odstręczającego alkoholika oraz chcąc zerwać z drugą obecną w kulturze strategią, czyli romantyzacją nałogu³⁹, Małgorzata Halber obiera strategię szczerego wyznania. Przedstawiona przez nią historia Krystyny ma realizować określoną misję, cel – zaprezentowanie prawdziwego pijackiego kobiecego życiorysu, będącego jednym z wielu mu podobnych. Według Jakuba Zgierskiego dziennikarka w ten sposób mówi: „[...] ja, zwykła dziewczyna, piszę jak zwykła dziewczyna, a ty, zwykła dziewczyna, czytasz jak zwykła dziewczyna”⁴⁰. Moglibyśmy jeszcze do tego dodać stwierdzenie: „jestem taka jak wy, a moje doświadczenie choroby alkoholowej nie różni się od waszego”. Ukrycie się za fikcyjną postacią w pewnym sensie uniwersalizuje opowieść:

Dokonując na oczach czytelników i czytelniczek swoistej emocjonalnej wiwisekcji, Halber uzyskuje zarazem efekt fundamentalnej szczerości, która – paradoksalnie – w gruncie rzeczy nie prowadzi wcale do hermetyzmu i zamknięcia w czysto prywatnej perspektywie. Przeciwnie, to

³⁹ Na romantyzację uzależnienia od alkoholu składa się przede wszystkim uznanie wspomnianej używki za substancję, która w pozytywny sposób wpływa na zmiany świadomości i osobowości, na przykład „pomagając”, ośmielając pijącego w nawiązywaniu relacji międzyludzkich czy wspomagając natchnienie w akcie twórczym. Małgorzata Halber przeciwna jest takiemu postrzeganiu alkoholu: „Miałam strasznie dosyć takiej romantyzacji nałogu. Wszystkie książki, które przeczytałam w całym swoim życiu, które były o nałogu, to były książki napisane przez facetów, którzy pisali o tym, jak zajął się było pić” (*Sekielski o nałogach...*). Romantyzacji ulega także kwestia leczenia alkoholizmu. Pisarka wspomina, że „Wszystkie historie o nałogach zawsze kończą się w tym momencie, w którym główny bohater idzie na terapię. Koniec. Drzwi się zamykają” (J. Strachota, J. Żulczyk, *Co ćpać po odwyku...*). W rzeczywistości choroba alkoholowa może nawracać.

⁴⁰ J. Zgierski, *Wyznaliśmy istotę naszych błędów*, „Dwutygodnik” 2015, nr 151, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5691-wyznaliśmy-istotę-naszých-błędów.html> [dostęp: 22.01.2024].

właśnie najbardziej intymne doświadczenia, emocje czy myśli, okazują się w istocie uniwersalne. Tam, gdzie narratorka najbardziej się odsłania, tam jej historia staje się najmniej partykularna i niepowtarzalna⁴¹.

Strategia zamaskowania się przenosi ciężar czytelniczego spojrzenia z osoby autorki na podejmowane w powieści zagadnienie choroby alkoholowej. Jest ono niezwykle istotne dla pisarki, dlatego właśnie *Najgorszy człowiek na świecie* koncentruje się na odkłamywaniu alkoholizmu, na ukazaniu jego cyklu składającego się z remisji i nawrotu. Powszechnie panuje przekonanie, „[...] że idziesz na terapię, Ed Garcia ci wyrzuca butelki, i owszem sobie nie radzisz, ale potem już na pewno jest tak, że żyli długo i szczęśliwie”⁴². Halber konstruuje opowieść udowadniającą, że dzieje się wręcz przeciwnie; opowieść zwracającą uwagę na fakt, iż osobą uzależnioną może być każdy, nie tylko postać odpowiadająca społeczno-kulturowym stereotypom. Jej książka, jaka sama przyznaje:

[...] to jest mój prezent dla wszystkich, którzy są w takiej sytuacji, którzy wiedzą, że mają problem, którzy nie są w stanie o sobie na głos powiedzieć „alkoholik”, bo to kojarzy im się z bezdomnymi, z zapuchniętą twarzą i odebranymi prawami rodzicielskimi, nie mogą się z tym utożsamić, a jednocześnie przeżywają dramat⁴³.

Próba przedstawienia w pewnym sensie uniwersalnego – lecz także indywidualnego, własnego – doświadczenia choroby alkoholowej jest misją, przedsięwzięciem odkłamującym wizerunek alkoholików i postrzeganie alkoholizmu. Nie wydaje się jednak być jedynym powodem, dla którego dziennikarka chowa się za postacią fikcyjną. Mówiąc bowiem o planach na kolejną powieść, pisarka wyznaje: „Nie mogę tego opisać sama jako Małgorzata Halber, bo zostałabym wyśmiana. Mogę jednak stworzyć literacki konstrukt – choć jeszcze nie wiem, jak na imię miałoby to coś, co jest we mnie, a co chciałoby po prostu, żeby świat był dobry”⁴⁴. Okazuje się zatem, że pretekstem do stworzenia Krystyny mógł być również wstyd⁴⁵. Potwierdza tę tezę sama bohaterka-narratorka, wyznając:

⁴¹ T. Stawiszyński, *Stawiszyński: Człowiek taki jak my*, „Krytyka Polityczna” 2015, <https://krytykapolityczna.pl/narkopolityka/polskienarko/stawiszynski-czlowiek-taki-jak-my/> [dostęp: 10.02.2023].

⁴² Sekielski o nalogach....

⁴³ N. Sosin, *Małgorzata Halber: Kiedy przestajesz pić...*

⁴⁴ M. Sutowski, *Halber: kto powiedział, że...*

⁴⁵ Sara Ahmed w swoim artykule *Wstyd w obliczu innych* konstatuje, że tytułowy afekt „[...] odczuwa się jako odsłonięcie – inny widzi, co złego i wstydliwego zrobiłam [...]” (S. Ahmed, *Wstyd w obliczu innych*, przeł. J. Misun, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 196). Istotną zatem jest obecność Innego, zwłaszcza zaś jego spojrzenie, które jednocześnie staje się powodem „wycofania w siebie” (podmiot chowa się przed wzorkiem świadków) i „odwrócenia się od siebie” (podmiot staje się sam dla siebie przedmiotem wstydu, od którego chce uciec). Co więcej, Ahmed podkreśla, że „Wstyd może być również doświadczany jako **afektywny koszt nieprzestrzegania reguł normatywnej egzystencji**” (s. 199). Oznacza to, że wspomniany afekt pojawia się jako reakcja na odstępstwo od społeczno-kulturowych norm, wywołując w doświadczającym go podmiocie poczucie winy oraz nieadekwatności.

Myszę, że ja po prostu miałam dosyć wstydu. Wstydu, do którego nie mogłam się przed nikim przyznać, bo moim najważniejszym zadaniem było ukrywać to, jak bardzo jest ze mną źle. To pęknięcie rosło. Nie sikałam w łóżko i nie sypiałam z nikim przypadkowo, nie umiem z nikim sypiać przypadkowo i nawet alkohol mi w tym nie pomagał, ale wstydziłam się tak strasznie i miałam tak potworne wyrzuty sumienia, że robię źle, że byłam po prostu zdeterminowana (NCNS, s. 144).

Silvan Tomkins twierdzi, że „[...] wstyd jest afektem poniżenia, porażki, przewinienia i alienacji. [...] jest odczuwany jako wewnętrzna udreka, jako choroba duszy”⁴⁶. Słowa amerykańskiego badacza świetnie opisują stan, w jakim przez długi czas znajdowała się bohaterka powieści. Jej skrytość motywowana wstydem wywołanym własną słabością, emocjami i chorobą sprawiły, że życie kobiety zmieniło się w pasmo cierpień i katuszy, przez które zmuszona była przechodzić samotnie. Co więcej, Krystyna, wstydząc się za siebie, wchodziła jednocześnie w rolę sędziego i winnego, osoby karzącej i osoby skazywanej⁴⁷ – przede wszystkim za alkoholowe wybryki („[...] upiłam się tak, że straciłam przytomność pod Pałacem Kultury, a był przymrozek, że obudziłam się w szpitalu i pielęgniarka mówiła o pigułce gwałtu”, NCNS, s. 132) oraz odmienność („Twoje koleżanki chodzą na jogę i na kursy tańca, a ty właśnie postanowiłaś, że od dzisiaj przez dwa lata w rubryce «Zainteresowania» będziesz sobie wpisywać uzależnienia”, NCNS, s. 34). Ta osobowa dwoistość związana jest „[...] z subiektywnie odczuwanymi słabościami i ułomnościami, będąc odpowiedzią jednostki na «siebie nieidealnego»”⁴⁸. Doskonale uwidacznia się ona w poniższym fragmencie:

Najgorsze jest to, że wstyd przyznania się, że rezygnujesz i idziesz się leczyć, jest większy niż wstyd nałogu. Mogę się tylko domyślać, że to przez ten stereotyp. Są dwie możliwości: albo jesteś fajny i pijesz to wino na wernisazach, a potem trochę przestajesz być fajny, bo nie można na tobie polegać, ale cały czas ciężko uwierzyć, że jesteś alkoholikiem, albo jesteś alkoholikiem i jesteś bezdomny i bez pracy, ewentualnie możesz być pięćdziesięcioletnim pisarzem lub profesorem. Innych rozwiązań nie ma. A jeśli jesteś niepijącym alkoholikiem, to znaczy, że chodzisz na te dziwne mityngi, na których nie wiadomo, co się wyraża, ale wiadomo, że to jakaś sekta, i na pewno wszyscy macie pastelowe ubrania i być może czytacie psalmy (NCNS, s. 272).

Kobiecie uzależnionej towarzyszy przejmujące poczucie gorszości, bycia niewystarczającą, niespełniającą oczekiwań społeczeństwa. Z tego właśnie powodu wstydzi się choroby, jak i wstydzi się terapii, które stanowią odpowiedź na „siebie nieidealnego”. O takich właśnie doświadczeniach opowiada Małgorzata Halber. Chcąc uniknąć kompromitacji, upokorzenia,

⁴⁶ S. Tomkins, *Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura reakcji*, przeł. B. Szumański i W. Szwebs, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 163.

⁴⁷ Tamże, s. 172.

⁴⁸ M. Szubert, *Wstyd w dyskursie kulturowym*, „Ethos” 2017, nr 2, s. 51.

wyśmiania, postanowiła schować się za postacią wymyśloną. Strategia ukrycia pozwoliła pisarce na nabranie pewnego dystansu do własnej alkoholowej biografii, a w efekcie – (nie)wystawienie siebie na czytelnicze spojrzenie.

Najgorszy człowiek na świecie Małgorzaty Halber jest bez wątpienia powieścią genologicznie nieoczywistą, znajdującą się na granicy gatunków. Rości sobie wszak prawa do bycia autobiografią za sprawą wplatania do fabuły elementów autorskiego życiorysu, ale jednocześnie nie chce nią być, gdyż bliżej jej do fikcji literackiej przez kreację narratorki-bohaterki. Dodatkowo sprawę komplikuje niejednoznaczna postawa autorki, która zarówno sobą pisze, jak i ukrywa się, maskuje za postacią zmyśloną dla szczytnego celu, ale także z powodu wstydu. Pomimo wielu niejasności czytelnik z łatwością dostrzega szczerą wyznania, intymistyczny sposób snucia opowieści, wprowadzania odbiorcy w świat głęboko skrywanych emocji, uczuć i afektów. To właśnie ów styl narracji przemawia za tym, by prozę Halber czytać przez pryzmat autobiograficzności, niejako na przekór autorskim oczekiwaniom, ale i w paradoksalnej zgodzie z nim.

BIBLIOGRAFIA


- Ahmed S., *Wstyd w obliczu innych*, przeł. J. Misun, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 194–212.
- Chłosta-Zielonka J., *Być inną – o kategorii różnicy w autobiograficznych wypowiedziach kobiet XX i XXI wieku*, „Prace Literaturoznawcze” 2018, nr 6, s. 59–74.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Czermińska M., *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 5–17.
- Czyżak A., *Autofikcja*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2020, nr 2, s. 93–98.
- De Man P., *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 2, s. 307–318.
- Foucault M., *Sobą pisanie*, [w:] M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 303–319.
- Halber M., *Najgorszy człowiek na świecie*, Kraków 2015.
- Hellich A., *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Warszawa 2018.
- Iwasiów I., „Niosło ją to, że stała u boku”. O genderowym modelowaniu biografii artystek, „Autobiografia” 2015, nr 2, s. 63–74.
- Legeżyńska A., *Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 13–27.
- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49.
- Nasiłowska A., *Zwrot biograficzny*, „Dwutygodnik” 2009, nr 16, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> [dostęp: 17.01.2024].

- Nycz R., *Syllepsis*, [w:] R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 113–121.
- Orbitowski Ł., „Najgorszy człowiek na świecie”: Halber przepłynęła ocean pogardy do samej siebie, „Gazeta Wyborcza” 2015, nr z 4.02.
- Pastuszko M., *Skończyłam tę terapię i będę jej bronić*, „Krytyka Polityczna” 2019, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/skonczylam-te-terapię-i-bede-jej-bronic/> [dostęp: 13.01.2023].
- Pekaniec A., *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet*, Kraków 2020.
- Pekaniec A., *Dlaczego (auto)biografie? Literatura dokumentu osobistego kiedyś i dziś*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2022, nr 1, s. 125–144.
- Sekielski o natogach: Małgorzata Halber, cudowne dziecko z domu alkoholików, wideo online, 25 sierpnia 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=2U-VT9g8SFOI> [dostęp: 26.01.2024].
- Sendyka R., *Sobąpisanie, ćwiczenia duchowe i Foucault jako parzejasta*, [w:] R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 251–287.
- Sosin N., *Małgorzata Halber: Kiedy przestajesz pić, wszystkiego uczysz się od nowa. Tańczyć, kochać się, rozmawiać z ludźmi na trzeźwo*, „weekend.gazeta.pl” 2015, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7152121,17316466,małgorzata-halber-kiedy-przestajesz-pic-wszystkiego-uczysz.html> [dostęp: 13.01.2023].
- Stawiszyński T., *Stawiszyński: Człowiek taki jak my*, „Krytyka Polityczna” 2015, <https://krytykapolityczna.pl/narkopolityka/polskienarko/stawiszyński-człowiek-taki-jak-my/> [dostęp: 10.02.2023].
- Strachota J., Żulczyk J., *Co ćpać po odwyku. Małgorzata Halber*, podcast, Spotify, 8 grudnia 2021, <https://open.spotify.com/episode/3JMnAsBfqL1EuV62NMHBkW> [dostęp: 2.02.2024].
- Sutowski M., *Halber: kto powiedział, że życie ma być spójne? [rozmowa]*, „Krytyka Polityczna” 2015, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/halber-kto-powiedzial-ze-zycie-ma-byc-spojne-rozmowa/> [dostęp: 10.02.2023].
- Szubert T., *Wstyd w dyskursie kulturowym*, „Ethos” 2017, nr 2, s. 51–69.
- Tomkins S., *Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura reakcji*, przeł. B. Szumański i W. Szwebs, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 163–173.
- Turczyn A., *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 204–211.
- Zgierski J., *Wyzналиśmy istotę naszych błędów*, „Dwutygodnik” 2015, nr 151, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5691-wyznalismy-istote-naszich-bledow.html> [dostęp: 22.01.2024].

Aleksandra Szymańska – doktorantka polonistyki na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Zajmuje się polską literaturą najnowszą, prozą kobiet oraz sytuacjami granicznymi w literaturze polskiej. Obecnie bada kobiece narracje alkoholowe, a także doświadczenie choroby alkoholowej w literaturze.

E-mail: aleksandra.m.szymanska@us.edu.pl

KLAUDIA WĘGRZYN
Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0002-2891-5590>



Jim Carrey nie istnieje

Celebrycka *quasi*-autoetnografia na koniec świata

STRESZCZENIE

Jim Carrey stanowi dosłowną ilustrację spełnienia „amerykańskiego snu”: jego historia ma swój początek w niekorzystnej sytuacji ekonomicznej i wielodzietnej rodzinie oraz kanadyjskiej scenie stand-upowej – a kończy się na na statusie milionera i hollywoodzkiego celebryty. Najlepiej znany z blockbustów lat 90. – raczej komediowych niż dramatycznych – Carrey przez dekady kreowany i odbierany był jako finansowe i popkulturowe wcielenie „gwiazdy”. Zbliżając się do sześćdziesiątki, wydaje *quasi*-autobiografię – która zdecydowanie odróżnia się od klasycznych biografii celebryckich i tworzy zupełnie wyjątkową partyzantkę kulturową. Książka *Memoirs and Misinformation (Wspomnienia i dezinformacja)* tworzy wielowarstwowe gesty samopoznania, odczarowania symulakrum osoby celebryckiej oraz środowiska. W końcu, tworzy sieci powiązań między fikcją a rzeczywistością, apokalipsą biblijną oraz tą spowodowaną przez UFO – a wszystko po to, by udowodnić, że „Jim Carrey nie istnieje”.

Słowa kluczowe

celebryci, Jim Carrey, autoetnografia, autofikcja, autobiografia



SUMMARY

Jim Carrey does not exist. A celebrity *quasi*-autoethnography for the end of the world

Jim Carrey is a literal illustration of the fulfillment of the American Dream: his story begins with economic disadvantage and a large family as well as the Canadian stand-up scene, and ends with becoming a multimillionaire Hollywood celebrity. Best known for his blockbusters of the 1990s, including comedies rather than dramas, Carrey has for decades been created and perceived as the financial and pop culture embodiment of celebrity. Approaching sixty, he is releasing a *quasi*-autobiography, which genre-wise, author-wise and meaning-wise separates him from classic celebrity biographies and creates a completely unique cultural guerrilla based on years of deconstructing his own image. *Memoirs and Misinformation* forms a palimpsest of themes and gestures of self-discovery and self-destruction; disenchanting simulacrum of a celebrity persona and environment, wealth, popularity, corporeality and loneliness. Finally, they create webs of connections between fiction and reality, the biblical Apocalypse and the one caused by UFOs: all to prove that Jim Carrey does not exist.

Keywords

celebrities, Jim Carrey, autoethnography, auto-fiction, autobiography

Kult celebrytów rozpoczyna się na długo przed oficjalnym (kulturowym) rozpoznaniem tego fenomenu – jako figurę pre-celebrycką badacze wskazują nawet samego Aleksandra Wielkiego¹. Kolejne wieki, przełomy, skoki cywilizacyjne i ich bohaterowie/celebryci tworzą papierki lakmusowe całych kultur, jak i zupełnie osobistych fascynacji oraz fetyszyzacji ze strony fanów. W postmodernistycznej popkulturze ilości celebrytów wydają się wymykać statystykom i kategoryzacji, gwiazdy filmowe głównego nurtu kina nie są już najważniejszymi celebrytami, do ich grona dochodzą gwiazdy internetu. Wydaje się, że rynek amerykański wiezie prym, jeżeli chodzi o tworzenie i promowanie celebrytów. Już dekadę temu Lee Barron mówił o kulturach celebryckich w liczbie mnogiej², a John David Ebert analizował idiolatrię multimedialnej supergwiazdy³. Dyskursy popkultury, komercjalizmu i kapitalizmu, odmieniane są przez liczne przypadki, analizy tematyczne, programy, magazyny, talkshows, podcasty i vlogi – przekraczają horyzonty zaznaczone kiedyś chociażby przez Oprah Winfrey czy przełamywane teraz przez *The Kardashians*.

Amerykański kult celebrytów⁴ poddawany był już psychoanalitycznym analizom – szczególnie w kontekście efektu lustra i narcyzmu⁵ czy

¹ L. Barron, *Celebrity Cultures. An Introduction*, Nowy Jork 2014.

² Tamże.

³ J.D. Ebert, *Dead Celebrities, Living Icons: Tragedy and Fame in the Age of the Multimedia Superstar*, Kalifornia 2010.

⁴ C. Lawrence, *The Cult of Celebrity: What Our Fascination with the Stars Reveals About Us*, Connecticut 2009.

⁵ *The Mirror Effect: How Celebrity Narcissism Is Seducing America*, eds D. Pinsky, M. Young, J. Stern, New York-London 2009.

kapitalistycznych multimilionowych fortun⁶. Krytyczna analiza umieszczała ten kult także w różnych innych kontekstach – polityki rasowej⁷ czy kolonializmu⁸, a także rozliczała gwiazdy z deklarowanych działań na rzecz klimatu⁹ i z niejednoznacznego w swym nastawianiu na medialny rozgłos celebryckiego humanitaryzmu¹⁰. Do ciekawego sprzężenia zwrotnego dochodzi w momencie, w którym to sami celebryci decydują się zabrać głos (lub ten głos pożyczyć od *ghost writera*) i napisać swoją własną historię – biorąc pod uwagę jedynie rynek amerykański można stwierdzić, że gatunek autobiografii celebryckiej ma się dobrze i przynosi spore dochody¹¹. Do listy autorów autobiografii dołączył w 2020 roku Jim Carrey, wydając książkę *Memoirs and misinformation*¹² (wydanie polskie: *Wspomnienia i dezinformacja* – 2023). Tytuł dość dobrze zapowiada zawartość. Nawiązania do biografii i filmografii Carreya, łatwo czytelne dla osób mających nawet tylko ogólne wyobrażenie o karierze aktora, a także wspomnienia bardziej osobiste, związane z rodzicami czy z córką – to bezsprzecznie część *Wspomnienia*. *A Dezinformacja*, czyli blisko trzy czwarte książki, to narracyjna matrioszka złożona z nawiązań do antycznych mitów, wyobrażeń na temat życia w Hollywood, taktyk szamańskich i medytacyjnych, katastrofy klimatycznej i biblijnej Apokalipsy. Przede wszystkim jednak to historia kreowania osoby – awatara tworzonego na potrzeby funkcjonowania w Hollywood, pomagającego aktorowi utrzymywać się na fali popularności przez dekady.

Internet, wraz z bliższym oraz dalszym otoczeniem, co kilka lat obwieszcza „koniec Jima Carreya” – co czasami wiąże się z nie do końca udanym projektem filmowym, czasami z niezręcznymi wypowiedziami w wywiadzie, czasami ze zbyt dosadną karykaturą polityczną umieszczoną na Twitterze¹³. Internauci zdiagnozowali już u Carreya depresję, nerwicę, alkoholizm, uzależnienie od narkotyków, imputowali mu także poglądy antyszczepionkowców; jego nazwisko łączy się również z ruchem

⁶ *Demystifying Business Celebrity*, eds E. Guthey, T. Clark, B. Jackson, New York–London 2009.

⁷ S.J. Jackson, *Black Celebrity, Racial Politics, and the Press: Framing Dissent*, New York–London 2014.

⁸ R. Clarke, *Celebrity Colonialism: Fame, Power and Representation in Colonial and Postcolonial Cultures*, Cambridge 2013.

⁹ D. Brockington, *Celebrity and the Environment: Fame, Wealth and Power in Conservation*, New York–London 2009.

¹⁰ I. Kapoor, *Celebrity Humanitarianism: The Ideology of Global Charity*, New York–London 2012.

¹¹ Na początku 2023, w związku z popularnością autobiografii księcia Harry’ego (zatytułowanej, w polskim przekładzie, *Ten drugi*) magazyn „Esquire” opublikował listę najlepszych publikacji wszechczasów w tym właśnie gatunku. Na pierwszym miejscu znajduje się ilustrowana książka Steve’a Martina, dalej aktorki i aktorzy pojawiają się dość konsekwentnie, w rankingu znajduje się m.in.: Paul Newman, Alan Cumming, Stanley Tucci, Tina Fey, Jenette McCurdy, Viola Davis czy Matthew McConaughey.

¹² J. Carrey, D. Vachon, *Memoirs and Misinformation: A novel*, New York 2020.

¹³ Jim Carrey przez wiele lat osobiście publikował wpisy na swoim twitterowym koncie – najczęściej były to rysunkowe karykatury polityczne. Carrey szczególnie niepochlebnie ilustrował prezydenturę Donalda Trumpa, jednak do największego skandalu doszło w 2018 roku, po opublikowaniu rysunku przedstawiającego śmierć Mussoliniego – na który bardzo ostro zareagowała jego wnuczka, zob. Louie Dean Valencia, *Mussolini, and the Politics of Comics*, https://www.academia.edu/38843351/Jim_Carrey_Mussolini_and_the_Politics_of_Comics [dostęp 10.08.2024].

„woke” wraz z okazjonalnymi nawiązaniem do zakonu iluminatów¹⁴. Co na to wszystko Jim Carrey? Jim Carrey przez całą swoją karierę świadomie rozbijał ideę celebryty; a od paru lat w wywiadach stwierdza wprost, że „Jim Carrey nie istnieje”¹⁵.

Narodziny gwiazdy, czyli spełnienie „amerykańskiego snu” pełną gębą

Carrey mógłby wydać klasyczną autobiografię, którą reklamowano by jako niezwykłą historię w typie „od pucybuta do milionera”. Swoje pierwsze kroki stawiał w kanadyjskim klubie standupowym – po dekadzie znalazł się na szczycie w kategorii „najbogatszych celebrytów” Ameryki. Aktualnie wciąż utrzymuje się bardzo wysoko – z wartością rynkową (*net worth*) wycenianą w 2023 roku na 180 milionów dolarów, przez całą karierę zarabiając łącznie około 300 milionów¹⁶.

Carrey na przestrzeni lat wiele razy opowiadał o swoim dzieciństwie i dorastaniu – motywy te pojawiają się również we *Wspomnieniach i dezinformacji*: dzieciństwo naznaczone problemami finansowymi¹⁷, utrata pracy przez ojca – Percy’ego Carreya – oraz praca w fabryce wykonywana przez całą rodzinę¹⁸. Carrey wplótł tę historię do stand-upu w 1991 roku: „Wycho- wywałem się w Kanadzie, więc kiedy nagle całą rodziną zamieszkaliśmy w vanie, sądziłem, że wybieramy się na objazdowe wakacje, a nie, że staliśmy się bezdomni”¹⁹. Po takim wejściu we wczesną dorosłość pieniądze i spełnienie „amerykańskiego snu” nabierają u Carreya mitycznego oraz klasowego znaczenia.

Lata dziewięćdziesiąte to zdecydowanie czas powstawania **legandy Carreya** – chociaż określenie „powstawanie” odsuwa sprawczość od samego zainteresowanego – sam od początku ją współkreował. W 1994 roku w *The Late Show* u Davida Lettermana Carrey przeglądał „Newsweeka”, zauważając, że faktycznie staje się sławny, ponieważ popularne gazety zaczynają pisać o nim nieprawdę: „Ponoć dostaję teraz 7 milionów za film, co za idiotyzm! Nie stawię się na próbie za mniej niż 9 milionów”²⁰. Najbardziej płodne ziarenko legandy zasiał podczas wywiadu z Oprah Winfrey w 1997 roku. Prowadząca nawiązała do rytuału wykonywanego przez Carreya w 1987 roku na Mulholland Drive. Carrey wyobrażał sobie spełnienie marzenia bycia gwiazdą, w ramach potwierdzenia swoich intencji i marzeń

¹⁴ Zob.: *Jim Carrey is NOT CRAZY – Interviews & Behavior Explained*, <https://www.youtube.com/watch?v=klQB9GccAw4>; *Jim Carrey | Law Of Attraction | Neuroplasticity | How To Manifest*, <https://www.youtube.com/watch?v=5RsqdoUnTHo>; *Jim Carrey on Buddha, Christ, Allah & the Bhagavad Gita*, <https://www.youtube.com/watch?v=RetRdnkvEbk> [dostęp 12.11.2024].

¹⁵ *What Does This Life Really Mean? – Jim Carrey*, <https://www.youtube.com/watch?v=wTlbYqQQag> [dostęp: 20.12.2023].

¹⁶ *Jim Carrey Net Worth: \$180 Million*, <https://www.celebritynetworth.com/richest-celebrities/actors/jim-carrey-net-worth/> [dostęp: 20.12.2023].

¹⁷ J. Carrey, D. Vachon, *Wspomnienia i dezinformacja*, tłum. A. Krochmal, R. Kędziński, Kraków 2023, s. 27.

¹⁸ Tamże, s. 101.

¹⁹ *The Un-Natural Act* [występ stand-upowy], 1991, <https://www.youtube.com/watch?v=KQHsVPD5Ans> [dostęp: 19.05.2023].

²⁰ *The Late Show*, <https://www.youtube.com/watch?v=VoLdkt3y0BQ> [dostęp: 15.05.2023].

wypisał sobie czek na 10 milionów dolarów za świadczenie usług aktorskich – do zrealizowania do 1995 roku. Właśnie wtedy, tuż przed deadlinem dostał upragnione miliony za rolę w *Głupim i głupszym*²¹. Boom komediowo-stand-upowych amerykańskich aktorów lat osiemdziesiątych i początku lat dziewięćdziesiątych dotyczył, obok Carreya, takich aktorów, jak Robin Williams, Adam Sandler czy Drew Carey. Niektóre sceny stand-upowe weszły z czasem do głównego nurtu telewizyjnego, a niektórzy stand-uperzy na celebrycki Olimp, choć zauważyć można środowiskowe podziały rasowe²². To właśnie dzięki programowi telewizyjnemu *In Living Color* (1990–1994), wyprodukowanemu i wyreżyserowanemu przez Keenena Ivory’ego Wayansa, Jim Carrey rozpoczął swoją karierę.

Programów z lat dziewięćdziesiątych nie należy jednak idealizować – obecnie z perspektywy krytyki kulturowej, środowiskowej czy feministycznej wskazuje się na ich „problematyczność” (m.in. mizoginizm, homofobie, *fatshaming*) niektórych produkcji z tamtej dekady²³. W przypadku Jima Carreya problematyczne okazał się scena z osobą transpłciową w filmie *Ace Ventura*²⁴. Scena i jej kulturowe oraz personalne konsekwencje w środowisku osób LGBT+ omówione zostały m.in. w dokumencie *Disclosure: Trans Lives on Screen* z 2020 roku²⁵.

Złoty Graal: statuetka

Wraz ze wzrostem popularności Carreya budziła się w nim nie tylko potrzeba docenienia finansowego czy tego płynącego ze strony fanów, ale też uhonorowania aktorskiego – statuetką Oscara. *The Cable Guy* stał się zapowiedzią dramatyzacji ról aktora – w 1998 roku zagrał w *Truman Show*, a w 1999 roku w *Człowieku z księżycą* – obie role wynagrodzono mu (jedyne) Złotymi Globami. Statuetki staną się nie tylko symbolem sukcesu, ale też pewnego rodzaju brzemieniem i przypomnieniem – to nigdy nie będzie wymarzony Oscar. Carrey autoironicznie będzie do tego nawiązywał w publicznych przemowach i wystąpieniach. Zapowiadając Oscara za montaż filmowy

²¹ [Rozmowa Jima Carreya z Oprah Winfrey], <https://www.youtube.com/watch?v=v01DP-geIEuY> [dostęp: 19.05.2023]. Kolejna legenda dotycząca sukcesu i zawrotnych ilości zarabianych pieniędzy pojawiła się przy filmie *The Cable Guy*, kiedy Adam Sandler obiecał Carreyowi 20 milionów za rolę (budżet całego filmu wynosił 40 milionów). Równanie skróciło się do: Carrey = ogromna-ilość-pieniędzy. Pomimo wielkiej gaży, film został uznany przez kilku krytyków za całkowite fiasko: Carrey miał się sprawdzać jedynie w prostych komediach. Całkiem możliwe, że następny film *Kłamca, kłamca* (1997) był próbą odwrócenia złej passy. Lat dziewięćdziesiąte to kolejne wzloty i upadki w doborze ról – zmiany wizerunkowe i próby wyjścia poza blockbustery oparte na komedii będą towarzyszyły Carreyowi przez całą karierę.

²² *Remembering the LA Comedy Night Where Black Comics Became Stars*, <https://www.insidehook.com/article/los-angeles/remembering-phat-tuesday-90s-black-standup-comedy-show>, [dostęp: 19.05.2023]; *Heard the one about the black standups?*, <https://www.theguardian.com/stage/2010/apr/13/black-comedy> [dostęp: 19.05.2023].

²³ Zob. *The Crippling Cultural Ignorance of '90s Film and TV*, <https://observer.com/2018/10/film-crit-hulk-crippling-cultural-ignorance-90s-friends-fight-club/> [dostęp: 20.05.2023]; *Misogynistic 90s Movie Moments That'll Make You Cringe Today*, <https://www.thelist.com/81926/misogynistic-90s-movie-moments-thatll-make-tinge-today/> [dostęp: 20.05.2023].

²⁴ *Ace Ventura: Psi detektyw*, reż. Tom Shadyac, USA 1994.

²⁵ *Disclosure: Trans Lives on Screen*, reż. Sam Feder, USA 2020.

w 1999 roku powie: „Szanowni Państwo, jestem tutaj, by wręczyć statuetkę... Jestem tutaj tylko po to... Nie muszę się niczym martwić... Mogę się pokazać i cieszyć imprezą... Wygranie Oscara to nie jest najważniejsza rzecz na świecie... Samo bycie nominowanym to już zaszczyt... Och, Boże...”²⁶, po czym teatralnie zaleje się łzami. Przy innej okazji, odbierając Złoty Glob powie: „Chciałbym podziękować mojej matce, ojcu... oraz Akademii... Och, przepraszam, myślałem o czymś innym”²⁷. Motywy wizualizowania siebie podczas rozdania Oscarów oraz poczucie bycia ignorowanym przez Akademię pojawiają się również we *Wspomnieniach i dezinformacji*²⁸.

Szałę komedii równoważyły również role w *Zakochanym bez pamięci* (2004); *Numerze 23* (2007); *I love you Phillip Morris* (2009). Po sequele *Głupiego i głupszego* (2014) Carrey wystąpił jeszcze w filmie *Outsiderka* (2016) – dystopijnej historii o kanibalach z marginesu społecznego. Jego czas ekranowy wyniósł niespełna dwie minuty, a postać, którą zagrał, była zupełnie niema i właściwie nierozpoznawalna. W tym samym roku grał również w kręconym w Polsce thrillerze *Prawdziwe zbrodnie*. Również w 2016 roku pojawił się na Złotych Globach w roli wręczającego statuetkę – głos z offu zapowiedział aktora: „Przed Państwem dwukrotny zwycięzca Złotego Globa, Jim Carrey”. Sam aktor powiedział:

Jestem Jim Carrey, dwukrotny zwycięzca Złotego Globa. Kiedy kładę się do łóżka, nie jestem tylko facetem idącym spać, jestem dwukrotnym zwycięzcą Złotego Globa – Jimem Carreyem udającym się na zasłużony odpoczynek. Kiedy śpię, nie śnię zwyczajnych snów, nie. Proszę Państwa, śnię o byciu Jimem Carreyem, trzykrotnym zwycięzcą Złotego Globa. Wtedy byłbym wystarczająco dobry. To w końcu by się spełniło i mógłby zaprzestać tych okropnych poszukiwań²⁹.

Po kolejnych dwóch latach przerwy Carrey zagrał w serialu *Kidding* w reżyserii Michela Gondry’ego (odpowiedzialnego również za *Zakochanego bez pamięci*). Postać grana przez Carrey’a wydaje się lustrzanym odbiciem jego sytuacji i pozycji. *Kidding* klasyfikowane jest jako czarna komedia – porusza tematy śmierci i żałoby, a głównym motywem narracji jest problem tożsamościowy bohatera – poczucie izolacji, wykluczenia, zatracenia się w wykonywanej pracy, poświęcenia dla innych. Bohater grany przez Carreya, jak i sam Carrey odczytywany przez pryzmat serialu, ewokują postać czulego narratora – radzącego sobie z emocjami i przeżywaniem traumy dzięki leczącym aspektom śmiechu³⁰. Carrey w 2019 roku został nominowany za tę rolę do Złotego Globu.

²⁶ „Saving Private Ryan” Wins Best Film Editing | 71st Oscars, 1999, <https://www.youtube.com/watch?v=y1PruACVorM> [dostęp: 28.12.2023].

²⁷ Jim Carrey Wins Best Actor Motion Picture Drama – Golden Globes 1999, <https://www.youtube.com/watch?v=oSa2i-gy0YI> [dostęp: 20.12.2023].

²⁸ J. Carrey, D. Vachon, *Wspomnienia...*, s. 70, 90, 208.

²⁹ Jim Carrey Speech At The Golden Globe Awards 2016 [online 22.12.2023], <https://www.youtube.com/watch?v=CZ8fyaGjD9E>. Tłumaczenie własne.

³⁰ K. Węgrzyn, *(Auto)portret w piękniętym zwierciadle. Czula narracja, trauma i podmiotowość w czarnej komedii „Kidding”, [w:] Artyst(k)a: czuły narrator. Wcielenia oraz interpretacje czwartoosobowej perspektywy w tekstach kultury*, red. S. Papier, Kraków 2021.

Twoja twarz brzmi znajomo

Carrey w komediowy sposób dekonstruował narastające wokół siebie mity, związane z funkcjonowaniem środowiska Hollywood, aktorstwa, sławy, pieniędzy i tożsamości. Robił to na różne sposoby: odebrał MTV Movie Awards za rolę Trumana w przebraniu Jima Morrisa; w 2004 roku podczas wręczania nagrody AFI dla Meryl Streep wcielił się w Roberta de Niro i Jacka Nicholsona w ich obecności; w 2014 roku podczas wywiadu u Jimmy'ego Kimmela ułożył z dłoni znak zakonu iluminatów; a u Davida Lettermana zamknął się w maszynie do łowienia maskotek, z której wyszedł ze statuetką Oscara. W 2013 roku, po tym, jak został dziadkiem, napisał nawet rymowaną książkę dla dzieci *How Roland Rolls*, opowiadającą o oceanicznej fali próbującej poradzić sobie ze świadomością konieczności dotarcia do brzegu³¹.

Działania Carreya coraz bardziej przenosiły się w rejestry konfrontacji z własną tożsamością w świecie hollywoodzkich symulaków. Na uwagę zasługują trzy wydarzenia z roku 2017 i 2018. Dwa pierwsze związane są z udzielanymi przez Carreya wywiadami; ostatnie z otrzymaniem informacji o nadchodzącej śmierci.

W 1999 roku Carrey zagrał w fabularyzowanej biografii amerykańskiego komika Andy'ego Kaufmana (*Człowiek z księżycą*). Samo wciele nie się w tę bardzo charyzmatyczną postać wymagało dodatkowego rozwarstwienia: Kaufman w latach siedemdziesiątych powołał do życia swoje sceniczne alter ego – Tony'ego Cliftona. Carrey grający Kaufmana grał również Kaufmana grającego Cliftona. Carrey pozostawał granymi postaciami na planie zdjęciowym nawet po zakończeniu filmowania – zwłaszcza będąc Cliftonem, którego rola zbudowana została na wielkiej arogancji, rubasznosci i agresji. Materiał archiwalny nagrany potajemnie na planie, wykorzystany został lata później w dokumencie *Jim and Andy* (2017). Wtedy też przeprowadzono z Carreym wywiad retrospekcyjnie przyglądający się powstawaniu filmu. W nagraniu z 1999 roku reżyser Miloš Forman – siedząc obok Kaufmana/Cliftona/Carreya – narzeka na trudności w filmowaniu i brak możliwości skontaktowania się z samym Carreym i ze smutkiem stwierdza, patrząc na aktora obok, „Chciałem tylko porozmawiać z Jimem, to wszystko”. Carrey zapewnia wtedy, że w takim wypadku może zagrać Jima Carreya.

Wspomnienie to zestawione jest z refleksją Carreya z 2017 roku:

Gdy skończyliśmy film, nie wiedziałem, kim jestem. Nie wiedziałem, jakie mam poglądy. Nie pamiętałem, o co mi w życiu chodzi. Nagle zrozumiałem, że wróciłem do moich problemów i byłem absolutnie nieszczęśliwy. Pomyślałem, że tak świetnie było być Andym, bo byłem wolny od siebie. Miałem wolne od Jima Carreya.

³¹ Całe przedsięwzięcie opatrzone było wieloaspektową promocją, odczytami w Białym Domu, nagraniami piosenek i skeczy. Archiwum projektu zob. <http://howrolandrolls.com> [dostęp: 22.12.2023].

Przeszedłem przez drzwi [Trumana – K.W.]. Ale zdałem sobie sprawę, że ta sztuczna kopała, to tak naprawdę my sami. To pewien awatar, którego kreujesz, bo sprawia innym przyjemność – pozwala zapomnieć o problemach, czyni cię znanym. Ale w pewnym momencie musisz zedrzeć tę warstwę z siebie, bo to nie jesteś ty³².

Carrey, analizując bycie Kaufmanem/Cliftonem, odnosi się do bycia Trumanem, tworząc tożsamościowy palimpsest. Udział w tym dokumencie dał Carreyowi możliwość psychoanalizy i stanowi ciekawą wiwisekcję pracy aktorskiej. Dopóki odbywało się to w bezpiecznych ramach planu filmowego i wywiadu tematycznego, nie budziło zbyt wielkich emocji, jednakże przemyślenia Carreya o tożsamości i konstrukcjach jaźni zaczęły przenikać do wywiadów niezwiązanych już później z Kaufmanem czy Trumanem. I tak na przykład doszło do radykalnego nieporozumienia w trakcie wywiadu na nowojorskim *Fashion Week* w 2017 roku. Reporterka widząc Carreya na czerwonym dywanie, nie kryje zdziwienia. Carrey, odpowiadając na kolejne pytanie, konkluduje: „To wszystko i tak nie ma żadnego znaczenia. Chciałem znaleźć najbardziej bezsensowną imprezę, na którą mógłbym przyjść. Musisz przyznać, że to kompletnie bez znaczenia”. Reporterka odpowiada, że powodem tej imprezy jest przecież celebrowanie ikon, a on sam jest ikoną; Carrey zaczyna wtedy monolog o wszechświecie, nie-istnieniu, tańczących polach energii oraz o skupiskach wielościanów, wprawiając rozmówczynię oraz odbiorców w osłupienie³³.

Wypunktowanie zabiegów z odtwarzaniem roli awatara-Carreya – czy to w występach komediowych, czy podczas wywiadów i na planach zdjęciowych – prowadzi nas do zabiegu zwieńczającego ten proces, to jest do powstania książki wydanej w 2020 roku, czyli powieści, w której zgodnie z blurbem na okładce: „Nic tu nie jest prawdą i wszystko jest prawdziwe”, a jej głównym bohaterem jest postać o imieniu Jim Carrey.

Wspomnienia i dezinformacja

Jim Carrey i Dana Vachon pracowali nad *Wspomnieniami i dezinformacją* osiem lat – sześć lat z tego to rozmowy, a dwa to pisanie książki. Wykorzystuje ona zabieg autofikcji w jego podstawowym znaczeniu – Jim Carrey jest zarówno autorem, jak i postacią literacką. Komplikacje znaczeniowo-gatunkowe tego modelu literackiego są wielowątkowe, dlatego też nie stosuję tutaj konkretnych literaturoznawczych dyskursów, a podążam za ogólną definicją Anny Turczyn:

Autofikcja jest umiejscowieniem ściśle autobiograficznego Ja, jako bytu językowego, który rozgrywa się poza rzeczywistym czasem i przestrzenią i który swoje istnienie określa w nieświadomości. Przez takie

³² *Jim & Andy: The Great Beyond – Featuring a Very Special, Contractually Obligated Mention of Tony Clifton*, reż. Ch. Smith, USA 2017.

³³ *Jim Carrey Sounds Off on Icons and More at NYFW 2017 | E! Red Carpet & Award Shows*, <https://www.youtube.com/watch?v=-JmNKGfFj7w&t=1s> [dostęp: 20.12.2023].

chiazmatyczne rozumowanie: uczynienie się postacią własnej książki, by przez to odnaleźć klucz do świata nie literatury, lecz pragnień, które stanowią o podmiocie, pisarz autofikcji konstruuje swoją autobiografię³⁴.

O autofikcyjności projektu Carreya świadczą nie tylko współautorstwo czy pierwsze zdanie: „Znali go jako Jima Carreya”³⁵, ale również wskazanie w podtytule gatunku: *A novel* [Powieść]. W polskim przekładzie i wydaniu jednakże podtytuł nie znalazł się ani na okładce, ani na tytułowej stronie, a informacja o tytule oryginału nie znajduje się na stronie redakcyjnej. Carrey piszący o sobie jako głównym bohaterze powieściowym, wykorzystuje gatunkowo również pseudoautobiografię. Gatunek ten Artur Hellich – odwołując się do konwencji powieści łotrykowskiej – nazywa autopikareską³⁶. „Łotrykowskie” motywy nie odnoszą się jedynie do części tekstu związanej z dezinformacjami, ale do jego całości – wprowadzając odbiorcę w konsternację oraz rodzącego wątpliwości co do powagi całego tekstu, także zawartych w nim „wyznań”³⁷. Tak scharakteryzowany gatunek wydaje się dobrze opisywać zamiary Carreya – jego autostylizację na jokera rozbijającego (jakikolwiek) porządek czy błazna-ironistę.

Kolejnym tropem znaczącym dla książki Carreya jest Charlie Kaufman, reżyser filmów *Być jak John Malkovich* oraz *Zakochany bez pamięci*. Kaufman jest jedną z postaci w książce, znaczącą dla rozwoju jej fabuły – powodując kolejne rozwarstwienia i rozchwiania narracji. Powieściowy Kaufman proponuje Carreyowi rolę Mao Zedonga, zaznaczając, że to rola wymagająca znaczących zmian fizycznych i psychicznych. Carrey, współpracujący z Anthonym Hopkinsem i reżyserem, popada w coraz większą paranoję, powielając metodę aktorską zastosowaną przy projekcie *Człowieka z księżycą*, zaczyna utożsamiać się z postacią i dosłownie stawać się dyktatorem. Ma jednak świadomość podobnych przypadków aktorskich, zna bowiem historię Heatha Ledgera oraz Philipa Seymoura Hoffmana³⁸ – „Martwię się tylko o swoje człowieczeństwo”³⁹. Najbardziej niepokojące w tym kontekście wydaje się porównanie, którym posługują się autorzy *Wspomnień i dezinformacji*: Carrey i Hopkins podczas oglądania drastycznych materiałów z czasów przeprowadzonej przez Mao rewolucji kulturalnej budują paralelę pomiędzy popularnością dyktatora oraz celebryty, w obu przypadkach oznaczającą moc zawładnięcia umysłami milionów. Carrey puentuje: „Tak było ze mną po *Masce*. [...] Produkowano moje figurki. Miliony! Ciężarówka rozwoziły je po całym świecie. Moja twarz, moja gigantyczna twarz patrząca z nieskończonej liczby billboardów”⁴⁰.

Do siły wizerunku odnosi się również motto książki pochodzące z pracy Marshalla McLuhana *Zrozumieć media*, mówiące o relacji między

³⁴ A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 210.

³⁵ J. Carrey, D. Vachon, *Wspomnienia...*, s. 11.

³⁶ A. Hellich, *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Warszawa 2018, s. 244.

³⁷ Tamże, s. 244.

³⁸ J. Carrrey, D. Vachon, *Wspomnienia...*, s. 89.

³⁹ Tamże, s. 97.

⁴⁰ J. Carrey, D. Vachon, *Wspomnienia...*, s. 112.

imieniem a tożsamością człowieka. Ważnym elementem książki Carreya jest jej okładka (powtórzona również w polskim wydaniu): jej głównym elementem graficznym jest portret bohatera-autora podzielony na dwie części: połowa to dość niewyraźna fotografia, reszta to niebiesko-zielona ilustracja uzupełniająca zarysy twarzy. W wywiadach promujących książkę Carrey kilkakrotnie opowiadał historię okładki. Warto od razu zauważyć, że zdjęcie na okładce to nie tylko zabieg marketingowy, ale, szczególnie potraktowane, wskazuje na przesunięcia gatunkowe książki z pseudoautobiografii czy autofikcji w stronę autoetnografii – w której to doświadczenie osoby piszącej ma bezpośredni wpływ na opisywane wydarzenie, a poziom autorefleksyjności i świadome aplikowanie subiektywnego filtra stają się nie tylko metodą opisu, ale integralną częścią narracji⁴¹. Rozmazane zdjęcie twarzy Carreya pochodzi z 2018 roku – powstało przez przypadek podczas wideorozmowy w aplikacji WhatsApp. 13 stycznia Carrey znajdował się na Hawajach – jego smartfon, tak jak wszystkie telefony na wyspie, wyświetlił oficjalny i rządowy komunikat: „Alarm. Zagrożenie pociskami balistycznymi. To nie są ćwiczenia”⁴². Informacja pojawiła się również w radiu, telewizji – wiadomości towarzyszyły dźwięki syren i alarmów. Pociski miały zostać wysłane przez Koreę Północną, a wybuchu spodziewano się w ciągu dziesięciu minut⁴³. Do Carreya zadzwoniła wtedy asystentka – zapytała, co zamierza zrobić, wtedy też, ściskając nerwowo telefon, wykonała zrzut ekranu. Dwie minuty przed zapowiadaną katastrofą stan gotowości został odwołany. Okaza się, że alarm był błędem jednego z pracowników hawajskiej Agencji Zarządzania Kryzysowego. Jednak przez 8 minut mieszkańcy wyspy byli przekonani, że zginą. Pechowy zrzut ekranu Carrey wykorzystał później do stworzenia pracy artystycznej – zamalowywał swoją twarz farbami – proces fotografował w kilku krokach i dodał na swojego Twittera. Z każdą warstwą dodawana była linijka tekstu: „Gdybyś obudził się wiedząc / Że jesteś wszystkim, co jest / Czyli w zasadzie zupełnie niczym / Tylko świadomym, odwiecznym, bezosobowym potencjałem / Integralną, nieokreśloną całością / Wymyślającym siebie, nieskończonym w formie światem / Czy wciąż miałbyś potrzebę osiągnięcia gwiazd?”⁴⁴.

Historia okładki to znaczący proces sam w sobie – odczytując narrację w książce w takiej właśnie perspektywie, możemy założyć, że to rodzaj *quasi*-autoetnografii. Przedrostek *quasi* wskazuje, że nie jest to akademicki rodzaj badań literaturoznawczych, ale wykorzystuje wiele aspektów tej metody. Podążając za rozważaniem Ewy Kępy:

⁴¹ Por. *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, red. K. Citko, M. Morozewicz, Białystok 2012; G. Maréchal, *Autoethnography*, [w:] *Encyclopedia of case study research*, red. A.J. Mills, G. Durepos, E. Wiebe, Thousand Oaks 2010, s. 43–45.

⁴² Zob. *Jim Carrey Shares His Terrifying Experience of Hawaii's 2018 False Missile Alert*, <https://www.youtube.com/watch?v=T8LIB3psUtM> [dostęp: 5.01.2024].

⁴³ Zob. *Cyberterror na Hawajach*, <https://kpmg.com/pl/pl/home/insights/2018/02/news-cybersecurity-cyberterror-na-hawajach.html>; *Fałszywy alarm raketowy na Hawajach*, <https://defence24.pl/fałszywy-alarm-raketowy-na-hawajach> [dostęp: 5.01.2024].

⁴⁴ Konto Jima Carreya nie istnieje już na Twitterze – cytat w moim tłumaczeniu pochodzi z archiwalnych zrzutów ekranu.

Autoetnografia to typ badań narracyjnych stanowiący swoiste połączenie autobiografii i etnografii, metoda [...] łączy to, co osobiste z tym, co kulturowe, społeczne i polityczne. Tekst autoetnograficzny przypomina tekst literacki. Są tu postaci, fabuła, akcja, dialogi i sceny wywołujące emocje. [...] Pisanie autoetnografii może być także formą terapii dla autora i czytelników. [...] W autoetnografii istotne jest doświadczenie epifanii – momentu przebudzenia, objawienia, olśnienia. [...] Epifania wiąże się z doznaniem egzystencjalnego kryzysu, który zmusza osobę do przeanalizowania swoich doświadczeń [...]. Jako metoda jest jednocześnie procesem i produktem⁴⁵.

Taką charakterystykę można przyłożyć do *Wspomnień i dezinformacji*. Carrey nie tworzy przewidywalnej narracyjnie autobiografii poszerzonej o autofikcję. Zapisuje raczej wyniki obserwacji środowiska, w którym spędził całe życie. Kryzysy egzystencjalne doświadczane na planach zdjęciowych i w życiu prywatnym, katastrofy filmowe i promocyjne, role komediowe i dramatyczne, pisarstwo i malarstwo; a w końcu epifania związana z zagrożeniem życia – stanowią sedno nie tylko książki, ale całej celebryckiej kariery.

Prolog książki *Wspomnienia i dezinformacja* to jednocześnie jej koniec: Carrey myśli o własnej śmierci oraz o potencjalnej śmierci medialnej konstruktu „Jim Carrey”. Obrazowe (a może i obrazoburcze) opisy cielesności połączone są z narracją o antywłamaniowych zabezpieczeniach domu, wspomnieniach o beczeszczeniu zwłok współczesnych gwiazd w kostniach Los Angeles. Celebrycka izolacja wiąże się z dojmującą samotnością. Następujące kolejno w książce historie to interakcje z rozpoznawalnymi postaciami z show businessu, rekonstrukcje i reinterpretacje wydarzeń historycznych (katastrofa w Pompejach, terror Mao Zedonga) oraz mitów i antycznych nawiązań (Gilgamesz, Babilon, Prometeusz). Wszystko to połączone jest z biografią i wspomnieniami aktora oraz ich narracyjnymi przekształceniami. Ilość i intensywność tropów przenoszą narrację w rejestry absurdu, hiperboli i partyzantki kulturowej – w większości ujawniają jednak podstawowy lęk: przed końcem własnego życia i końcem świata.

Własny koniec wiązany jest nie tylko ze zmieniającą się popularnością, ale z motywami kryzysu psychicznego czy depresji („A Jim Carrey, słynący z dzikich wygłupów i radosnego szaleństwa, zwinął się w kłębek i zaczął płakać. O tak, naprawdę było z nim kiepsko”⁴⁶; „Był samotny i tęsknił, prawdziwie i absurdalnie, za autentyczną wersją tego, co parodiował”⁴⁷). Drugą dominantą jest świadomość życia zastępczego, któremu oddają się aktorzy, przeżywając całe lata na planach filmowych jedynie udających rzeczywistości⁴⁸. Równie ważnym wątkiem jest przeczuwanie zbliżającego się końca aktorów, których fizyczna obecność była do tej pory podstawą tworzenia filmów: rozwój technologii może zastąpić gwiazdy, tworząc hologramy i awatary celebrytów.

⁴⁵ E. Kępa, *Autoetnografia – metoda dla odważnych?*, [w:] *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, red. K. Citko, M. Morozewicz, Białystok 2012, s. 115–119.

⁴⁶ J. Carrey, D. Vachon, *Wspomnienia...*, s. 21.

⁴⁷ Tamże, s. 26.

⁴⁸ Tamże, s. 200.

Prawdziwy koniec świata opisywany przez Carreya i Vachona zaczyna się natomiast od pożarów w Los Angeles, które pojawią się z przyczyn naturalnych oraz spełnią niejako „hipotezę Medei” sformułowaną w 2009 roku przez Petera D. Warda⁴⁹. Jako antyteza Dobrej Matki, Medea symbolizuje system, w którym natura dominuje i eliminuje, a w celu przywrócenia ładu, decyduje się na zemstę – nawet jeśli oznacza zaatakowanie lub wyeliminowanie ludzkości. Zemsta natury przybierająca formę naturalnej katastrofy niszczącej Hollywood ma zatem oczyścić świat, jednakże nawet w obliczu kataklizmu trendującym hashtagem w social mediach jest *FireSelfie*⁵⁰, a ludzie ryzykując życie i zdrowie wysilają się w znalezieniu najlepszego kadru katastrofy. Pożary jednak okażą się jedynie początkiem końca: zgodnie z zapowiedziami i wizjami Nicolasa Cage’a – to statki UFO oraz Reptilianie przesądzą o losach świata. Oczywiście jedyne słusznego: świata celebrytów. Bowiem to Kanye West okaże się faktycznym emisariuszem obcych, Steven Spielberg osobiście będzie kamerował to wydarzenie, a Tom Hanks będzie gospodarzem ostatniego śniadania oraz przesympatycznym wodzirejem przeprowadzającym wybranych celebrytów do *Amblin Twelve* – kosmicznej kapsuły ratunkowej opłaconej przez miliarderów. W której notabene okaże się, że nie przewidziano miejsca dla Carreya, a ostatnie siedzenie zostanie zajęte przez psa wspierającego Oprah Winfrey. Carrey i Vachon opiszą koniec jako eskalująca *Wojnę światów* w połączeniu z Apokalipsą św. Jana, która skończy się wojną jądrową między mocarstwami i wymusi na pozostałych w Los Angeles celebrytach walkę z jaszczuro-potworami oraz super-maszynami za pomocą „blasterów plazmy scjentologów”⁵¹. Ten koniec świata jednak i tak kończy się tym, od czego rozpoczęła się cała opowieść: od samotności głównego bohatera, który oddalając się od ładu na pontonie, oddaje się wspomnieniom: „Jego wspomnienia były rolkami celuloidu, które powoli się rozpuszczały. Spanikował. Rzucił się je ratować i przeglądać. Zamknął oczy i szukał w kryptach jaźni jakichś ram tego, kim był”⁵².

W podobnym tonie autoetnograficznym wypowiadała się postać grana przez Carreya w serialu *Kidding*⁵³: dlatego też serial oraz książka *Wspomnienia i dezinformacja* wydają najmocniejszymi punktami podsumowującymi i rozliczającymi trwającą ponad cztery dekady karierę. W ostatnich latach aktywność Carreya przesuwają się również znacząco w stronę malarstwa – aktor posiada własne atelier, w którym tworzy obrazy i rzeźby: w 2017 roku wystąpił w dokumencie *I Needed Color*, w którym opowiadał o pasji, a nawet obsesji malowania. W 2019 roku, podczas Vulture Festival, wziął udział w godzinnej rozmowie z Jerryem Saltzem (krytykiem sztuki) i odsłonił przed światem Carreya nietrzymającego się kurczowo komizmu – w skupieniu i wzruszeniu opowiadał o początkach twórczości aktorskiej i malarskiej, tęsknocie za matką i ojcem czy ogromnej stracie, jaką była dla niego śmierć

⁴⁹ P.D. Ward, *Hipoteza Medei. Czy życie na Ziemi zmierza do samounicestwienia?*, tłum. M. Betley, Warszawa 2010.

⁵⁰ J. Carrey, D. Vachon, *Wspomnienia...*, s. 48, 211.

⁵¹ Tamże, s. 265.

⁵² Tamże, s. 294.

⁵³ K. Węgrzyn, *(Auto)portret w pięknytm zwierciadle...*

Arethy Franklin. Jerry Saltz, nawiązując do otwartości i szczerości, jaka wymagana jest do tworzenia sztuki, użył terminu *radical vulnerability*. Słowo *vulnerability* w języku polskim nie ma jednoznacznego odpowiednika, znaczeniowo to coś więcej niż „wrażliwość” i „podatność” – to „bezbronność”. W studiach kulturowych określenie to odnosi się do „teorii wulnerabilności” czy „kruchości” – jak za Judith Butler nazywa ją m.in. Marta Tomczok⁵⁴. *Vulnerability studies* związane są z kontekstem i tematyką wojenną, odwołując się równocześnie do etymologicznego źródła: łacińskiego rzeczownika *vulnus* ‘rana’, podkreślającego podatność/możliwość zranienia. W połączeniu z aspektem pisania autoetnografii po końcu świata/kariery i osoby – „wulnerabilność” to termin, który ciekawie określa funkcjonowanie Carreya zwłaszcza w ciągu ostatnich kilku lat. Wywiady udzielane przez aktora oraz udział w projekcie *Kidding* wydają się być nienastawione na komercję i promocję, a na autoetnograficzne pogłębianie tożsamości. Slapstickowe skecze powiązane głównie z komedią cielesną i sytuacyjną ustępują miejsca spokojniejszym refleksjom i rozmową. A dążenie do rozbawiania ludzi, nawet w obliczu katastrofy i tragedii, przestają być jedynie celebrycką maską, a stają się mottem życiowym:

Współczesny świat był jak płonący autobus z wariatem za kierownicą, pędzący w kierunku urwiska. A Carrey nie był gdzieś poza tym, lecz pozostawał współwinny: nadpobudliwe dziecko wygłupiające się na swoim siedzeniu, rozśmieszające pozostałych, odwracające ich uwagę od pewnej zagłady⁵⁵.

BIBLIOGRAFIA

- Barron L., *Celebrity Cultures. An Introduction*, New York 2014. <https://doi.org/10.4135/9781473910492>
- Brockington D., *Celebrity and the Environment: Fame, Wealth and Power in Conservation*, New York–London 2009. <https://doi.org/10.5040/9781350218932>
- Carrey J., Vachon D., *Memoirs and Misinformation: A novel*, New York 2020.
- Carrey J., Vachon D., *Wspomnienia i dezinformacja*, przeł. A. Krochmal, R. Kędzierski, Kraków 2023.
- Clarke R., *Celebrity Colonialism: Fame, Power and Representation in Colonial and Postcolonial Cultures*, Cambridge 2013.
- Demystifying Business Celebrity*, red. E. Guthey, T. Clark, B. Jackson, New York–London 2009.
- Ebert J. D., *Dead Celebrities, Living Icons: Tragedy and Fame in the Age of the Multi-media Superstar*, Kalifornia 2010. <https://doi.org/10.5040/9798400638046>


⁵⁴ M. Tomczok, „Mój przyjaciel z Haify powiedział, że gdy śni, nie śni o wrogu, lecz o sobie samym”: studia nad konfliktem palestyńsko-izraelskim jako wyzwanie dla studiów nad Zagładą, „Narracje o Zagładzie” 2018, nr 4, s. 67–80.

⁵⁵ J. Carrey, D. Vachon, *Wspomnienia...*, s. 120.

- Hellich A., *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Warszawa 2018.
- Hutcheon L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Canada 2016.
- Jackson S.J., *Black Celebrity, Racial Politics, and the Press: Framing Dissent*, New York-London 2014. <https://doi.org/10.4324/9781315887043>
- Kapoor I., *Celebrity Humanitarianism: The Ideology of Global Charity*, New York-London 2012. <https://doi.org/10.4324/9780203082270>
- Kępa E., *Autoetnografia – metoda dla odważnych?*, [w:] *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, red. K. Citko, M. Morozewicz, Białystok 2012.
- Lawrence C., *The Cult of Celebrity: What Our Fascination with the Stars Reveals About Us*, Connecticut 2009.
- Maréchal G., *Autoethnography* [w:] *Encyclopedia of case study research*, red. A.J. Mills, G. Durepos, E. Wiebe, Kalifornia 2010.
- The Mirror Effect: How Celebrity Narcissism Is Seducing America*, red. D. Pinsky, M. Young, J. Stern, New York-London 2009.
- Tomczok M., „Mój przyjaciel z Haify powiedział, że gdy śni, nie śni o wrogu, lecz o sobie samym”: studia nad konfliktem palestyńsko-izraelskim jako wyzwanie dla studiów nad Zagładą, „Narracje o Zagładzie” 2018, nr 4, s. 67–80. <https://doi.org/10.31261/noz.7879>
- Turczyn A., *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 204–211.
- Ward P. D., *Hipoteza Medei. Czy życie na Ziemi zmierza do samounicestwienia?*, tłum. M. Betley, Warszawa 2010.
- Węgrzyn K., *(Auto)portret w pękniętym zwierciadle. Czująca narracja, trauma i podmiotowość w czarnej komedii „Kidding”*, [w:] *Artyst(k)a: czuły narrator. Wcienienia oraz interpretacje czwartoosobowej perspektywy w tekstach kultury*, red. S. Papier, Kraków 2021.

Klaudia Węgrzyn – główne nurty zainteresowań: autobiografizm, cielesność, trauma, neuroróżnorodność, queer, miasto. Najważniejsze publikacje: *Pamięć (za)chowana w ciele. Prześnione powroty w „Pogrzebie kartofla”*, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series” 2021, nr 14(2); *Archeologia antyfotografii. Wywoływanie zdjęć i widm z Sanoka w pracach Jerzego Lewczyńskiego oraz Zdzisława Beksińskiego*, [w:] *Pamięć, obraz, projekcja*, red. A. Ścibior, 2020; *Inna strona. Wizualność i wizualizacja obcości w filmach Jana Jakuba Kolskiego*, [w:] *Inność? Obcość? Norma?*, red. K. Zakrzewska, Warszawa 2018.
E-mail: klaudia.k.wegrzyn@gmail.com

MARIUSZ MACIAK
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

 <https://orcid.org/0009-0004-6661-5347>



Reportażowa biografia rodzinna jako polemika z etosem kulturowym

O problemach z kaszubską religijnością w *Welewetce* Stasi Budzisz

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest analiza obrazu kaszubskiego katolicyzmu w reportażu Stasi Budzisz *Welewetka. Jak znikają Kaszuby*. W książce przyjmującej formę reportażowej biografii rodzinnej autorka podejmuje próbę nowego spojrzenia na dziedzictwo kulturowe i tożsamość kaszubską. Opowieść o niełatwym procesie przyswajania przez reporterkę kaszubskich tradycji staje się dla niej okazją do krytycznego spojrzenia na kondycję regionu i jego dziedzictwo kulturowe. Z tego powodu *Welewetka* traktowana być może jako reporterska polemika z regionalnym etosem kulturowym. Szczególnie wyraźnej krytyce poddaje Budzisz kaszubski katolicyzm. Na kartach książki jawi się on jako wewnętrznie niespójny, negatywnie wpływający na lokalne stosunki społeczne oraz osłabiający odrębność kulturową Kaszub. Widziany przez pryzmat reportażu katolicyzm może być pojmowany



© by the author, licensee University of Lodz - Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 28.02.2024; verified: 15.07.2024. Accepted: 12.08.2024

jako czynnik wypaczający obraz regionalnej kultury. Literacka narracja pozwala ponadto stwierdzić, że nadmierna społeczna nobilitacja katolicyzmu przyczynia się do kreowania wyidealizowanego, a przez to w pewnym sensie fikcyjnego obrazu mieszkańców regionu.

Słowa kluczowe

reportaż, Kaszuby, religia, tożsamość, biografia

SUMMARY

Reportage family biography as a polemic against cultural ethos. On the problems of Kashubian religiosity in *Welewetka* by Stasia Budzisz

The purpose of this article is to analyse the image of Kashubian Catholicism in the reportage by Stasia Budzisz titled *Welewetka. Jak znikają Kaszuby* [Welwetka. How the Kashubian Region Disappears]. In the book, which takes the form of a reportage family biography, the author offers a new look at Kashubian cultural heritage and identity. The story of the reporter's uneasy process of assimilating Kashubian traditions becomes an opportunity for her to take a critical look at the condition of the region and its cultural heritage. For this reason, *Welewetka* can be treated as a reporter's polemic against the regional cultural ethos. Budzisz is particularly explicit in his criticism of Kashubian Catholicism. On the pages of the book it appears as internally inconsistent, negatively affecting local social relations and weakening the cultural specificity of Kashubia. Seen through the prism of reportage, Catholicism can be understood as a factor that obscures the image of regional culture. The reportage narrative, moreover, makes it possible to claim that its excessive social ennoblement contributes to the creation of an idealised, and therefore somewhat fictitious, image of the region's inhabitants.

Keywords

reportage, Kashubia, religion, identity, biography

Wprowadzenie

Od kilku już lat na polskim rynku wydawniczym widoczne jest duże zainteresowanie narracjami na temat społeczności regionalnych i pogranicznych. Pewnym fenomenem wydaje się zwłaszcza twórczość reportażowa, prezentująca nowe spojrzenia na historię i dziedzictwo polskich Ziemi Zachodnich i Północnych. Choć wydawać się może, że temat ten opisany został w ostatnich latach dogłębnie, ów nurt tematyczny wciąż wzbogaca się o nowe publikacje. Jedną z nich jest wydany pod koniec 2023 roku reportaż Stasi Budzisz zatytułowany *Welewetka. Jak znikają Kaszuby*¹. Co warte odnotowania, dotychczas ta współpracująca m.in. z „Krytyką Polityczną”,

¹ S. Budzisz, *Welewetka. Jak znikają Kaszuby*, Poznań 2023.

„Przekrojem” i Oko.press² autorka w swej pracy skupiała się głównie na problematyce Kaukazu, zwłaszcza Gruzji³. Omawiany w moim artykule reportaż jest więc pierwszą książką, w której Budzisz dotyka problematyki polskiego regionalizmu. Swoją wizję Kaszub reporterka prezentowała już jednak w ramach autorskiego podcastu Kaszëbskô Paradnica⁴.

Welewetka wydaje mi się pozycją o tyle interesującą, że wykazuje cechy reportażowej sagi rodzinnej opisywane przez Elżbietę Żyrek-Horodyską (autorka książki dosyć dokładnie opisuje bowiem rodzinne dzieje na tle cywilizacyjnych przemian, wpisując tym samym doświadczenia przodków w ramy pamięci zbiorowej⁵) oraz książkowego reportażu autobiograficznego, którego charakterystykę zaproponowała Monika Wiszniowska⁶. Szki-cując obraz historii rodzinnej, reporterka wiele miejsca poświęca własnym doświadczeniom, zwłaszcza zaś procesowi odkrywania swej tożsamości, co z kolei zbliża omawiany reportaż do typowych dla psychologii sposobów pojmowania biografii. Amerykański psycholog Erik Erikson traktował bowiem biografię (całokształt egzystencji) jako „podporządkowany cyklowi życia proces rozwoju tożsamości”⁷. W reportażowej biografii konstruowanej przez Stasię Budzisz tożsamość autorki jest zaś jednym z kluczowych zagadnień. Z drugiej jednak strony, opowieść o kształtowaniu się własnej tożsamości i dziejach rodzinnych narratorka podporządkowuje szerszemu celowi prezentacji kondycji współczesnych Kaszub. Reporterskie mówienie „o sobie” przy równoczesnym nakierowaniu tekstu na „to, co przedstawione”⁸ jest zaś jednym z wyróżników książkowego reportażu autobiograficznego w ujęciu proponowanym przez Wiszniowską. Co warte odnotowania, sama Budzisz określa swoją książkę jako reportaż tożsamościowy⁹.

Uznając zatem *Welewetkę* za reportażową biografię rodzinną z wyraźnymi wpływami książkowego reportażu autobiograficznego (eksponującego wskazywany przez autorkę wymiar tożsamościowy), w poniższym artykule chciałbym skupić się przede wszystkim na analizie wątku podejmowanej przez Budzisz osobistej polemiki z kaszubskim etosem kulturowym, zwłaszcza z kształtującą ów etos kaszubską religijnością. Opisu-jąc i rekonstruując codzienne życie krewnych oraz obserwując proces krystalizacji regionalnej tożsamości kulturowej, reporterka podejmuje krytykę

² Nota o autorce na stronie Wydawnictwa Poznańskiego, <https://wydawnictwopoznan-skie.pl/autor/stasia-budzisz/> [dostęp: 28.02.2024].

³ Owocem tych zainteresowań stała się wydana w 2019 roku książka *Pokazucha. Na gru-zińskich zasadach, stanowiąca reporterski debiut autorki*.

⁴ Poszczególne odcinki podcastu odnaleźć można na YouTube, na kanale należącym do Instytutu Kultury Miejskiej w Gdańsku, <https://www.youtube.com/@IKMGdansk> [dostęp: 28.02.2024].

⁵ Zob. E. Żyrek-Horodyska, *Reportażowa saga rodzinna. Fuzja gatunków i dziennikarska archi-wistyka*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2019, nr 4, s. 136.

⁶ Zob. M. Wiszniowska, *Autobiograficzne reportaże książkowe. Kategoria genologiczna i jej odmiany*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, z. 2, s. 101-117.

⁷ Cyt. za: K. Kaźmierska, P. Czapliński, V. Julkowska, *Biografia*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 89.

⁸ M. Wiszniowska, *Autobiograficzne reportaże książkowe...*, s. 111.

⁹ Zob. A. Warnke, *Stasia Budzisz: Jestem bardzo krytyczna wobec Kaszub*, <https://culture.pl/pl/artykul/stasia-budzisz-jestem-bardzo-krytyczna-wobec-kaszub-wywiad> [dostęp: 28.02.2024].

kaszubskiej aksjologii. Rozważania czynione przez autorkę i jej rozmówców pozwalają stwierdzić, że kaszubska religijność jest konstruktem nie-spójnym, ograniczającym swobodę rozwoju społecznych więzi, a wreszcie idealizującym, a przez to fałszującym obraz mieszkańców regionu.

Reporterska tożsamość

Próbę krytycznego spojrzenia na kaszubską tożsamość ułatwia autorce fakt, że jest ona rodowitą Kaszubką. Wychowywana w społeczności regionalnej bardzo szybko przyswoiła sobie reguły życia na pograniczu. Jej stosunek do kaszubskości ulegał jednak przez lata wyraźnym przemianom. Na początku kaszubskość była dla reporterki czymś naturalnym, czymś, na co właściwie nie zwracała uwagi.

W domu najczęściej gadaliśmy polkaszem, mieszanką polskiego i kaszubskiego. Nie widziałam nic dziwnego w tym, że na frisztek, czyli śniadanie, smażyliśmy prażnicã ze szpiekã, czyli jajecznicę na boczku. Że po północy, obiedzie, trzeba było dać żercé scyrzu, jedzenie psu, a wieczorem zapalić wid, światło, i zasztëkac dwierze, zamknąć drzwi¹⁰.

Problemy z kaszubskością pojawiły się, gdy jako dziecko zaczęła zderzać się z nowym otoczeniem. Już w dzieciństwie stała się bowiem obiektem rówieśniczych żartów ze względu na język, którym się posługiwała. Rozpoczynając kształtowanie własnej tożsamości, postanowiła więc odciąć się od kaszubskości i języka kaszubskiego. Traktowała go bowiem jak stygmat utrudniający zdobycie społecznej akceptacji. Postępowanie Stasi Budzisz stanowiło typowy przykład odrzucenia języka ze względu na jego niski prestiż i negatywne wartościowanie w środowisku zewnętrznym¹¹.

Bunt przeciw kaszubskości okazał się jednak nieudany. Oparcia dla swej tożsamości autorka nie odnalazła także w polskiej kulturze narodowej. Prześladowało ją bowiem poczucie ciągłego niedopasowania, którego symbolem stała się nieudana „polska” wigilia w domu rodzinnym. Narratorka podsumowuje ją za pomocą sugestywnej metafory: „Spod obrusa wiecznie wyglądała kaszubskość, którą starałam się upychać coraz głębiej”¹².

Wpływ na zmianę sposobu postrzegania tożsamości kaszubskiej miało w przypadku autorki kilka czynników. Wśród nich wymienić należy pobyt w Gruzji oraz wcześniejszą śmierć ojca – zadeklarowanego Kaszuba. Doświadczenia te sprowokowały nie tylko osobistą, ale także wewnątrzrodzinną refleksję na temat regionu. Dodatkowo podczas pobytu w Gruzji autorka zauważyła, że tamtejsza społeczność Mergeli wydaje się na tle gruzińskiego społeczeństwa niezwykle wyrazista i oryginalna. Budzisz próbowała więc dokonać porównania Mergeli i Kaszubów:

¹⁰ S. Budzisz, *Welewetka...*, s. 29.

¹¹ Zob. N. Dołowy-Rybińska, „Nikt za nas tego nie zrobi”. *Praktyki językowe i kulturowe młodych aktywistów mniejszości językowych Europy*, Toruń 2017, s. 66.

¹² S. Budzisz, *Welewetka...*, s. 29.

Porównywałam ich do Kaszubów. Doszukiwałam się oznak wstydu związanego z pochodzeniem, ale ani razu na niego nie natrafiłam. Widziałam tylko dumę i poczucie wyjątkowości, jakiś rodzaj wyższości wobec reszty Gruzinów. Dziwiło mnie to. Zastanawiałam się, dlaczego nie czuję tego samego wobec Kaszub i z czego wynika mój wstyd. Dotarło do mnie, że tak naprawdę nie wiem, czego się wstydzę. Chciałam to sobie wytłumaczyć¹³.

W ten sposób narratorka zaczęła na nowo zgłębiać tajniki regionalnej kultury. Podjęte wyzwanie doprowadziło ją do rewizji własnej tożsamości oraz napisania omawianej przeze mnie książki. Swoje zmagania z tożsamością autorka opisała następująco:

Cała moja droga przypomina przejście pięciu etapów żałoby: od negacji po akceptację. Przestałam zaprzeczać, po prostu się pogodziłam z tym, że tacy właśnie jesteśmy. Przestałam też uciekać. W którymś momencie zaczęłam mówić „my”, nie „oni”¹⁴.

Rozważając problemy tożsamości kaszubskiej oraz własnego „powrotu” do Kaszub, Budzisz zdecydowanie nie jest jednak bezkrytyczna. Na wskazane zagadnienia patrzy bowiem w sposób refleksyjny. Autorski sprzeciw wobec powielania kulturowych klisz (ich powielanie stoi wszak w sprzeczności z refleksyjnością¹⁵) oraz towarzyszące mu pragnienie zrozumienia kaszubskiego etosu sprawiają, że na wybrane jego elementy autorka patrzy okiem wyraźnie krytycznym. Jednym z tych elementów jest właśnie kaszubski katolicyzm, wpływający na powstawanie niemal fikcyjnego, a z pewnością zaciemnionego obrazu społeczności kaszubskiej.

Kaszubska wiara – konstrukt niespójny?

Tradycja etnograficznych i socjologicznych studiów nad kulturą i tożsamością kaszubską wskazuje na rangę wiary katolickiej jako składnika tożsamości mieszkańców tego regionu¹⁶. Jak zauważa Agnieszka Bednarek, współcześnie przeświadczenie o głębokiej religijności młodszego pokolenia Kaszubów może być jednak przekonaniem fałszywym¹⁷. Lektura *Welewetki* pozwala wysunąć przypuszczenie, że potwierdzeniem drugiej z tych tez jest postać autorki reportażu. Niemniej jednak opisywane przez Budzisz codzienne życie mieszkańców Kaszub jawi się jako przeniknięte religijnością i towarzyszącym jej przesądom. Znaczący wydaje się w tym przypadku fakt, że historią otwierającą książkę jest opis choroby i śmierci babki reporterki – Rosalie. Pośmiertnemu ceremoniałowi towarzyszy

¹³ Tamże, s. 271.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Zob. M. Sobiecki, *Rola refleksyjności w kreowaniu tożsamości kulturowej – kontekst pedagogiczny*, „Studia Pedagogiczne” 2017, t. 1, s. 82.

¹⁶ Zob. A. Bednarek, *Religijność a tożsamość kaszubska na przykładzie młodych Kaszubów. Zarys zagadnienia w świetle literatury i wstępnych badań antropologicznych*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2015, nr 1, s. 40.

¹⁷ Tamże.

bowiem wiele przesądów, których wszyscy domownicy skrzętnie przestrzegają. Budzisz notuje:

Synowa zatrzymała zegar o 17.50. Otworzyła okno, by dusza spokojnie mogła wylecieć, i zaciągnęła sztory na znak, że dom nawiedziła śmierć. Zasłoniła też pergaminem lustra, by Rosalie, spoglądając w nie przypadkiem, nie zabrała nikogo ze sobą¹⁸.

Fragment ten odsłania całą sieć przesądów oraz związanych z nimi obowiązków. Nie wynikają one jednak z przepisów katolickiej wiary, ale zwyczajów ludowych, przez teologów zwanych wprost zabobonami, które ze swej natury przeczą religii¹⁹. Uwzględnienie tego aspektu ukazuje, że religijność kaszubska opisywana przez autorkę reportażu jest u swych korzeni wyraźnie zniekształcona. Przykładów przesądności mieszkańców Kaszub w książce odnaleźć można wiele. W przytoczonym fragmencie obecne są przynajmniej trzy. Lektura opracowań etnograficznych pozwala zauważyć, że wymienione przez Budzisz przesady funkcjonują nie tylko na Kaszubach, ale także w innych regionach Polski. Jako takie traktowane być zatem mogą również jako przykład „spolszczenia” Kaszub. Wskazane zjawisko wzbudza zaś w autorce szczególną niechęć. Przesady, jak pokazuje autorka, wrosły jednak w kaszubską mentalność, warto więc przyjrzeć im się nieco bliżej.

Zwyczaj zatrzymywania zegara po śmierci członka rodziny stanowi jeden z wielu przykładów czynności mających zaznaczyć ustanie pewnego ruchu wraz ze śmiercią człowieka. Tradycja ta wpisuje się w szerszą sieć ludowych wierzeń związanych z symboliką ruchu²⁰. W ogólnym znaczeniu wskazuje zaś na fakt zatrzymania się „osobistego” czasu zmarłego²¹. Symboliczne znaczenie otwarcia okna w pokoju nieboszczyka tłumaczy sama narratorka. Nieco inaczej jest w przypadku przesądu mówiącego o konieczności zasłaniania luster. Wymieniona w tekście obawa o „zabranie kogoś ze sobą” przez nieboszczyka wyjaśnia zwyczaj połowicznie. Jak tłumaczy bowiem Zdzisław Kupisiński, w wierzeniach ludowych obecne było przekonanie, że lustro może zatrzymać duszę zmarłego, a także otworzyć człowiekowi drogę „w zaświaty”²².

Opisując życie babki, autorka przedstawia czytelnikowi bardzo wiele przesądów istotnych dla mieszkańców Kaszub. Kolejny z nich, łączący wiarę katolicką z ludowymi przesadami wskazywał na konieczność kąpieli dziecka w ziołach poświęconych podczas święta Matki Boskiej Zielnej. Jak zaznacza autorka – miało to odpędzić od nowo narodzonego potomka złe moce. W kulturze ludowej ziołom tym przypisywano także moc uzdrawiania²³.

¹⁸ S. Budzisz, *Welewetka...*, s. 22.

¹⁹ Zob. W. Kulbat, *Religia a zabobon*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 2011, t. 20, s. 129.

²⁰ Zob. J. S. Wasilewski, *Symbolika ruchu obrotowego i rytuału inwersji*, „Etnografia Polska” 1978, z. 1, s. 81-108.

²¹ Tamże, s. 84.

²² Zob. Z. Kupisiński, *Koncepcje duszy i zaświatów w obrzędach pogrzebowych i zaduszkowych*, „Roczniki Teologiczne” 2016, t. 63, s. 152.

²³ Zob. I. Matławska, *Rośliny poświęcone świętym i ich zastosowanie*, „Herbalism” 2022, nr 1, s. 133.

Wpływ przesądów na życie rodzinne nie dotyczył wyłącznie osób starszych, takich jak babcia autorki. Tradycje łączące wierzenia ludowe z wiarą katolicką były bowiem w rodzinach przekazywane i wpływały na postawy również młodych domowników, czego przykładem jest sama Budzisz. W swej książce opisuje ona młodzieńcze lęki związane z oktawą święta Wszystkich Świętych. Reporterka notuje:

Najbardziej jednak trzeba uważać w oktawę Wszystkich Świętych. Do końca życia w tym okresie roku óma [babcia – przyp. M. M.] zostawiała na noc dla dusz mleko i drożdżówkę. Każdego ranka z lękiem biegłam sprawdzić, czy dary były na swoim miejscu²⁴.

Barwne przesady ludowe sytuowały się więc niemal na granicy wiary i nieco przerażającej baśniowości. Przez to, jak pokazuje autorka, wpływać mogły na kształtowanie się pewnych lęków również w dzieciach.

Pamięć o licznych przesądach nie opuszcza reporterki również obecnie. O innym ze zwyczajów listopadowego święta opowiada bowiem:

nadal czuję się niekomfortowo, kiedy muszę na kaszubskiej wsi po zmroku odezwać się do przypadkowo spotkanej osoby – postać, z którą zamienię słowo, może nie być człowiekiem, tylko pokutującą duszą. Taka dusza może nam zadać pokutę. Trzeba będzie wtedy przez miesiąc chodzić nocą pod krzyż i się za nią modlić. Na Kaszubach mówi się, że ten, kto „ma zadane”, długo nie pożyje. Boję się tego do dziś²⁵.

Przytoczony fragment traktowany być może jako przykład destrukcyjnego wpływu przesądów na osobowość jednostki. Jak zauważa Agnieszka Bieńkowska, przesady zaburzać mogą obiektywne widzenie rzeczywistości przez człowieka. Wprowadzają bowiem zagrożenia tam, gdzie ich nie ma, i jako takie stają się źródłem negatywnych emocji²⁶. Rozpatrywana z tej perspektywy, religijność kaszubska jawi się w narracji reportażowej jako nie tylko przynajmniej częściowo niezgodna z regułami wiary, ale także szkodliwa dla rozwoju osobowości człowieka. Uwikłanie w sieć przesądów nie jest bowiem niczym dobrym.

Obserwując przebieg reportażowej narracji, można zauważyć, że autorka jest nie tyle przeciwniczką religii, ile nieco męczy ją wszechobecność religijnej symboliki. Widać to chociażby w opisie zbudowanego przez przodków rodzinnego domu kobiety:

Dom był duży, sześciopokojowy. W każdym pokoju wisiało kilka świętych obrazów i krzyż. Żeliwne kropielniczki ze święconą wodą przybili gwoździami na wysokości oczu przy każdym drzwiach. Jak inne kaszubskie domy, ich też był pełen świętych. Ze ścian spoglądały Jezusy Chrystusy,

²⁴ S. Budzisz, *Welewetka...*, s. 207.

²⁵ Tamże.

²⁶ Zob. A. Bieńkowska, *Lęk – cecha i reaktywność emocjonalna a przesądność uczniów*, „Psychologia Rozwojowa” 2009, nr 1, s. 72.

Matki Boskie, Święte Rodziny i ukrzyżowani Synowie Boży. Z półek przyglądały się gipsowe figurki Niepokalanej i świętego Józefa, poświęcone gromnice, które pali się u nas, kiedy przychodzi burza albo ktoś zbliża się do kresu życia²⁷.

Próbując opisać kaszubską religijność na podstawie przytoczonego fragmentu, dojść można do wniosku, że jest ona bardzo głęboka, równocześnie jednak poprzez nadmierne wykorzystanie symboliki budzi skojarzenia z negatywnie pojmowaną dewocją. Konstruując wyliczenie symboli religijnych, autorka prawdopodobnie celowo sięga po formy liczby mnogiej. Podkreśla przez to własne przytłoczenie wszechobecnością dewocjonaliów, a także nadaje opisywanej rzeczywistości groteskowe rysy.

Stosunek autorki do religijności Kaszubów nie jest jednoznacznie negatywny, jednak zauważa ona głębokie przesiąknięcie religijności kaszubskiej ludowością. Ta z kolei w połączeniu ze specyficzną ekspresyjnością religijną powoduje, że kształt kaszubskiego katolicyzmu dość wyraźnie zniekształca idee wiary, a jednostkę próbującą żyć według tak pojętych jej zasad, zbędnie ogranicza. Jak pokazuje narracja reportażowa, nie to jest jednak główną przyczyną krytyki kaszubskiej religijności. Autorka ukazuje bowiem, że szczególnie negatywne jest jej oddziaływanie na życie społeczne.

Religia a społeczeństwo

Szkicowana przez Stasię Budzisz historia rodzinna odsłania, jak ważny dla mieszkańców Kaszub jest szacunek, którym cieszą się wśród lokalnej społeczności. Jednym z warunków jego posiadania jest uczestnictwo w życiu religijnym. Dobrze oddają to słowa jednego z rozmówców autorki, dawnego komendanta lokalnego posterunku PRL-owskiej milicji. Budzisz notuje:

Jest wierzący, jednak jako milicjant i członek partii oficjalnie nie mógł się pokazywać na mszy.

– A to przecież Kaszuby. A na Kaszubach nieważne, kim jesteś, ale jak nie chodzisz do kościoła, to nie masz posłuchu wśród ludzi. A ja i tak chciałem chodzić²⁸.

Wpływ religijności na stosunki społeczne Kaszubów uznać należy za specyficzny. Przywiązanie do wiary nie jest bowiem niczym złym, jednak jak pokazuje autorka, kształtowanie życia społecznego pod wpływem religijności nie wpływa na nią pozytywnie. Aktywność w tym obszarze staje się dla mieszkańców regionu społecznym testem na wierność kaszubskiemu etosowi. Uchylenie się od religijnych obowiązków wiąże się z krytyką i postępującym wykluczeniem społecznym. Opisuując miejscową praktykę wiary, reporterka przedstawia ją jako nierzadko motywowaną potrzebą społecznego uznania lub chęcią uniknięcia stygmatyzacji przez

²⁷ S. Budzisz, *Welewetka...*, s. 205.

²⁸ Tamże, s. 152–153.

ludzi. Mówi o tym jeden z rozmówców autorki, który po latach odszedł od Kościoła. W rozmowie z reporterką przyznaje:

Myślę, że to ma związek z rytuałami, które musimy wykonywać pod społecznym nadzorem. Te wszystkie święcenia samochodów, rowerów, plecaków szkolnych, domów. Z jednej strony trzymają nas razem, dają poczucie wspólnoty, ale z drugiej ograniczają naszą wolność, bo każdy sprawdza, czy to wykonałeś, a jeśli nie, trafiasz na języki. Trudno się od tego uwolnić. To bardzo ryje łeb. Trzeba powiedzieć to jasno: to jest krzywda, która nadaje się na terapię²⁹.

W książce Budzisz krytyce poddana zostaje także sama instytucja Kościoła. Cytowany wcześniej rozmówca autorki jako młody chłopak trafił bowiem do Niższego Seminarium Duchownego. Szkoły ostatecznie nie udało mu się ukończyć, a sam pobyt w niej był dla niego bardzo trudny. Rodzice nie zgodzili się bowiem na przeniesienie, gdyż obawiali się zarówno reakcji otoczenia, jak i tego, że chłopak po opuszczeniu placówki nie ukończy już żadnej szkoły. Seminaryjnym wychowawcom mężczyzna zarzuca przede wszystkim ograniczanie wolności uczniów i zmuszanie do ślepego posłuszeństwa, zachęcanie do donoszenia na kolegów oraz stałą kontrolę uczniowskiej korespondencji. Dlatego szkołę opuszczał z przeświadczeniem, że „Kościół jako instytucja jest zepsuty od środka”³⁰.

Postawę Kaszubów wobec Kościoła katolickiego krytykuje bezpośrednio sama autorka reportażu. Postrzega go bowiem jako instytucję, której społeczność regionalna oddana jest niemal całkowicie. Kościół, podobnie zresztą jak politycy, osłabia zaś zdaniem autorki kulturową odrębność Kaszub, promuje bowiem postawę wobec kaszubskiej tożsamości bezrefleksyjną. Okazją do spostrzeżeń tego rodzaju jest opisywana przez Budzisz wizyta Andrzeja Dudy w Pucku. Reporterka pisze:

Tego dnia w Pucku od rana świeciło słońce, a miasto czekało na przyjazd głowy państwa, Andrzeja Dudy. W puckiej farze mszę świętą koncelebrował arcybiskup metropolita gdański Sławoj Leszek Głódź. Ten sam, który chwilę później został ukarany przez Watykan za ukrywanie pedofilii wśród duchownych. I ten sam, który w czerwcu 2021 roku został sołtysem na Podlasiu. Pomyślałam wtedy, że na Kaszubach nic się nigdy nie zmieni. Już zawsze będą ślepo oddane Kościołowi, będą wierzyć w nieomyślność księży i z unізonością nosić teczki za politykami³¹.

Z oddziaływaniem Kościoła i polityków łączy autorka proces „spolszczenia” Kaszub. Procesowi temu narratorka wyraźnie się przeciwstawia. Formułowany przez nią w tej kwestii pogląd pozwala postrzegać etniczność Kaszub jako tzw. etniczność nierównościową³². Tożsamość kaszubska

²⁹ Tamże, s. 227.

³⁰ Tamże, s. 226.

³¹ Tamże, s. 272.

³² Zob. Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2015, s. 92-93.

widziana przez pryzmat *Welewetki* wydaje się bowiem być zdominowaną przez wpływy polskie. W tym przypadku kaszubskie oddanie Kościołowi miałyby te wpływy ułatwiać, a przez to potęgować autorską niechęć do tej instytucji.

Biorąc pod uwagę, jak duży wpływ ma na życie społeczności kaszubskiej wiara katolicka oraz aktywność religijna, zastanawiające wydają się krytyczne sądy na temat kształtu relacji międzyludzkich w kaszubskich rodzinach. Budzisz omawia wskazane zagadnienie w rozdziale, w którym dokonuje również krytyki Kościoła. Takie ukształtowanie tekstu i porządek podejmowanych problemów pozwala unaocznić rozdźwięk między ideałami wiary a codzienną postawą mieszkańców Kaszub. Krytykując kształt relacji międzyludzkich, autorka pośrednio krytykuje więc także kaszubską religijność, którą uważa za sztuczną, a nawet fałszywą. W domach bowiem:

Nie okazuje się też uczuć. Uczucia są oznaką słabości. Lepiej zachować je dla siebie. Kaszubskie domy są więc zimne, nieczułe i twarde [...] Z kaszubskich domów co niedzielę chodzi się do kościoła. W kościele nie można się kręcić, oglądać za siebie, gadać ani komentować. Do kościoła należy się ubrać „po ludzku”, „jak człowiek”, bo „co ludzie powiedzą”. Na święta, pogrzeby i śluby trzeba iść do komunii. W innym wypadku można narazić siebie i „swoich” na „wstyd ludzki”³³.

Budzisz udaje się uchwycić znaczącą niespójność między tym, co Kaszubi starają się pokazać „na zewnątrz” jako modelowi członkowie hołdującej tradycjom społeczności, a tym, jak wygląda ich codzienne, rodzinne życie, definiowane w przekonaniu autorki przez chłód wzajemnych relacji. Prezentowana przez reporterkę postawa sprawia, że jawi się ona w tekście jako krytyczka kaszubskich postaw, które w jej przekonaniu pozbawione są emocjonalnej głębi. Z tego powodu reporterka decyduje się w cytowanym fragmencie mówić nie tylko o tym, jacy Kaszubi są, ale przede wszystkim, jacy jej zdaniem nie są. Dzięki temu udaje się jej unaocznić istniejącą w ich wizerunku niekonsekwencję, która traktowana być może niczym dekonstrukcjonistyczna aporia. Przyjęcie założenia, że narratorka reportażu pełni funkcję demaskatorki kaszubskich wad wydaje mi się w tym wypadku tropem trafnym. Omawiany tekst, choć jest bowiem wyrazem troski o Kaszuby oraz świadectwem tożsamościowego dojrzewania, prezentuje wyraźnie krytyczną wizję regionu i jego mieszkańców. Potwierdza to także konstatacja kończąca cytowane wyżej wyliczenie kaszubskich „grzechów”. Autorka stwierdza w niej wprost: „Takich Kaszub się wstydzę”³⁴. Wykorzystanie historii rodzinnej jako swoistego punktu odniesienia dla narracji o problemach społeczności kaszubskiej sprawia, że tekst pełnić może równocześnie dwie zróżnicowane funkcje. Biograficzny wymiar narracji reportażowej w połączeniu z odważnie krytyczną, a nawet nieco ekspiacyjną postawą autorską sprawia, że *Welewetka* zyskuje funkcję

³³ S. Budzisz, *Welewetka...*, s. 275.

³⁴ Tamże, s. 276.

katartyczną. Oczyszczenia, które wymusza rozliczenie z rodzinną przeszłością i formującą się stopniowo własną tożsamością doświadcza sama autorka. Niechęć do kaszubskości prezentowana przez Budzisz w młodości przekłada się na możliwość odczytania tekstu jako efektu autorskich wyrzutów sumienia, które przybrały na sile wraz ze wzrostem tożsamościowej świadomości. Narratorka *Welewetki* wydaje się spłacać więc po części swój dług wobec Kaszub. Aspekt ten nie łągodzi jednak niesionego przez tekst ładunku krytycznego. Podejmowana przez reporterkę próba unaocznienia kryzysu kaszubskiej tożsamości, objawiającego się pod postacią ciągłego podtrzymywania postaw społecznej spolegliwości, które w obecnej sytuacji politycznej stają się zdaniem autorki zagrożeniem dla Kaszubów, pozwala wskazać interwencyjną funkcję tekstu. W toku refleksji na temat kaszubskiego „uśpienia” tożsamościowego odkrywa moim zdaniem autorka kolejną aporię. Z jednej strony bowiem Kaszubi widziani przez pryzmat reportażu Budzisz z pietyzmem hołdują regionalnym, zwłaszcza religijnym tradycjom i zwyczajom. Równocześnie jednak nie zastanawiają się nad źródłami dziedzictwa, które pielęgnują, co w połączeniu z biernością powoduje, że jako społeczność przestają odróżniać to, co realnie własne od tego, co pochodzące z zewnątrz. Teoretycznie wierni tradycji, przyczyniają się do rozmycia specyfiki kulturowej Kaszub. Znaczący dla wskazanego problemu jest moim zdaniem fakt, że na podstawie lektury reportażu Budzisz trudno wskazać elementy regionalnej tradycji, które są ściśle kaszubskie. Przedstawiane w narracji zwyczaje religijne kojarzyć się mogą bowiem przede wszystkim z polskością. W tym sensie jest więc *Welewetka* rzeczywistym obrazkiem z procesu znikania Kaszub³⁵. Procesu tego sami Kaszubi zdaniem Budzisz wydają się jednak nie widzieć, dlatego autorka podejmuje w tym przypadku reporterską interwencję. Rangę interwencyjnej funkcji *Welewetki* wzmacnia także wyraźnie widoczna krytyka samej instytucji Kościoła katolickiego oraz współczesnej polskiej sceny politycznej, dla której przedstawiciele powrót do osłabiających regionalizm, nacjonalistycznych narracji staje się metodą budowania politycznego kapitału. Próbując przeciwstawić się wskazanym zjawiskom, Budzisz proponuje zmianę sposobu postrzegania kaszubskiej tożsamości. Nowe otwarcie ma zapewnić kaszubskości powrót do tożsamościowej autorefleksji. Formułowane przez narratorkę przeświadczenie o obezwładniającej jednostronności polsko-kaszubskich relacji kulturowych, wtórnym, bezrefleksyjnym oddaniu tradycjom, które osłabiają kulturowy i społeczny potencjał regionu, umacnia przekonanie o dekonstrukcjonistycznym nastawieniu autorki. Wyrażana przez nią potrzeba mentalnego resetu i rewizji kaszubskiej świadomości jest bowiem moim zdaniem ideą bliską teoretykom dekonstrukcji. Potwierdza to Ewa Domańska, opisując w jednej ze swych prac wpływ dekonstrukcjonizmu na pojmowanie przeszłości. Badaczka, widząc w nim szansę dla badań historycznych pisze:

³⁵ Warto zaznaczyć, że zjawisko postępującej utraty regionalnej specyfiki kulturowej dotyczy nie tylko Kaszub, ale także innych obszarów Ziemi Zachodnich i Północnych. Problem ten w odniesieniu do Warmii i Mazur podjęła częściowo Beata Szady w reportażu *Wieczny początek. Warmia i Mazury* (2020).

Jeżeli jest zatem tak, że – jak twierdzi Derrida – pewien sposób pojmowania historii osiągnął swój kres, to potrzebny jest impuls, który odsłoni inne ujęcia przeszłości (być może poza historią) i wyznaczy inne sposoby budowania o niej wiedzy³⁶.

Taki właśnie dekonstrukcjonistyczny i wyraźnie rewizyjny stosunek prezentuje autorka *Welewetki* w stosunku do zawłaszczanej jej zdaniem przez polskość kaszubskiej kultury i tożsamości. Wpływ Polski jako tożsamościowego centrum postrzega Budzisz jako zagrożenie dla Kaszub. Autorka jest przekonana o tym, że relację między Polską a Kaszubami budować należy na nowo. W obecnych warunkach regionalna specyfika kulturowa ulega bowiem banalizacji i stopniowemu zanikowi. Na kartach *Welewetki* Stasia Budzisz jawi się moim zdaniem jako zwolenniczka kaszubskiej autonomii. Choć nie podaje bowiem zbyt wielu recept na problemy regionalnej społeczności, ograniczając się najczęściej do ogólnej ich charakterystyki, wyraża przekonanie o potrzebie silniejszego zaznaczenia odrębności Kaszub. Postulowana przez nią rewizja kaszubskiej tożsamości i dotychczasowego modelu relacji z Polską sprowadza się głównie do promowania idei emancypacji regionu spod wpływów polskich, które szczególnie uosabia krytykowany przez narratorkę katolicyzm. Swe poglądy na odrębność Kaszub autorka materializuje podczas spisu powszechnego w roku 2021, kiedy deklaruje narodowość kaszubską jako jedyną. Prezentowana przez reporterkę postawa sprawia, że promowany przez nią model tożsamości postrzegany być może jako przykład tożsamości ponowoczesnej, opartej na samoświadomości, refleksyjności i krytycyzmie wobec kulturowych tradycji³⁷. Fundamentem tożsamości autorki wydaje się być przekonanie o konieczności pielęgnacji autonomii kulturowej Kaszub wobec Polski. Niechęć do katolicyzmu potęguje zaś nie tylko jego unifikująca siła, która rozmywać ma granice między tym, co polskie, a tym, co kaszubskie, ale także wspomniany już nieco wyżej rozdzźwięk między często sztucznymi, społecznymi pozami Kaszubów wymuszonymi przez wierność głównie religijnym tradycjom, a ich codziennym życiem, w którym relacje międzyludzkie jawią się jako chłodne. Będąc przedstawicielką młodego pokolenia reporterów, narratorka nie boi się otwarcie mówić o problemach związanych z regionalnymi postawami religijnymi. Opowieść o kaszubskim katolicyzmie wyraźnie włącza się w szeroko pojętą debatę o kryzysie w Kościele katolickim. Wyrazista i odważna krytyka kaszubskiej religijności, jaką podejmuje autorka, wynika, jak się wydaje zarówno z osobistej wrażliwości, jak i ideowych przekonań. Nie obniżają one jednak wartości omawianej książki. Wprost przeciwnie, pozwalają postrzegać ją jako wpisującą się w szersze, widoczne zwłaszcza wśród młodych reporterów i pisarzy zjawisko zmiany sposobu postrzegania i wartościowania tożsamości i tradycji. Twórczość tego

³⁶ E. Domańska, *Dekonstruktivistyczne podejście do przeszłości*, „Historyk. Studia Metodologiczne” 2020, t. 50, s. 133.

³⁷ Zob. H. Mielicka-Pawłowska, *Oczywistość kulturowa, a tożsamość ponowoczesna*, [w:] *Kim jestem? Kim jesteśmy? Antropologiczne i socjologiczne konteksty współczesnej tożsamości*, red. D. Czakon, M. Boruta, Kraków 2012, s. 92.

rodzaju często wywołuje gorące dyskusje społeczne. Biorąc więc pod uwagę, jak specyficzną społecznością są Kaszubi, wysiłek reporterki podjęty w ramach pracy nad *Welewetką* wydaje się godny docenienia.

Podsumowanie

Analizy reportażowej biografii rodzinnej poczynione w niniejszym artykule wymagają sformułowania kilku wniosków. Podczas lektury tekstu szczególnie uwagę zwraca bowiem fakt, że konstruowana przez Stasię Budzisz narracja służy nie tylko rekonstrukcji rodzinnych dziejów, ale także pisanej niejako „na gorąco” relacji z budowania własnej tożsamości. Problemy Kaszubów nie są bowiem dla autorki historią i sprawą zamkniętą, ale zagadnieniem, z którym mierzy się właściwie każdego dnia. Opisując swe zmagania z kaszubskością, reporterka podejmuje próbę polemiki z regionalną tradycją oraz rewizji kaszubskiego etosu. Szczególnie wyraźnej krytyce poddaje miejscową inkarnację katolicyzmu. Dostrzega w niej bowiem kilka cech anachronicznych, negatywnie wpływających na kulturową kondycję społeczności regionalnej. Po pierwsze, kaszubski katolicyzm jest wewnętrznie niespójny – mieszkańcy regionu łączą w nim kanoniczne elementy wiary z niezwiązanymi z religią chrześcijańską przesądami, które ze swej natury stoją z nią w głębokiej sprzeczności. Podporządkowanie życia codziennego tak dziwnie pojętej wierze powoduje zaś wyraźne ograniczenie swobód jednostki oraz przyczynia się do generowania niepotrzebnych indywidualnych i zbiorowych lęków i uprzedzeń, stanowiących obciążenie dla mieszkańców regionu. Jak pokazuje historia autorki reportażu, życie w domu kulturowym ludowe przesady potrafi być uciążliwe i nakładać na człowieka zupełnie zbędne i pozbawione sensu powinności. Narratorka wyraźnie dostrzega specyficzny wpływ ludowości kaszubskiej na własną mentalność i demaskując jego oblicze, buntuje się przeciwko niemu.

Destrukcyjny wpływ kaszubskiej religijności Budzisz zauważa także w modelu lokalnych stosunków społecznych i więzi międzyludzkich. Hołubiony na Kaszubach katolicyzm wydaje się bowiem konstruktem wypełnionym przesadnym ceremoniałem i nastawionym na autoprezentację Kaszubów na tle regionalnej społeczności. Wierność religijnym i ludowym zwyczajom w omawianym reportażu jawi się jako wynikająca nie tyle z potrzeb duchowych, ile konieczności podtrzymania pozycji społecznej. Obraz Kaszub jako regionu głęboko religijnego wydaje się w jakimś sensie fikcyjny i wyidealizowany. Wreszcie zaś, jak wynika z reportażowej opowieści, to właśnie kaszubska religijność jest jednym z czynników „usypiających” tożsamościową siłę Kaszub. Bezgraniczna wierność Kościołowi skutkuje bowiem w opinii autorki osłabieniem społecznej zdolności do refleksji, a co za tym idzie realnego wartościowania wzorców kulturowych. Zdaniem Budzisz, Kaszuby to region pogrążony w tożsamościowym letargu, zatracający własną wyjątkowość z powodu niezdolności do dokonania przewartościowań w obrębie własnego dziedzictwa kulturowego. Religia katolicka jest zaś w przekonaniu autorki jedną z sił w owym letargu Kaszubów utrzymujących. Winnymi tego stanu rzeczy są jednak w dużej mierze właśnie

Kaszubi, którzy przez lata sami taki, a nie inny, wzorzec wiary wytworzyli. Krytyka kaszubskiego katolicyzmu nie jest więc krytyką wiary jako takiej – jest raczej krytyką jej regionalnego wcielenia, które buduje fikcyjny obraz regionu i jego mieszkańców. *Welewetka* jest także krytyką charakteru Kaszubów, którzy nie dostrzegając konieczności zaangażowania się w sytuację regionu i biernie dostosowując do panujących realiów, ułatwić mogą destrukcję regionalnego dziedzictwa. Współczesną kondycję regionu Budzisz opisuje w zakończeniu książki za pomocą specyficznej, acz wiele mówiącej metafory. Zdaniem reporterki w regionie odbywa się obecnie „upiorny *danse macabre* nad trupem kaszubskości i kaszubszczyzny”³⁸. Kreując w zakończeniu reportażu obraz przywołujący na myśl scenę śmierci i pogrzebu, autorka urzeczywistnia i domyka klamrę kompozycyjną swej narracji. Opis choroby i śmierci nestorki rodu Rosalie otwierał wszak reportażową opowieść. Biorąc zaś pod uwagę, że tytułowa *Welewetka* jest nie tylko tytułem kaszubskiej piosenki, ale także żeńską wersją imienia kaszubskiego boga śmierci Welesa³⁹, przyjąć można, że śmierć jest jednym z motywów kluczowych dla interpretacji reporterskiej opowieści. Pesymistyczny, nieco kasandryczny ton, który przyjmuje w zakończeniu autorka, mógłby więc świadczyć o tym, że obawia się ona właśnie śmierci kaszubskiej kultury, która z biegiem lat rozplynie się w ekspansywnej polskości. Reportaż byłby więc swoistą przepowiednią przyszłości, z którą Budzisz próbuje jednak walczyć, prezentując własną wizję kaszubskości autonomicznej, liberalnej i nie dającej się w sposób prosty podporządkować polskim wzorcom i wpływom. Czy podejmowane przez reporterkę twórcze wysiłki przyniosą jednak upragniony efekt i spowodują zahamowanie procesu tytułowego „zanikania”? Czas pokaże.

BIBLIOGRAFIA

- Bednarek A., *Religijność a tożsamość kaszubska na przykładzie młodych Kaszubów. Zarys zagadnienia w świetle literatury i wstępnych badań antropologicznych*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2015, nr 1, s. 40–58. <https://doi.org/10.4467/254395379EPT.15.003.6468>
- Bieńkowska A., *Lęk – cecha i reaktywność emocjonalna a przesądność uczniów*, „Psychologia Rozwojowa” 2009, nr 1, s. 71–80.
- Bokoszański Z., *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2015.
- Budzisz S., *Welewetka. Jak znikają Kaszuby*, Poznań 2023.
- Dołowy-Rybińska N., *„Nikt za nas tego nie zrobi”. Praktyki językowe i kulturowe młodych aktywistów mniejszości językowych Europy*, Toruń 2017.
- Domańska E., *Dekonstruktivistyczne podejście do przeszłości*, „Historyk. Studia Metodologiczne”, 2020, t. 50, s. 131–155. <https://doi.org/10.24425/hsm.2020.134800>

³⁸ S. Budzisz, *Welewetka...*, s. 277.


³⁹ Tamże, s. 16.

- Kanał Instytutu Kultury Miejskiej w Gdańsku na platformie YouTube <https://www.youtube.com/@IKMGdansk> [dostęp: 28.02.2024].
- Kaźmierska K., Czapliński P., Julkowska V., *Biografia*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 86–95.
- Kulbat W., *Religia a zabobon*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 2011, t. 20, s. 129–144.
- Kupisiński Z., *Koncepcje duszy i zaświatów w obrzędach pogrzebowych i zaduszkowych*, „Roczniki Teologiczne” 2016, t. 63, s. 143–161. <https://doi.org/10.18290/rt.2016.63.9-9>
- Matławska I., *Rośliny poświęcone świętym i ich zastosowanie*, „Herbalism” 2022, nr 1, s. 130–142.
- Mielicka-Pawłowska H., *Oczywistość kulturowa, a tożsamość ponowoczesna*, [w:] *Kim jestem? Kim jesteśmy? Antropologiczne i socjologiczne konteksty współczesnej tożsamości*, red. D. Czakon, M. Boruta, Kraków 2012, s. 86–96. [Nota o autorce na stronie Wydawnictwa Poznańskiego], <https://wydawnictwopoznanskie.pl/autor/stasia-budzisz/> [dostęp: 28.02.2024].
- Sobiecki M., *Rola refleksyjności w kreowaniu tożsamości kulturowej – kontekst pedagogiczny*, „Studia Pedagogiczne” 2017, t. 1, s. 81–89.
- Warnke A., *Stasia Budzisz: Jestem bardzo krytyczna wobec Kaszub*, <https://culture.pl/pl/artukul/stasia-budzisz-jestem-bardzo-krytyczna-wobec-kaszub-wywiad> [dostęp: 28.02.2024].
- Wasilewski J. S., *Symbolika ruchu obrotowego i rytuału inwersji*, „Etnografia Polska” 1978, z. 1, s. 81–108.
- Wiszniowska M., *Autobiograficzne reportaże książkowe. Kategoria genologiczna i jej odmiany*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, z. 2, s. 101–117.
- Żyrek-Horodyska E., *Reportażowa saga rodzinna. Fuzja gatunków i dziennikarska archiwistyka*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 2019, nr 4, s. 133–148. <https://doi.org/10.31743/zn.2019.62.4.07>

Mariusz Maciak – doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Sztuki UMCS. W prowadzonych badaniach naukowych zajmuje się problematyką współczesnej literatury faktu. Szczególnie interesuje się problemami literatury jako formy reprezentacji wielokulturowości, a także związkami między historią, literaturą i ideologią.
E-mail: maciakmariusz_1999@o2.pl

CZYTANIE Z PERSPEKTYWY
READING FROM A PERSPECTIVE

HANNA RENKE
Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0009-0007-6844-3253>



Poezja wspólnototwórcza O *Balladach rzeszowskich* Mirona Białoszewskiego

STRESZCZENIE

Tekst stanowi próbę interpretacji trzech wierszy Mirona Białoszewskiego z cyklu *Ballady rzeszowskie* (wyd. 1956) w kontekście rozważań na temat powstawania wspólnot. Dla zaproponowanych odczytań *Starej pieśni na Binnarową*, *Średniowiecznego gobelinu o Bieczu* oraz *Ballady krośnieńskiej* ważne są koncepcje Benedicta Andersona i Lawrence'a Venutiego, w perspektywie których analizowane są wybrane aspekty wspólnototwórczych procesów, wpisanych w interpretowane utwory. W toku rozważań nad formowaniem się społeczności (nie tylko czytelniczych), istotne okazuje się pytanie o potencjał literatury jako fundamentu wielowymiarowej wspólnoty – nie bez znaczenia pozostaje również kwestia utopijności podobnej wizji relacji międzyludzkich. Praca nawiązuje do badań nad oralnością tekstów Białoszewskiego, łącząc je z refleksją nad performatywnością: zarówno analizowanych tekstów, jak i samego aktu lektury.

Słowa kluczowe

Miron Białoszewski, *Ballady rzeszowskie*, wspólnota, performatywność, Benedict Anderson, Lawrence Venuti



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 6.03.2024; verified: 22.07.2024. Accepted: 28.08.2024

SUMMARY

Community-creating poetry. On *Ballady rzeszowskie* by Miron Białoszewski

The text attempts to interpret three of Miron Białoszewski's poems from the series *Ballady rzeszowskie* [the Ballads of Rzeszów] (published in 1956) in the context of reflections on the formation of communities. For the proposed readings of "Stara pieśń na Binnarową" [An Old Song on Binnarowa], "Średniowieczny gobelin o Bieczu" [A Medieval Tapestry on Biecz] and "Ballada krośnieńska" [A Krosno Ballad], the concepts of Benedict Anderson and Lawrence Venuti are important, from the perspective of which the author of this paper analyses selected aspects of community-forming processes, inscribed in the interpreted works.

Keywords

Miron Białoszewski, *Ballady rzeszowskie*, community, performativity, Benedict Anderson, Lawrence Venuti

Folklor południowo-wschodniej Polski stał się przedmiotem zainteresowań Mirona Białoszewskiego dzięki Leszkowi Solińskiemu¹. Poznali się w Krakowie i niedługo potem (2 sierpnia 1950 roku) Miron po raz pierwszy przyjechał do Żarnowca, rodzinnego miasta Solińskiego. Od tego czasu w zasadzie do końca życia poeta chętnie odwiedzał Podkarpacie². Tę fascynację poety Rzeszowszczyzną tak podsumował Tadeusz Sobolewski:

Znalazł dla siebie formę zakorzenioną w rzeczywistości, a dzięki Leszkowi już przetworzoną w mit. W Żarnowcu, Dukli, Krośnie, w polemkowych opustoszałych okolicach, tam gdzie „starocerkiewna pogoda” i gdzie „umrzyki nie rosną”, bo wysiedlono ludzi, wszedł w obszar wprawdzie nasycony dawną sztuką, ale poetycko dziewiczy³.

W kontakcie z krajobrazami i kulturą tamtych terenów, jak pisze Sobolewski, „zaczynała się klarować swoistość poetyckiego języka Białoszewskiego”⁴. W interpretacjach wierszy z cyklu *Ballady rzeszowskie* oraz innych utworów włączonych do *Obrotów rzeczy* (1956) podkreślane jest znaczenie okoliczności historycznych, w których Białoszewski postanowił zwrócić się ku temu, co peryferyjne. Anna Kamieńska zwraca uwagę na kontrast między sięgającym do poetyki średniowiecznej debiutanckim tomem poety (proponującym – zamiast propagowanej ludowości na pokaz – „zakurzoną” ludowość codzienną) a otaczającą go sztucznością poezji lat pięćdziesiątych⁵. Władysław Dynak nazywa ten gest „formą ucieczki od obowiązujących

¹ Zob. np. A. Śliwa, *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*, Kraków 2013, s. 24.

² Tamże.

³ T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012, s. 196.

⁴ Tamże.

⁵ Zob. A. Kamieńska, *Misterium powszedniości*, [w:] taż, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1974, s. 242.

[w zdominowanej przez socrealizm kulturze – H.R.] kanonów estetycznych i światopoglądowych”⁶, a Stanisław Burkot wskazuje ponadto na panujący w powojennym świecie kryzys wartości, wobec którego Białoszewski kieruje się na zapomnianą prowincję, próbując połączyć swój idiom poetycki z „czasami *Bogurodzicy*” – początkami polskiej kultury⁷. Właśnie na Podkarpaciu, w miejscach znacznie różniących się od Warszawy (będącej jego małą ojczyzną), poeta „znalazł dla siebie formę zakorzenioną w rzeczywistości”, co z pewnością nie pozostało bez wpływu na ukształtowanie się jego literackiego idiolektu. Okolice Krosna szybko stały się mu bardzo bliskie⁸, a doświadczenie ich odkrywania znalazło swoje odzwierciedlenie w jego wczesnej twórczości.

Ballady rzeszowskie, będące owocem czasu spędzonego na Rzeszowszczyźnie, są jednak nie tylko świadectwem kształtowania się charakterystycznego dla Białoszewskiego języka. W tym dedykowanym „Solińskiemu Leszkowi i Bronisławie, jego matce, z krośnieńskiego Żarnowca” cyklu poeta, jakby wbrew zwyczajowo przypisywanej mu „osobności”, skupia się na tym, co ogólne, i pisze nie tyle o doświadczeniu jednostkowym, co o wspólnotowym przeżywaniu rzeczywistości. Osobisty zachwyt Rzeszowszczyzną jest dla twórcy punktem wyjścia do refleksji na temat różnych typów zbiorowości, stymuluje go do poszukiwania potencjalnych fundamentów, dzięki którym zbiorowość może przekształcić się we wspólnotę. Jakkolwiek wszystkie projekty uniwersalizacji znamionuje utopijność, powstające na gruncie literatury wspólnoty czytelników pozostają potencjalnie uniwersalne. *Ballady rzeszowskie* można przyjąć za podstawę do rozważań nad możliwościami rozwoju takich społeczności, a należące do nich wiersze (w szczególności *Stara pieśń na Binnarową*, *Średniowieczny gobelin o Bieczu* i *Ballada krośnieńska*) składają się na swoiste zaproszenie do inkluzywnej i performatywnej wspólnoty.

Stara pieśń na Binnarową i doświadczenie wspólnotowe

Kiedy Białoszewski w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką komentował cykl *Ballad rzeszowskich*, powiedział: „wszystko jest tu organizowane przeżyciem”⁹. Przeżycie, które stanowi fundament *Starej pieśni na Binnarową*, wiąże się z przebywaniem w wybudowanym ok. 1500 roku gotyckim kościele pw. św. Michała Archaniola w Binarowej. Jak wspominał Leszek Soliński¹⁰, gdy byli tam razem, Miron wszedł na drabinę, aby oglądać z bliska zachowaną we wnętrzu świątyni drewnianą polichromię z XVI i XVII wieku. Rękawem

⁶ W. Dynak, *Miron Białoszewski „Stara pieśń na Binnarową”*, [w:] *Lekcje czytania. Eksplicacje literackie. Część I*, red. tenże, A.W. Labuda, Warszawa 1991, s. 209. Określenie „ucieczka” w kontekście *Obrotów rzeczy* pojawia się również m.in. w interpretacji Stanisława Burkota. Zob. S. Burkot, *Miron Białoszewski*, [w:] tenże, *Spotkania z poezją współczesną*, Warszawa 1977, s. 64.

⁷ S. Burkot, *Miron Białoszewski...*, s. 63–64.

⁸ Jak podaje Tadeusz Sobolewski, Białoszewski „co drugi dzień” pasał krowy w Żarnowcu. Zob. T. Sobolewski, *Człowiek Miron...*, s. 196.

⁹ *Szacunek dla każdego drobiazgu. Rozmowa z Mironem Białoszewskim*, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 400.

¹⁰ T. Sobolewski, *Człowiek Miron...*, s. 201–202.

ścierał kurz z zabytkowych malowideł, odkrywał ich kolory¹¹, podziwiał dzieła sztuki w binarowskim kościele.

Rodzące się z takiego doświadczenia przeżycie estetyczne z natury jest przede wszystkim osobiste, wręcz intymne, jednak w swoim wierszu Białoszewski nadaje mu charakter doświadczenia wspólnotowego. W początkowym fragmencie *Starej pieśni na Binnarową* znamieny okazuje się podmiot zbiorowy:

Prowadź nas, pszenico,
złota błyskawico,
przez fiolety owych wzgórz
między blaski kukuruz
z żółcielami pospołu,
słonecznikiem upału,
miodem rozlanym powietrza –
dywanami spod Biecza¹².

Ponadto, co podkreśla Jerzy Wiśniewski¹³, w całym utworze nie zarysowuje się wyraźniej jednostkowe „ja” liryczne, co sugeruje ponadindywidualny charakter wypowiedzi. Można odnieść wrażenie, że gdy autor *być sobie jednym* przekracza próg zabytkowego drewnianego kościoła, poprzez udział w doświadczeniu wpisanej w lokalną przestrzeń sztuki staje się częścią zbiorowości, którą czyni podmiotem w początkowych partiach *Starej pieśni na Binnarową*.

Mimo że poeticka wypowiedź dotyczy konkretnego miejsca, jej forma świadczy o ponadlokalnym charakterze uobecniającej się w wierszu wspólnoty. Białoszewski wprowadza do utworu, w trybie intertekstualnym, fragmenty dwóch pieśni¹⁴: *Bogurodzicy* (poddanej w wierszu trawestacji) i *Chrystus zmartwychwstan jest*. Muzyka w przestrzeni kościoła zazwyczaj pomaga włączać zgromadzonych na mszy czy nabożeństwie w przeżywanie liturgii. Przywołanie w omawianym wierszu dawnych pieśni religijnych pełni podobną funkcję. Pojawienie się w utworze znanych i ważnych dla kultury polskiej tekstów momentalnie przywodzi na myśl związane z nimi melodie – odbiorca, który czyta włączone do *Starej pieśni na Binnarową* słowa *Bogurodzicy* i *Chrystus zmartwychwstan jest*, za sprawą tego gestu upodabnia się do parafian z Binarowej, gromadzących się przez lata w oglądanej przez poetę świątyni. W ten sposób realizuje się przypisywana *Balladom*

¹¹ Prawdopodobnie do tej właśnie czynności nawiązuje zawarte w pojawiającej się w wierszu eksklamacji określenie „pajęczyno kolorów”.

¹² M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 1, *Obroty rzeczy*. *Rachunek zachciankowy*. *Mylne wzruszenia*. *Było i było*, Warszawa 1987, s. 16.

¹³ J. Wiśniewski, *Pielgrzymowanie i muzyka*. *Uwagi o wierszu „Stara pieśń na Binnarową” Mirona Białoszewskiego*, „Prace Polonistyczne” 2003, t. 58, s. 246.

¹⁴ Władysław Dynak jako trzeci parafrazowany w *Starej pieśni na Binnarową* utwór muzyczny wyodrębnia tzw. pieśń wielkanocną, którą z różnymi zwrotkami modlitewnymi dodawano do *Bogurodzicy*, podając jej wariant XVI-wieczny: „Adamie, ty Boży kmieciu, / Ty siedzisz w Boga w wiecu, / Donieś nas, swych dzieci, / Gdzież królują anjeli”. Zob. W. Dynak, *Miron Białoszewski...*, s. 207.

rzyszowskim między innymi przez Tadeusza Sobolewskiego¹⁵ performatywność. Przypomina on, że na tę właściwość cyklu poetyckiego (po latach) zwrócił uwagę sam Białoszewski, zaznaczając, że jego teksty nie są po prostu opowieściami o wydarzeniach minionych – przedstawiane w nich sytuacje wydarzają się za każdym razem, gdy odbiorca poprzez lekturę staje się ich uczestnikiem¹⁶.

W tym kontekście podmiot zbiorowy *quasi*-inwokacji¹⁷ rozpoczynającej *Starą pieśń na Binnarową* można rozpatrywać w kontekście wspólnoty zorganizowanej wokół konkretnego doświadczenia. Dla czytelnika to (zapośredniczone) przeżycie odbywa się w czasie teraźniejszym, jednak już w samym tytule wiersza zawarte jest odwołanie do przeszłości. Ta ambiwalencja wiąże się z wpisaniem w utwór projektem wspólnoty trwającej bez względu na upływ czasu. Koncepcja ta ujawnia się w końcowych fragmentach *Starej pieśni na Binnarową*:

Śpiewy zostały
w kalinie, w jęczmieniu,
w makówkach –
pod ołtarzami...
Gdy potrącić je,
roznosi się pył po sumie:
„...Ty przez aniołów...
...ty przez aniołów...
...ty przez aniołów...”
Cisza.

W nawie
na cieniach zastrzałów
ostatnia tajemnica:
po lewej ręce
zbawieni,
po prawej
potępieni,
a wszyscy
przyprószeni...
Amen¹⁸.

Białoszewskiego i tych, po których „śpiewy zostały”, łączy opisywane w wierszu miejsce. Kościół w Binarowej to przestrzeń zachowująca swoją specyfikę pomimo upływu czasu, a w kreowanej w wierszu rzeczywistości

¹⁵ Sobolewski pisze o „naoczności” w znaczeniu performatywności. Jednak określenie „performatywność” w przeciwieństwie do określenia „naoczność” nie ma konotacji okulocentrycznych, dlatego wydaje się tu odpowiedniejsze. Por. T. Sobolewski, *Człowiek Miron...*, s. 198.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Początek *Starej pieśni na Binnarową* przywołuje na myśl inwokację z *Pana Tadeusza* ze względu choćby na sielankowy sztafaż właściwy tej części wiersza Białoszewskiego (pszenica, „blaski kukuruz” etc.).

¹⁸ M. Białoszewski, *Utwory zebrane...*, s. 19.

przeszłość ma być punktem odniesienia dla powstającej wspólnoty czytelników. Dawny sposób nawiązywania relacji społecznych, bo tak między innymi można traktować zbiorowe uczestnictwo w nabożeństwach, wspólną modlitwę i śpiew gromadzących się w świątyni wiernych, zostaje niejako zainscenizowany w *Starej pieśni na Binarową*. Nie bez znaczenia okazuje się tu zagadnienie oralności tekstów Białoszewskiego¹⁹: wspomniana już performatywność²⁰ *Starej pieśni na Binnarową* jest ściśle związana z faktem, że w wierszu pojawiają się fragmenty utworów przeznaczonych do wykonywania na głos. Odbiorcy tekstu, wymawiając słowa dawnych pieśni religijnych i wyobrażając sobie miejsce, do którego ma ich prowadzić „pszenica / złota błyskawica”, podobnie jak kiedyś mieszkańcy Binarowej i okolic, mogą poczuć się obecni w przestrzeni doświadczenia *sacrum* (wyrażającej się w ludzkim języku, w obrębie znanych im formuł modlitewnych) i, co za tym idzie, włączeni do związanej z nią społeczności.

Bogurodzica i utopia uniwersalności

Wyobrażona grupa, która Białoszewskiemu kojarzy się z „bożymi ścianami” opisywanego kościoła, zostaje przeniesiona na grunt literatury, a zatem dostęp do niej można uzyskać dzięki lekturze. Powstała w ten sposób grupa cechuje podobieństwo do wspólnot, o których pisał Lawrence Venuti – wspólnot „czytelników, których w innych wymiarach dzielą różnice kulturowe i podziały społeczne”²¹. Poeta (tak jak tłumacz w przypadku koncepcji Venutiego) pisząc tekst, konstruuje pewien projekt zbiorowości, którą może połączyć podobna wrażliwość. Ci, którzy czytają *Starą pieśń na Binnarową* zostają przez poetę zaproszeni do stanięcia w obliczu „ostatniej tajemnicy”²² i za pośrednictwem wyobraźni (albo rzeczywistej wizyty w binarowskiej świątyni, połączonej z lekturą tekstu) wspólnototwórcze przeżycie staje się ich udziałem.

Jednakże zaistnienie podobnej wspólnoty jest ściśle związane z również istotną dla teorii Venutiego strategią przekładu, jaką jest wpisywanie w obcy tekst rodzimości²³. Białoszewski, włączając do swojego tekstu fragmenty *Bogurodzicy* i *Chrystus zmartwychwstał jest*, stosuje tego typu zabieg: z otaczającej go, rodzimej przestrzeni binarowskiego kościoła wybiera elementy współgrające z treścią tradycyjnych pieśni, by następnie wpisać je w teksty ważne z perspektywy historyczno-kulturowej, jednak z punktu widzenia zanurzonej w poetyce realizmu socjalistycznego rzeczywistości – peryferyjne, reprezentujące dawną, obcą współczesnym estetykę. Fragmenty *Bogurodzicy* zostają przez poetę przetworzone w następujący sposób:

¹⁹ Zob. A. Hejmej, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 53–74.

²⁰ Por. T. Sobolewski, *Człowiek Miron...*, s. 198.

²¹ L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia*, tłum. M. Heydel, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 279.

²² Nawiązujący do tradycyjnych przedstawień sądu ostatecznego podział „po lewej ręce / zbawieni, / po prawej / potępieni” sugeruje, że „ostatnią tajemnicę” należy rozumieć jako los człowieka po śmierci, który pozostaje zakryty przed żyjącymi.

²³ L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia...*, s. 268.

Bogarodzica Dziewica,
 złotem gotycka Maryja
 nad ołtarzem płonąca
 koralami u szyi,
 u twego syna Gospodzina
 cała Jerozolima:
 na ścianie
 po prawej stronie
 w żółtościach,
 w klocach zieleni
 skręcone – głowa przy głowie
 orszaki wielkopiątkowe
 farbami i kurzem się trzęsą
 na kusych nogach.
 Kyrie elejson!
 Adamie – ty boży kmieciu,
 Ewo – z tej samej kłody,
 we dwoje ołtarz dźwigacie,
 aż pogrubiały wam łokcie.
 Kyrie elejson!²⁴

Białoszewski, którego twórczość niejednokrotnie określano mianem „poezji metafizycznej”²⁵, trawestując fragment z *Bogurodzicy w Starej pieśni na Binnarową* zamienia Maryję „Bogiem sławieną” na Maryję „złotem gotycką” i „nad ołtarzem płonąca / koralami u szyi”. To przekształcenie stanowi egzemplifikację zauważonej przez Joannę Armatowską tendencji, zgodnie z którą w tekstach autora *Ballad rzeszowskich* „dwa porządki odczuwania: poetycki i filozoficzny, wzajemnie się dowartościowują, wprzęgnięte zostają w jeden dyskurs”²⁶. W *Starej pieśni na Binnarową* te dwa porządki nie tyle współlistnieją, co łączą się w jeden sposób odczuwania – przeżycie estetyczne przechodzi w filozoficzną refleksję, dotyczącą kwestii metafizycznych i religijnych.

Komentowany fragment wiersza można potraktować albo jako podstawę do rozważań eschatologicznych, w których zakłada się istnienie transcendentnego *sacrum*, albo jako konstatację, że postaci znane z *Bogurodzicy* istnieją jedynie w formie materialnej, jako wykonane ludzką ręką dzieła sztuki. Jeżeli przyjąć pierwsze z tych dwóch odczytań, to trawestację pieśni można interpretować właśnie jako wpisanie w tekst elementów rodzimych czy, posługując się określeniem zaproponowanym przez Tadeusza Sobolewskiego, jako „zakorzenienie formy w rzeczywistości”²⁷: polichromia binarowskiego kościoła przedstawia sceny i postacie z Biblii,

²⁴ M. Białoszewski, *Utwory zebrane...*, s. 15.

²⁵ Takie diagnozy stawiali m.in. Czesław Miłosz, Krzysztof Dybciak i Marian Stala. Por. P. Bogalecki, *Błogosławieństwa awangardy. „Pisarz pism nie św.” Miron Białoszewski*, „Wielogłos” 2019, nr 2, s. 89.

²⁶ J. Armatowska, *Mirona Białoszewskiego i Emmanuela Lévinasa oswojanie istnienia. Fenogram w pięciu odśtonach*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 151.

²⁷ T. Sobolewski, *Człowiek Miron...*, s. 196.

skonkretyzowane w sztuce powstającej na terenach południowej Polski. Z kolei przy założeniu, że osoby, o których mowa w przywołanym fragmencie *Starej pieśni na Binnarową* istnieją wyłącznie jako drewniane figury, poetyckie przetworzenie *Bogurodzicy* da się odczytać jako umieszczenie tradycyjnej pieśni w kontekście myśli postsekularnej: „cała Jerozolima: / na ścianie” okazuje się wtedy przedmiotem, który ma wartość estetyczną, ale nie jest odbierany jako reprezentacja transcendentnego *sacrum*.

W obu rozpatrywanych odczytaniach *Starej pieśni na Binnarową*, odsłania się utopijność projektu uniwersalnej wspólnoty powstającej dzięki lekturze. Zarówno odwoływanie się do *sacrum*, jak i odbiór sztuki wnętrza kościoła w Binarowej z wyłączeniem tej kategorii mogą uniemożliwić powstanie „inkluzywnej” grupy czytelników. Definicja *sacrum* nie jest wspólna dla wszystkich ludzi, a zapośredniczenie konkretnego wnętrza i tradycyjnie związanych z nim praktyk w tekście może okazać się niewystarczające. Prawdopodobnie nie uda się w tym wypadku włączyć do literackiej społeczności tych, którzy w przestrzeni pozaliterackiej nigdy nie zetknęli się z podobną formą życia wspólnotowego (albo mieli z nią kontakt i nie uważają jej za wartościową) ani tych, których zainteresowania nie wzbudza sztuka zbliżona do tej z binarowskiego kościoła. Różnice kulturowe i odmienne przekonania religijne odbiorców mogą wyznaczyć granice grupy czytelników *Starej pieśni na Binnarową* i zdecydować o jej nieuniwersalności. Mimo to literatura jako medium pozostaje potencjalnym punktem odniesienia dla wspólnoty czytelników, dzięki któremu niejedna ze wspomnianych różnic może okazać się mniej znacząca lub możliwa do zniesienia.

Średniowieczny gobelin o Bieczu: niezbędny obraz wspólnoty

W książce *Wspólnoty wyobrażone* Benedict Anderson, definiując pojęcie narodu, zauważa:

[...] jest to wyobrażona wspólnota polityczna, wyobrażona jako nieuchronnie ograniczona i suwerenna. Jest wyobrażona, ponieważ członkowie nawet najmniej licznego narodu nigdy nie znają większości swych rodaków, nie spotykają ich, nic nawet o nich nie wiedzą, a mimo to pielęgnują w umyśle obraz wspólnoty²⁸.

Zgodnie z koncepcją zaproponowaną przez Andersona (do której odwoływał się wspomniany wcześniej Lawrence Venuti²⁹), wspólnota wyobrażona istnieje w relacji do pewnej wizji ogółu, która jest zakorzeniona w umyśle identyfikujących się z daną zbiorowością jednostek. Jakkolwiek Benedict Anderson nie umieszczał swoich rozważań w kontekście literatury, cykl *Ballad rzeszowskich* jako całość stanowi literacki wyraz takiego wyobrażenia, czego przykładem jest *Średniowieczny gobelin o Bieczu*. Wiersz rozpoczyna się słowami:

²⁸ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 19.

²⁹ Zob. L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia...*, s. 285.

W zielonym wzgórzu
utkali gotykiem
gród
 złotników
 pasamoników
 białoskórników³⁰.

W przytoczonym fragmencie zwraca uwagę przede wszystkim metaforyczne „utkali gotykiem”. Tego typu konstrukcja składniowa wskazuje jednocześnie na osoby zaangażowane w tworzenie gobelinu jako na rzemieślników, których dzieło powstało i na nawiązanie do sztuki gotyckiej, albo w ujęciu metaforycznym na sam gotyk, wykorzystany w charakterze surowca. W *Średniowiecznym gobelinie o Bieczu* tkanie można utożsamić z tworzeniem nie tyle dzieła sztuki, co samego miasta i jego historii („Tkali gród na wzgórzu, / tkali gród średniowieczny...”). Potraktowanie gotyku jako materiału, z którego powstał gobelin, uruchamia perspektywę odczytania tekstu jako opowieści o czasach rozkwitu miasta, pełniącej funkcję mitu ważnego dla społeczności Biecza – opowieści, na podstawie której mieszkańcy miasta mogą zbudować swoją kulturową tożsamość. W kolejnych fragmentach taka interpretacja zostaje usankcjonowana w nowym kontekście:

Było to dawno...
gdy gotyckim cudem
przechyliło się całe miasto
w zielonym wzgórzu,
choć pozostało płaskie...

O bogata, odkryta skrzynio,
teraz dopiero klękać przed tobą,
podziwiać każde splątanie
wątki i osnowy...
sięgać po każdy twój klejnot
blisko,
niech zaszumi wełną
gotycką...

[...]

Było to dawno...

...Jaki dzień?

– Na pewno jeszcze gotycki...

Nici nieba padają skwarem...

I cóż? – w mieście przechylonym,

choć płaskim,

prawie nikogo...

Od letniego popołudnia – szorstka

³⁰ M. Białoszewski, *Utwory zebrane...*, s. 20.

tkanina bruku.
 Na głębi upalnej podwórców
 pustka popielata.
 Ani zaułki miejskie
 w grube cienie niebieskie
 nie zamajaczeją
 niczym przejściem³¹.

Dla interpretacji cytowanych fragmentów kluczowy wydaje się akcentowany w wierszu (poprzez powtarzające się „Było to dawno...”) dystans. Oddalenie opisywanej historii w czasie, sygnalizowane wspomnianymi słowami, czyni ze *Średniowiecznego gobelinu o Bieczu* opowieść wręcz baśniową – formułę „Było to dawno...” można by zastąpić topicznym „Dawno, dawno temu...”. Ta charakterystyczna mityczność, w połączeniu z panującymi w prezentowanym mieście pustką i bezruchem, świadczy o tym, że mamy do czynienia z obrazem przestrzeni spetryfikowanej w ramach konkretnej epoki historycznej. Statyczność właściwa gobelinowemu przedstawieniu rzeczywistości oraz charakterystyczny dla mitu stosunek do czasu zbliżają *Średniowieczny gobelin o Bieczu* do obrazu wspólnoty w rozumieniu Andersona. Prezentowane w wierszu wyobrażenie społeczności mogłoby posłużyć za – pielęgnowaną w umysłach jej członków i warunkującą jej istnienie – wizję wyobrażonej wspólnoty.

Ballada krośnieńska: lokalna historia stworzenia

Tekst kolejnego utworu z cyklu *Ballad rzeszowskich – Ballady krośnieńskiej* domyka następująca klamra kompozycyjna:

Wnoszą potopu świecznik
 i już...
 przez siedem dni brzęczą deszcze,
 przez siedem dni palą się różę³².

Występujące w całym wierszu odwołania do sfery *sacrum* spaja nawiązanie do starotestamentowej Księgi Rodzaju. Siedem dni, w wyobraźni biblijnej, łączy się zarówno z historią stworzenia świata, jak i z opowieścią o potopie i arce Noego. Białoszewski, konstruując w ten sposób klamrę kompozycyjną *Ballady krośnieńskiej*, wpisuje w narrację o dziejach Krosna podobieństwo do zapisanej na kartach Biblii historii stworzenia – opowiada o wydarzeniach z życia lokalnej społeczności i umieszcza je w kontekście Genesis. W ten sposób przestrzeń w utworze, niezależnie od obecnego już w tytule wskazania na konkretne miejsce, zyskuje wymiar ponadlokalny. Istotnym okazuje się to, że relacjonowane zdarzenia dzieją się w obecności *sacrum*,

³¹ M. Białoszewski, *Utwory zebrane...*, s. 21–23.

³² Tamże, s. 29–34.

a Krosno pełni funkcję przestrzeni, która skłoniła poetę do refleksji na temat związku między tym, co boskie, a tym, co ludzkie.

Największe miasto południowego Podkarpacia, podobnie jak tytułowe miejsce w *Średniowiecznym gobelinie o Bieczu*, zostaje przedstawione jako przestrzeń mityczna. Najważniejsza dla autora wydaje się być geografia sakralna i mitologiczna, rozumiana zgodnie z myślą Mircei Eliadego, czyli jako jedyna naprawdę rzeczywista, w przeciwieństwie do świeckiej, „obiektywnej” geografii, która w pewnym sensie abstrakcyjna i mało istotna stanowi jedynie teoretyczną kombinację jakiejś przestrzeni i jakiegoś świata³³. W dalszych fragmentach wiersza pojawiają się kolejne nawiązania do historii znanych z Biblii:

Naprzeciw – od doliny – w dole
wieczornym
już się chwieją Panien smugi
mądre –
naftowymi lampami –
słupięją na kłodzie mostu,
patrzą w zwierciadła płynące
– – i dalej zawodzić:
... że przyszły zapalić lampy
w dolinie szybów ognistych
... że miały dziesięć siostr
(...utopiły się w tej wodzie!)
... że miały dziesięć siostr
(...pociesz nas, o Dawidzie!)³⁴

Ewangeliczna przypowieść o pannach mądrych i głupich, poddana przez Białoszewskiego poetyckiej reinterpretacji, wydarza się wieczorem w Krośnie. W *Balladzie krośnieńskiej* postaci biblijne (Noe, panny mądre i głupie, Dawid) i historyczne (Królowa Sforza) koegzystują z mieszkańcami miasta, dostosowują się do krośnieńskiej rzeczywistości³⁵. W następnym fragmencie utworu przepisana przez poetę paraboliczna narracja o pannach zostaje rozbudowana:

Więc Dawid
rąk drewnami
dzwoni
i złoto harfy rozwiesza
na szare mirry powietrza:
„Nie płaczcie waszych siostr
w dziesięciu waszych lustrach.
Zbłądziły siostry owe

³³ M. Eliade, *Obrazy i symbole: szkice o symbolice magiczno-religijnej*, tłum. M. Rodak, P. Rodak, Warszawa 2009, s. 48.

³⁴ M. Białoszewski, *Utwory zebrane...*, s. 32.

³⁵ Chociażby lampy, w oryginale oliwne, w Krośnie są naftowe.

pomiędzy wieże naftowe,
 jak było na początku..."
 I zaraz cały chór
 sypie na Panny wtór
 z muzyki złotem:
 „Zbłądziły siostry owe
 pomiędzy wieże naftowe,
 jak było na początku...”³⁶

W świecie *Ballady krośnieńskiej* wieże naftowe, czyli prawdopodobnie infrastruktura pobliskiej kopalni ropy naftowej w Bóbrce, stają się tłem scen ewangelicznych. Podobnie jak w innych wierszach składających się na cykl *Ballad rzeszowskich*, w *Balladzie krośnieńskiej* skonkretyzowanie miejsca jest pretekstem do przedstawienia fundamentalnej dla tradycji europejskiej opowieści jako bliskiej terażniejszości. Powtarzająca się w wierszu eliptyczna formuła „jak było na początku...”, zaczerpnięta z małej doksologii, wprowadza do *Ballady krośnieńskiej* element jednej z powszechnie rozpoznawalnych modlitw chrześcijańskich i tym samym uwydatnia religijny kontekst, w którym opisywane jest miasto. Poeta wykorzystuje ten kontekst, jednocześnie tworząc coś na kształt apokryfu. *Sacrum* uobecnia się w Krośnie za sprawą powszechnie rozpoznawalnych rytuałów i symboliki, które – w ujęciu poety – stają się przede wszystkim elementami kodu kultury chrześcijańskiej, odczytywanego w nowych realiach. W ten sposób Białoszewski przedstawia osobiście ważny dla niego obszar Podkarpacia jako przestrzeń uniwersalną, która może stać się bliska każdemu, komu nieobca jest tradycja judeochrześcijańska, uznawana za jeden z filarów cywilizacji europejskiej.

Rzeszowszczyzna Białoszewskiego

Pozornie *Ballady rzeszowskie* można by wykorzystać jako argument za charakterystycznym dla wczesnej recepcji Mirona Białoszewskiego podsumowywaniem jego tekstów jako „poezji spraw peryferyjnych”³⁷. Jednak wiersze rodzące się z sentymentu do małej ojczyzny Leszka Solińskiego, poetyckie widokówki z prowincji, mieszczą w sobie rozważania na temat więzi międzyludzkich i możliwości zaistnienia (dzięki literaturze) wspólnoty, której zasięg okazuje się uniwersalny. W *Starej pieśni na Binnarową, Średniowiecznym gobelinie o Bieczu* czy *Balladzie krośnieńskiej* można dostrzec tego rodzaju poszukiwanie sensu, który sprawi, że odbiorcy tych utworów doświadczą uczestnictwa w społeczności ludzkiej i odkryją Rzeszowszczyznę jako przestrzeń, w której na to, co zarazem lokalne i uniwersalne, można spojrzeć z nowej perspektywy.

Z pewnością nie należy twierdzić, że kościół w Binarowej, Biecz czy Krosno są dla Białoszewskiego niczym więcej niż pretekstem do pisania

³⁶ M. Białoszewski, *Utwory zebrane...*, s. 32-33.

³⁷ Zob. P. Sobolczyk, *Dyskursywizowanie Białoszewskiego. Teoria recepcji i recepcja krytyczno-literacka*, Gdańsk 2013, s. 133.

o obliczach wspólnoty. W *Balladach rzeszowskich* lokalność niejednokrotnie ustępuje miejsca uniwersalności i to właśnie proces, w którym to, co ogólne, ujawnia się w tym, co peryferyjne, staje się fundamentalny dla grupy. Poezja, w sytuacji przypominającej tę, którą opisuje Venuti, okazuje się wspólnototwórcza, ponieważ pozwala czytającej ją (na głos) jednostce poczuć się częścią zbiorowości, która istnieje dzięki literaturze. Zgodnie z myślą Benedicta Andersona, zakładającą, że wspólnota jest nieuchronnie wyobrażona, można określić Rzeszowszczyznę Białoszewskiego mianem uniwersalnej: w *Starej pieśni na Binnarową*, *Średniowiecznym gobelinie o Bieczu* i *Balladzie krośnieńskiej* zostaje ona poetycko przetworzona w przestrzeń dla grupy, którą spaja zapośredniczone doświadczenie kulturowe. *Ballady rzeszowskie*, nawiązujące do rzeczywistości konkretnego obszaru geograficznego, dotyczą zatem i tego, co ponadlokalne – można je odczytywać jako zapis rozważań nad możliwościami zaistnienia utopijnej, wielowymiarowej wspólnoty.

BIBLIOGRAFIA


- Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997.
- Armatowska J., *Mirona Białoszewskiego i Emmanuela Lévinasa osvajanie istnienia. Fenogram w pięciu odstonach*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 149–168.
- Białoszewski M., *Utwory zebrane, t. 1, Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, Warszawa 1987.
- Bogalecki P., *Błogosławieństwa awangardy. „Pisarz pism nie św.” Miron Białoszewski, „Wielogłos”* 2019, nr 2, s. 85–114, <https://doi.org/10.4467/2084395XW1.19.012.11397> [dostęp: 6.03.2023].
- Burkot S., *Miron Białoszewski*, [w:] S. Burkot, *Spotkania z poezją współczesną*, Warszawa 1977, s. 58–77.
- Dynak W., *Miron Białoszewski „Stara pieśń na Binnarową”*, [w:] *Lekcje czytania. Eksplikacje literackie. Część I*, red. W. Dynak, A.W. Labuda, Warszawa 1991, s. 198–210.
- Eliade M., *Obrazy i symbole: szkice o symbolice magiczno-religijnej*, tłum. M. Rodak, P. Rodak, Warszawa 2009.
- Hejmej A., *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego, „Przestrzenie Teorii”* 2005, nr 5, s. 53–74, <https://doi.org/10.14746/pt.2005.5.4> [dostęp: 6.03.2023].
- Kamieńska A., *Misterium powszedniości*, [w:] A. Kamieńska, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1974, s. 242–247.
- Sobolczyk P., *Dyskursywizowanie Białoszewskiego. Teoria recepcji i recepcja krytycznoliteracka*, Gdańsk 2013.
- Sobolewski T., *Człowiek Miron*, Warszawa 2012.
- Śliwa A., *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*, Kraków 2013.
- Taranienko Z., *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986.

Venuti L., *Przekład, wspólnota, utopia*, tłum. M. Heydel, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.

Wiśniewski J., *Pielgrzymowanie i muzyka. Uwagi o wierszu „Stara pieśń na Binnarową” Mirona Białoszewskiego*, „Prace Polonistyczne” 2003, t. 58, s. 245–253.

Hanna Renke – studentka przekładoznawstwa literacko-kulturowego i filologii angielskiej w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych II stopnia na Uniwersytecie Jagiellońskim, absolwentka polonistyki-komparatystyki I stopnia również w ramach MISH na UJ.
E-mail: hanna.renke@student.uj.edu.pl

ZUZANNA HEJNIAK
Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-9258-6517>



„Nie wychodzę z domu i może jakoś to przeczekam...”

Opowiadania Zdzisława Beksińskiego
w kontekście teorii domu onirycznego
Gastona Bachelarda

STRESZCZENIE

Zdzisław Beksiński, znany przede wszystkim ze swojego malarstwa, fotografii i grafiki komputerowej, był w istocie artystą totalnym. Na przełomie dwóch lat – od 1963 roku do 1965 roku – zajmował się również twórczością literacką, czego efektem było około trzystu stron maszynopisu, na podstawie którego w 2015 roku wydano wybór jego opowiadań. Beksiński darzył dużym sentymentem swoje pisarstwo, jednak ostatecznie zdecydował poświęcić się w pełni malarstwu z nadzieją na upragnioną niezależność. W literackich próbach odnaleźć można szereg motywów wielokrotnie powracających w jego twórczości. Do najważniejszych zaliczyć należy sen, śmierć oraz dom. Przyjrzenie się ostatniemu z nich na podstawie trzech



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 20.02.2024; verified: 15.07.2024. Accepted: 14.08.2024

opowiadań: *Na końcu ogrodu*, *Informator* i *Wilki*, jest celem niniejszego artykułu. Mi-tem domu w opowiadaniach Beksińskiego zostanie przeanalizowany w kontekście teorii domu onirycznego Gastona Bachelarda.

Słowa kluczowe

Zdzisław Beksiński, Gaston Bachelard, dom oniryczny, oniryzm

SUMMARY

"I'm not leaving home and maybe I'll wait it out somehow..."

Zdzisław Beksiński's short stories in the context of Gaston Bachelard's theory of the oneiric house

Known primarily for his painting, photography and computer graphics, Zdzisław Beksiński was, in fact, a total artist. Over the course of two years, from 1963 to 1965, he penned some three hundred typewritten pages, which served as the basis for the selection of short stories in 2015. Beksiński was very fond of his writing, but eventually decided to devote himself fully to painting in the hope of gaining his longed-for independence. In his literary attempts one can find a number of themes that recur time and again in the artist's imagination. The most important include sleep, death and home. This article aims to look at the last of these on the basis of three short stories: "Na końcu ogrodu" [At the End of the Garden], "Informator" [The Informer] and "Wilki" [Wolves]. The myth of home in Beksiński's short stories will be examined in the context of Gaston Bachelard's theory of the oneiric house.

Keywords

Zdzisław Beksiński, Gaston Bachelard, oneiric house, oneirism

Literackie próby Zdzisława Beksińskiego zaprezentowano czytelnikowi dopiero w 2015 roku, kiedy nakładem wydawnictwa BOSZ¹ zostały wydane jego *Opowiadania*. Z przedmowy dołączonej do jedyne go wydania tekstów Beksińskiego można dowiedzieć się, że artysta, choć literaturze poświęcił jedynie dwa lata (1963–1965), zastanawiał się nad rozwijaniem swojego talentu pisarskiego i potencjalnej kariery, ale ostatecznie zdecydował, że to jednak malarstwo zapewni mu upragnioną wolność². Przygoda z literackimi próbami zamknęła się na około trzystu stronach maszynopisu, który znajduje się w archiwum Muzeum Historycznego w Sanoku. Zawiera on utwory skończone, porzucone, wielokrotnie poprawiane, niektóre jeszcze z odręcznymi dopiskami Beksińskiego.

¹ Oficyna założona w 1994 roku przez Barbarę Kaniewską-Szymanik i Bogdana Szymanika specjalizuje się w tworzeniu albumów i książek artystycznych, starając się promować polską sztukę w kraju i za granicą. Wraz z wydawnictwem funkcjonuje drukarnia artystyczna BOSZ art, która jako jedyna w Europie Wschodniej posiada prawo do druku prac Zdzisława Beksińskiego na płótnie.

² W. Banach, „Nadal szukać swojej drogi”. Zdzisław Beksiński – człowiek wielu talentów, [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, Olszanica 2015, s. 13.

Nie wszystkie utwory miały tytuły nadane przez autora³. Jak można dowiedzieć się z *Postłowia*, nierzadko tytuł został nadany utworowi przez redaktora wykorzystującego incipit tekstu, bądź „obsesyjnie powtarzające się w nich [opowiadaniach – Z.H.] określenia czy postaci”⁴. Ową obsesyjność można jednocześnie potraktować jako potwierdzenie, że teksty sanockiego artysty są efektem zmagania się z nieustannie nawiedzającymi go tematami. Na pierwszy plan wysuwa się w tych tekstach wyobrażenie domu i schronienia. Motyw ten jest szczególnie widoczny we wspomnieniach korytarzy pamiętanych z dzieciństwa, skomplikowanej siatki pomieszczeń w wyobrażonej centrali snów, przeobrażeń domu porównanego do żywego organizmu czy pokoju uobecnionego pośrodku zimowego krajobrazu, który otaczany jest przez powiększającą się watahę wilków. Celem niniejszego artykułu jest analiza wybranych opowiadań Zdzisława Beksińskiego z perspektywy mitokrytyki⁵, przy wykorzystaniu koncepcji domu onirycznego Gastona Bachelarda, zdaniem którego wszelkie obrazy domu w literaturze to próby przywrócenia poczucia bezpieczeństwa, wyznaczające jeden ze „schematów wertykalnych” ludzkiej psychiki⁶. Czy tak też jest w przypadku tekstów Beksińskiego? Należałoby raczej powiedzieć, że jego próby literackie przedstawiają wynik zdemontowania domu onirycznego w wyobraźni twórcy. Zdaniem Bachelarda wyobrażenie domu jest podstawowym „snem” będącym wynikiem nakładania się obrazów znanych z dzieciństwa na wszelkie późniejsze wyobrażenia domu⁷. W przypadku Zdzisława Beksińskiego dom pojawia się jako temat prób literackich prawdopodobnie zapewne motywowany wspomnieniami z dzieciństwa i domu rodzinnego. W swoich opowiadaniach Beksiński przy wykorzystaniu onirycznej estetyki opisuje szereg reinkarnacji domu, które za każdym razem wiążą się z sytuacją zagrożenia, zagubienia w zakamarkach labiryntu i wreszcie izolacji. Nie dziwi to jednak, gdy przypomnimy sobie, jak wyglądał sanocki dom artysty:

Dom mieszał ludziom w głowach. W ciemnych korytarzykach tracili poczucie czasu i przestrzeni. Wychodzili z pracowni do łazienki, a trafiali na werandę. Chcieli iść do dziecinnego, lądowali u Zofii. Przez kuchnię wchodzili do spiżarni, przez pokój Tomasza do babci Stanisławy, czyniąc nieraz konfuzję. Szukali drzwi do pracowni, zamiast tego stawali przed szafą z gipsowymi czaszkami⁸.

³ Warto w tym miejscu przypomnieć, że również obrazy Beksińskiego nie posiadały tytułów, a malarz podpisywał je jedynie sekwencją liter i cyfr.

⁴ T. Chomiszczak, „Zaledwie okruchy, beżużyteczne szczątki, niedojedzone przez czas resztki”. *Prozatorskie do-myślenia Zdzisława Beksińskiego*, [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania...*, s. 357.

⁵ Metoda badawcza oparta na założeniach mitokrytyki polega na wyodrębnieniu powtarzających się elementów w twórczości danego artysty, następnie na prześledzeniu, jakim przekształceniom ulegają oraz wreszcie na zbadaniu ich funkcji.

⁶ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 309.

⁷ Tamże, s. 305.

⁸ M. Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 9.

Na znaczącą w wymiarze sensotwórczym dla opowieści Beksińskiego poetykę snu zwraca uwagę Tomasz Chomiszczak, podkreślając przy tym literackie inspiracje autora. Beksiński fascynował się między innymi twórczością Brunona Schulza⁹, Franza Kafki¹⁰, Samuela Becketta czy Edgara Allana Poe'go. Nawiązanie do tego ostatniego można odnaleźć już w pierwszym opowiadaniu zbioru¹¹.

Z obrazem domu onirycznego zestawić można literackie zmagania Beksińskiego z tematem natury, zwłaszcza często pojawiającym się motywem ogrodu jako przestrzeni wymykającą się spod władzy człowieka. Z tekstów artysty wyłania się konstatacja, że człowiek bytujący w świecie jest nieustannie narażony na niebezpieczeństwo – zarówno ze strony natury reprezentowanej przez napierającą watahę wilków czy przydomowy ogród przywołujący skojarzenia z cmentarzyskiem, jak i rozrastającą się siatkę blokowisk i wieżowców przedstawioną metonimicznie poprzez napawający strachem budynek w opowiadaniu *Lustra*. Zdaniem Chomiszczaka wielokrotne opisywanie sytuacji zamknięcia kojarzonej z zagrożeniem izolacji wpisuje się w literacki topos dystopijny¹². Związany z nim jest także obraz labiryntu, będący *de facto* dekonstrukcją symboliki domu onirycznego. W wyobrażeniach, które Chomiszczak zalicza do kategorii labiryntu, silnie podkreślone są antynomie centrum–peryferie oraz wewnątrz–zewnątrze. To właśnie na te relacje Gaston Bachelard kładzie silny nacisk, opisując proces kształtowania się domu onirycznego w wyobraźni artysty.

Opowiadania Beksińskiego, podobnie jak jego malarstwo¹³, przesiąknięte są oniryzmem, estetyką marzenia sennego i koszmaru. Równie często pojawia się w nich kategoria śmierci i okrucieństwa, co omawia Elżbieta Hak w artykule *(Nie)realna rzeczywistość w twórczości Zdzisława Beksińskiego*. Badaczka podnosi również kwestię ważnego dla tej twórczości podziału świata na centrum i peryferia, przy czym są to kategorie, które straciły wyrazistość – „to, co kiedyś oznaczało przestrzeń uporządkowaną i było centrum, ujawnione jest teraz tylko jako zniszczone peryferia świata zmarłych”¹⁴.

⁹ Inspiracje twórczością Brunona Schulza w opowiadaniu Beksińskiego *Manekiny* opisuje Magdalena Jarnotowska w artykule *Na przekór przykazaniu: Nie będziesz naśladował... Proza Brunona Schulza i Zdzisława Beksińskiego*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 77–86.

¹⁰ Sam o sobie Beksiński powiedział: „Jestem melancholikiem, któremu bliski jest Kafka, egzystencjalizm, te rzeczy”, zob. *Melancholik w labiryncie. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Polityka” 2000, nr 1, s. 68–69.

¹¹ Fascynacja śmiercią podszyta pierwiastkiem seksualnym widoczna jest zwłaszcza we fragmencie: „Nieraz przyłapuję się na myśli, że chciałbym wziąć łopatę i rozkopać anonimowy grób ukryty pod zagłębieniem. Nie wiem, czy pcha mnie do tego podszyta seksualnością ciekawość śmierci, masochistyczna rozkosz bezpośredniego zetknięcia z destrukcją przemijania, czy też tęsknota za utraconym dzieciństwem, które zakopane zostało wraz ze zwłokami psa” (Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu*, [w:] tenże, *Opowiadania*, Olszanica 2015, s. 22).

¹² T. Chomiszczak, „Zaledwie okruchy...”, s. 362

¹³ O podobieństwach i związkach między literacką i plastyczną twórczością Beksińskiego pisały m.in. Elżbieta Hak (*W świecie absurdu, czyli estetyka (nie)realnej rzeczywistości na przykładzie Zdzisława Beksińskiego i Witkacego*, „Ziemia Częstochowska” 2020, t. 46, s. 71–87) i Bogna Kubińska (*Figury grozy w literackiej i malarskiej twórczości Zdzisława Beksińskiego*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2021, nr 8, s. 141–169).

¹⁴ E. Hak, *(Nie)realna rzeczywistość w twórczości Zdzisława Beksińskiego*, „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura” 2017, t. III, nr 2, s. 177.

W innym artykule Hak zwraca uwagę na szczególny sposób, w jaki twórca posługuje się językiem, aby oddać niepokój ogarniający człowieka. Jej zdaniem w utworach literackich Beksińskiego głównym zadaniem bohaterów jest kwestionowanie prawdziwości świata¹⁵.

Z pierwszym wyobrażeniem domu czytelnik ma okazję zetknąć się w otwierającym wybór prozy Beksińskiego opowiadaniu *Na końcu ogrodu*. Scena rozpoczynająca utwór przywodzi na myśl zapis sesji terapeutycznej, w trakcie której bohater wspomina przede wszystkim ogród okalający dom z dzieciństwa. „Pacjent” przemierza zakamarki pamięci i przyrównuje ten proces do wędrówki ciemnym tunelem. Niezwykle istotny w kontekście Bachelardowskiej koncepcji domu onirycznego jest fakt, że na końcu tego tunelu bohater widzi światło i odruchowo stwierdza, że jest to blask lampy¹⁶ widzianej w pobliżu domu¹⁷. Światło wskazuje bohaterowi drogę, dom jest dla jego wyobraźni ostatecznym celem podróży, nawet (a może przede wszystkim!) tych mentalnych. Po niejasnym wspomnieniu domu pojawia się bardzo wyraźne i plastyczne wspomnienie korytarzy pamiętanych z dzieciństwa. Rysuje to sieć skojarzeń, która będzie miała znaczenie w kolejnych opowiadaniach. Dla bohatera opowiadań Beksińskiego dom jest nierozdzielnie związany z dzieciństwem, a fakt, że po raz pierwszy czytelnik może połączyć te wątki w trakcie sesji terapeutycznej ma znaczenie przy interpretacji literackiej twórczości artysty.

Mam dopiero siedem lat. W pokoju na końcu amfilady nie pali się światło i gdy idę po zostawione w pokoju zabawki, przejść muszę przez sześć nieoświetlonych pokoi. Wyłączniki światła są na wysokości półtora metra. Nie mogę do nich dosięgnąć bez dostawienia do ściany krzesła lub stołeczka¹⁸.

Łącząc ze sobą dwa wspomniane obrazy domu, czytelnik może dojść do wniosku, że bohater w dzieciństwie nie mógł liczyć na wsparcie dorosłych. Dopiero z perspektywy dorosłego człowieka bohater jest w stanie dostrzec „światelko w tunelu”. Takie połączenie domu z nadzieją na schronienie koresponduje z przeświadczeniem Gastona Bachelarda, że „dom oniryczny to obraz, który w marzeniach i snach staje się siłą opiekuńczą”¹⁹.

W opowiadaniach Beksińskiego nakładają się na siebie obrazy domu, lochów i labiryntu. Zdaniem Bachelarda taki izomorfizm jest niezwykle istotny, ponieważ wszystkie te obrazy zawierają pierwiastek oniryczny. Bohater-pacjent w opowiadaniu *Na końcu ogrodu* również dokonuje takiego

¹⁵ E. Hak, *Literackie prezentacje brzydoty na przykładzie wybranych opowiadań Zdzisława Beksińskiego*, [w:] *Materialność i sensualność tekstu*, red. J. Bedyniak, Warszawa 2018, s. 221.

¹⁶ Zdaniem Bachelarda funkcja ochronna domu łączy się z symboliką światła: „Osoby zgromadzone pod lampą mają poczucie, że tworzą gromadkę podobną do ludzi, którzy schronili się do jakiegoś dołu czy na wyspie: czują się sprzymierzeni przeciwko zewnętrznej płynności”. G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] tenże, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 317.

¹⁷ Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu...*, s. 23–24.

¹⁸ Tamże, s. 24.

¹⁹ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny...*, s. 322.

powiązania. W kilku wspomnieniach powraca do wyobrażenia lochów skojarzonych z zagrożeniem i śmiercią:

W dzieciństwie wierzyłem w istnienie lochów. Lochów ukrytych pod starymi zrujnowanymi klasztorami, lochów drążących lasy, lochów podkopujących szerokie rzeki²⁰.

Ulica, którą podążam, zabudowana jest starymi domami i ruinami. Dlaczego wokoło znajdują się ruiny? Dlaczego znajdują się rusztowania? Przychodzi mi do głowy słowo „moloch”. Być może jest to słowo „loch”. Lochy. Piwnice, gdzie błądzi się w poszukiwaniu zmarłych [...]. Wnętrza piwnic są ciemne, korytarze prowadzą w nieskończoność. Korytarze zbudowane są prawdopodobnie okrężnie i ich obwód się zamyka²¹.

Wyobrażenie labiryntu związane jest pośrednio z domem poprzez obraz piwnic, których nieskończone korytarze napawają narratora strachem. Transpozycja figury labiryntu pojawia się również w opowiadaniu *Informator*, w którym także mamy do czynienia z labiryntowym wyobrażeniem domu:

Informator znajduje się w centralnym pokoju. Poza tym dom posiada wiele pomieszczeń otaczających pokój centralny, niezliczoną ilość krótkich korytarzyków, oszklonych balkonów, wykuszy i wnęk. Do środka prowadzi dwoje drzwi wejściowych, a całość otoczona jest ogrodem, którego granice wytycza wysoki, obrosnięty winem ceglany mur z widniejącą w nim metalową furtką²².

Dom przedstawiony jest jako miejsce o wielu niedostępnych zakamarkach. W tym chaosie można jednak odnaleźć element stały – pokój informatora, który wyznacza centrum domu. Przez fakt, że opowiadanie skupione jest w całości na osobie informatora, można jego pokój rozpatrywać w kategorii *axis mundi*, zwłaszcza że ze słów narratora²³ wynika, że „nie interesuje go świat znajdujący się za metalową furtką w murze”²⁴. Pozornie bezpieczną przestrzeń w opowiadaniu wyznacza mur okalający ogród. To, co znajduje się poza nim, jest nie tylko poza zasięgiem wzroku bohatera, ale wręcz poza zasięgiem jego świadomości:

Dlatego też nie wiem, czy wokoło ogrodu, w zasięgu wzroku, a może dalej, znajdują się jakieś wzgórza, czy jakieś pola, czy jakieś zabudowania. Jeśli nawet znajdują się, nie powierzono ich mojej pieczy, nie zabezpieczono ich murem, nie zaopatrzone mnie w klucze. Nic mnie one nie obchodzą! [...] Nie jestem jednak, niestety, w stanie zapobiec przygotowaniom, które

²⁰ Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu...*, s. 23–27.

²¹ Tamże, s. 23–29.

²² Z. Beksiński, *Informator*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 52.

²³ Magdalena Kaszuba proponuje wprowadzenie do dyskusji nad opowiadaniem Beksińskiego kategorii „obserwatora” w miejsce „narratora”, M. Kaszuba, *Perspektywa obserwatora i obserwowanego w prozie Zdzisława Beksińskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2024, nr 1, s. 355–371.

²⁴ Z. Beksiński, *Informator...*, s. 54.

mogą mieć na celu moją szkodę, zgubę, zagrożenie suwerenności powierzonego mi terenu, agresję otwartą lub ukrytą, podstęp, wroga akcję wymierzoną przeciwko centrum²⁵.

W koncepcji domu onirycznego Bachelarda podkreślone jest pozytywne waloryzowanie dowolnej inkarnacji domu czy mieszkania. Jest to pierwotna forma schronienia, która może zapewnić spokój i bezpieczeństwo domowników. Jak twierdzi Bachelard – „dom jest niejako przeciw-światem, albo raczej światem przeciw-ataków”²⁶. Choć dom z opowiadania *Informator* nie zapewnia poczucia bezpieczeństwa – w końcu jak można czuć się bezpiecznie w budynku, którego konstrukcji do końca nie poznaliśmy – to mimo wszystko jest to jedyna namiastka komfortu, jaką zna narrator. Podobnie do swojego domu podchodził sam Beksiński. Starał się za wszelką cenę stworzyć ze swojego warszawskiego mieszkania fort nie do zdobycia, niechętnie je opuszczał, ale paradoksalnie to właśnie w nim stała go śmierć.

Podobne emocje – strach i niepokój – wywoływane przez to, co znajduje się na zewnątrz, odnaleźć można w opowiadaniu *Wilki*. Narrator relacjonuje szarżę wilków w kierunku schronienia, które opisane jest jako samoistniejący pojedynczy pokój na środku zaśnieżonego stepu. Wilki, które zdają się multiplikować na oczach bohatera, nie stanowią jednak bezpośredniego zagrożenia. Ich szarża nie jest wywołany żadnym konkretnym, możliwym do zidentyfikowania czynnikiem:

Nie miałem żadnego dowodu na to, że wilki mi w jakiś sposób zagrażają; jak już mówiłem, ich bieg był szybki, zdecydowany co do kierunku, lecz zupełnie beznamiętny; nie wydawały się spostrzegać niczego, pędzone jakimś niezrozumiałym dla mnie i być może dla nich samym impulsem²⁷.

Bohater znajdujący się tymczasowo w czymś, co można nazwać namiastką domu, zaczyna snuć rozważania na temat różnic między tym miejscem a swoim prawdziwym mieszkaniem. Dochodzi do dwóch wniosków: po pierwsze – prawdziwym zagrożeniem jest nieprzewidywalność natury, która reprezentowana jest przez wilki; po drugie – w obliczu jakiegokolwiek zagrożenia ludzie powinni się jednoczyć oraz mieć do dyspozycji bezpieczną przestrzeń. Dla bohatera to właśnie drugi człowiek jest nadzieją na pomoc i pocieszenie. Potwierdza się to w momencie, w którym, siedząc w pokoju, dostrzega swoje odbicie w lustrze:

Szkoda, że to moje odbicie w lustrze, a nie człowiek, nawet obcy lub choćby wrogi. Gdyby to był człowiek, nawet gdyby to był wrogi człowiek, musielibyśmy zjednoczyć się w tej chwili przeciwko przeważającej i obcej masie wilków²⁸.

²⁵ Tamże, s. 63.

²⁶ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny...*, s. 316.

²⁷ Z. Beksiński, *Wilki*, [w:] tenże, *Opowiadania...*, s. 130.

²⁸ Tamże, s. 136.

Paradoksalnie to jednak właśnie ta inkarnacja domu onirycznego jest najbardziej spójna z Bachelardowskim wyobrażeniem archetypicznym:

Dom obdarzony pełnią oniryczną jest jedynym, w którym można przeżywać marzenia intymności w całym ich bogactwie. [...] Dzieje się tak na mocy pewnych cech, właściwych archetypowi domu, w którym spotykają się wszelkie uroki życia samotniczego. Każdy marzyciel czuje potrzebę powrotu do swej celi, ma powołanie do życia samotniczego²⁹.

Należy w tym momencie zauważyć, że w opowiadaniach Beksińskiego bohater zawsze znajduje się sam w domu, sam konfrontuje się z jego rozwiązaniami architektonicznymi i w samotności kontempluje prawdziwość świata. Choć bohater z opowiadania *Wilki* czuje w pewnym momencie brak drugiej (choćby obcej) osoby obok, to nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w żadnych z przywołanych utworów nie pojawiają się obrazy łączące dom z bliskością i wspólnotą. Sposoby opisywania domu przez narratorów opowiadań Beksińskiego skłaniają do konkluzji, że w wyobraźni artysty funkcjonuje bardzo konkretny – kojarzący się z nieodkrytym do końca labiryntem – obraz domu onirycznego, co pozwala na podjęcie próby analizy relacji samego twórcy z jego prawdziwym domem lat dziecięcych. Szczegółową interpretację tej zależności pozostawiam w gestii psychologów, jednak bazując na zapiskach Beksińskiego oraz wspomnieniach osób, które były w jego sanockim domu, można dojść do wniosku, że drewniany dworek wyburzony w 1979 roku na tyle ukształtował wyobraźnię małego Zdzisława, że już jako dorosły, dojrzały artysta podejmował on próby reanimacji tego obrazu w swoich opowiadaniach. Wrażenie niepokoju i przytłoczenia nagromadzonymi dekoracjami i przedmiotami codziennego użytku dobrze oddają słowa Juliusza Garzteckiego:

[...] parterowy dom, do którego dociera się wąskim pasażykiem między dwoma murami, odsunięty od ulicy. Za drzwiami najpierw weranda drewniana, z niej strome schody wiodące do dziko rozrośniętego ogrodu. Z werandy drzwi drugie, wejściowe. Dom przedziwny, pełen komóreczek, schowków, przejść zawilych i mylących ścian podwójnych. W nim wielki pokój i przylegający doń malutki tworzą pracownię Beksińskiego. Przeraziłwie stechnicyzowaną: cztery megafony, mikrofon na trójnogu, wzmacniacze, cały system głośników i płatanina przewodów – Beksiński jest także amatorem elektroniki. [...] Na ścianach gęsto: w paru rzędach rysunki i obrazy, przetykane fotografiami; nad drzwiami i gzymsem okiennym płaskorzeźby z gipsu patynowanego, szeregi rzeźb – kształtów obłych jak pobrązowiałe ze starości trupie czaszki – przyśrubowanych do półek, szafek, metalowe rzeźby pod ścianą, metalowa nadnaturalnej wielkości rzeźba siedzi na biurku, u jej stóp schowek na klisze heliografii, przy drzwiach schnie ze dwadzieścia obrazów olejnych w różnych fazach wykończenia, dwudziesty pierwszy na sztaludze³⁰.

²⁹ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny...*, s. 308.

³⁰ J. Garztecki, *Zdzisław Beksiński, czyli osobno*, „Fotografia” 1966, nr 10, s. 226.

Te zawile przejścia i mylące ściany wracają w tekstach literackich, potwierdzając słowa Gastona Bachelarda, że dom rodzinny jest „czymś więcej, niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem naszych snów”³¹. Ostatecznym powodem, dla którego należy łączyć wyobrażenia domu przedstawione w *Opowiadaniach* Zdzisława Beksińskiego z sanockim dworkiem są słowa samego artysty, który w korespondencji z Łukaszem Banachem stwierdził: „Nie umiem wyjść poza swego rodzaju autoportret”³².

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1975.
- Beksiński Z., *Opowiadania*, Olszanica 2015.
- Garztecki J., *Zdzisław Beksiński, czyli osobno*, „Fotografia” 1966, nr 10, s. 226–228.
- Grzebałkowska M., *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014.
- Hak E., *Literackie prezentacje brzydoty na przykładzie wybranych opowiadań Zdzisława Beksińskiego*, [w:] *Materialność i sensualność tekstu*, red. J. Bedyński, Warszawa 2018, s. 219–228.
- Hak E., *(Nie)realna rzeczywistość w twórczości Zdzisława Beksińskiego*, „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura” 2017, t. III, nr 2, s. 175–185. <https://doi.org/10.16926/i.2017.03.28>
- Hak E., *W świecie absurdu, czyli estetyka (nie)realnej rzeczywistości na przykładzie Zdzisława Beksińskiego i Witkacego*, „Ziemia Częstochowska” 2020, t. 46, s. 71–87. <https://doi.org/10.16926/zc.2020.46.05>
- Jarnotowska M., *Na przekór przykazaniu: Nie będziesz naśladował... Proza Brunona Schulza i Zdzisława Beksińskiego*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 77–86.
- Kaszuba M., *Perspektywa obserwatora i obserwowanego w prozie Zdzisława Beksińskiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2024, nr 1, s. 355–371. <https://doi.org/10.36770/bp.894>
- Kubińska B., *Figury grozy w literackiej i malarskiej twórczości Zdzisława Beksińskiego*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2021, nr 8, s. 141–169. <https://doi.org/10.21697/zk.2021.8.08>
- Melancholik w labiryncie. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Polityka” 2000, nr 1, s. 68–69.
- Szomko-Osękowska D., *Beksiński. Wizje życia i śmierci*, Olszanica 2021.

Zuzanna Hejniak – doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego, ukończyła filologię polską. Autorka artykułów: *Wokół „Tkanin” Janusza Pasierba* („Lapsus Calami” 2016), *Palingeneza mitu*

³¹ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny...*, s. 301.

³² Korespondencja mailowa Zdzisława Beksińskiego z Łukaszem Banachem, 10.08.2022, Archiwum Zdzisława Beksińskiego – Muzeum Historyczne w Sanoku, cyt. za: D. Szomko-Osękowska, *Beksiński. Wizje życia i śmierci*, Olszanica 2021, s. 9.

w twórczości Zbigniewa Herberta („Dedal i Ikar”) („Prace Polonistyczne” 2019),
Znaczenie figur mitycznych Apolla i Dionizosa w twórczości Zbigniewa Herberta
 („Prace Polonistyczne” 2023) oraz Realizacja mitu heroicznego na przykładzie
cyklu wiedzmińskiego Andrzeja Sapkowskiego oraz mangi „Bersek” Kentaro Miury
 („Literatura i Kultura Popularna” 2024). Przewodnicząca Koła Naukowego
Mitokrytyków Uniwersytetu Łódzkiego.
E-mail: zuzanna.hejniak@edu.uni.lodz.pl

CZYTANIE ŁÓDZKIE
READING ŁÓDŹ

MYER SIEMIATYCKI
Professor Emeritus
Toronto Metropolitan University



“As Though It Were A Sacred Relic”: The Troubled Holocaust Poetry of Julian Tuwim

SUMMARY

The Polish-Jewish poet Julian Tuwim (1894–1953) was among the most widely read – and denounced! – writers of interwar Poland. Described as ‘a virtuoso of language’ in his beloved Polish mother tongue, Tuwim’s literary range was remarkable and varied. Most introspectively, his poetry expressed a simultaneous embrace and ambivalence, towards the dual identities he fiercely proclaimed: both Polish and Jewish. His poetry combined, stretched and challenged identities in unprecedented ways. This writing earned Tuwim a wide audience, along with many critics. Living in exile during the Second World War, Tuwim was among the first major European literary figures to write Holocaust poetry as genocide was being perpetrated. His searing Holocaust poems convey a longing for Poland, for a better Poland, and a solidarity of suffering with his brethren Jews. To the end, Julian Tuwim was a powerful, troubled Polish-Jewish literary voice. He was ever hunting for the words that could change his world and ours.

Keywords

Julian Tuwim, Polish-Jewish poetry, Holocaust poetry, poetry, identity, hybridity



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 3.06.2024; verified: 24.07.2024. Accepted: 30.08.2024

"Today," teenager Mary Berg recorded in her Warsaw Ghetto diary on February 22nd 1942, "we had an impassioned debate on poetry at our school." The source of controversy was the arrival, through clandestine channels, of poetry by the Polish-Jewish writer Julian Tuwim, all the way from his escaped haven in New York. "As though it were a sacred relic," Mary Berg described how excitedly classmates pressed close together to read the work "by the poet whom we had always worshiped..."¹ As we will see, Berg's diary entry would go on to convey the combination of delight, dismay and discord unleashed by the poem. Not for the first or last time, Tuwim's poetry provoked intense, conflicting response from readers. He could not help himself.

Julian Tuwim (1894–1953) was the first major Jewish European literary figure to write Holocaust poetry as genocide was being perpetrated, to be read by Jewry's impending victims and remnants. Poland's leading poet of the interwar period, Tuwim escaped the country days after the German invasion, making his way across Western Europe, to Rio de Janeiro and then to New York. From a safe distance, Tuwim wrote two searing wartime works: *Polish Flowers*, a nine-thousand-line epic poem written in the early years of war, and then *We, Polish Jews*, a lengthy prose-poem outcry written on the first anniversary of the Warsaw Ghetto Uprising, in 1944. Both works were quickly spirited throughout the Jewish world, to imperilled ghettos, to diasporas of escape and earlier emigration. After the war, would come his most poignant poem "Mother,"² conveying the inseparable Polish and Jewish identities of his mother, murdered in the Holocaust.

Tuwim's Holocaust poems, written in Polish (as all his works), were anguished laments for his homeland and people plunged into the abyss. Importantly, for Tuwim, homeland and ancestry pointed in different directions. Poland was the birthplace he would never forsake, while Jews were the people whose kinship he forever proclaimed. In a time of murderous monolithic identity attachment, Julian Tuwim asserted a postmodern-style hybridity embracing two often-conflicting identities: Polish and Jewish.³ To further complicate matters, Tuwim could also be scathing in his criticism of both Poles and Jews. He combined, stretched and challenged identities in unprecedented ways. His life and writing tested both the possibilities and impossibilities of Polish-Jewish relations at the time.

In turn, Tuwim's life and writing were defined by the cataclysmic forces of his time and place: pogroms, World War I, the post-war restoration of Polish independence, modernism, antisemitism, fascism, World War II

¹ Mary Berg, *The Diary of Mary Berg: Growing Up in the Warsaw Ghetto* (London: One-world, 2007), 127.

² Stylistically, short poems are identified in quotations, while long extended poems are cited in italics.

³ In Poland's unique historical context, one could equally describe Tuwim's attachment to multiple identities as pre-modern. The Polish-Lithuanian Commonwealth of the 16th and 17th centuries was a sprawling multi-ethnic federation uniting peoples of diverse ancestries including Polish, Lithuanian, Ukrainian, German, Jewish and more. Hybrid identities arose naturally in such a setting, most famously personified by Adam Mickiewicz's embrace of multiple identities including Polish, Lithuanian and Belarusian, alongside his philosemitic outlook, perhaps derived from his speculated own Jewish Frankist ancestry. Modernist nationalism everywhere would demand a singular identity attachment.

and Holocaust, followed by Communism in Poland and the creation of the State of Israel. Tuwim strove to express the meaning of it all through his poetry. In his 1926 poem "The Word and the Flesh", the poet conveyed his life's aspiration and mission:

O Lord, grant me today My daily word!

I have no occupation:
I'm only a hunter of words,
Watchful and attentive,
I've gone to hunt into the world.⁴

"Only a hunter of words," Julian Tuwim devoted his life to naming the forces and feelings roiling his troubled homeland and people. As we will see, Polish Jewry's catastrophic twentieth century rendered Julian Tuwim both hunter and prey.

This article has several purposes. It presents and analyses the remarkable Holocaust poetry of Julian Tuwim, described by the eminent Yiddish scholar Chone Shmeruk as "a unique document of Holocaust survivors."⁵ Tuwim's Holocaust poetry is situated in the broader context of both Polish Jewish culture, and the poet's own provocative identity stance.

Additionally, this article suggests that Tuwim is a writer for our times as well. This major 20th century Jewish poet is now largely erased from Jewish cultural consciousness, his attachment to Polishness perhaps being a disconnect. As East European Jewry's foremost historian Antony Polonsky notes: "Tuwim's poetry is almost unknown in the Jewish world... He deserves to be better known."⁶ Meanwhile, in his beloved Poland, Tuwim has been de-fanged: largely remembered not for challenging narrow ethnic nationalism, but for his charming children's and cabaret verse. There is still much to learn from the fierce words of Julian Tuwim.

The making of a Polish-Jewish poet

Little could withstand the Holocaust's onslaught on Polish Jewry. On the shortlist was Julian Tuwim's unyielding attachment to both Poland and his Jewish ancestry. Throughout his life he fiercely proclaimed both, often in the face of scathing condemnation and repudiation from both camps. Perhaps Julian Tuwim's most distinctive quality was defiance: the ability – even desire, or bondage – to hold onto irreconcilable opposites. The intensity and danger of Tuwim's dual attachments was captured in an extraordinary 1924 confessional interview which the poet provided to the Polish-language

⁴ Julian Tuwim, "Words in the Blood," trans. Antony Polonsky, Antony Polonsky "Julian Tuwim, the Polish Heine," (American Association for Polish-Jewish Studies online n.d.), <http://www.aapjstudies.org/index.php?id=115>, 4.

⁵ Julian Tuwim, *We, Polish Jews*, ed. Chone Shmeruk, trans. R. Langer (Jerusalem, The Magnes Press, 1984), 7.

⁶ Antony Polonsky, "Julian Tuwim, the Polish Heine," 50.

Jewish daily newspaper *Nasz Przegląd* (Our Review). Aged 30 at the time, Tuwim was already a literary star, a leading member of the country's foremost 'new wave' poets of post-World War I, independent Poland.

Nasz Przegląd wanted to provide its readers greater insight into the young poet's worldview, requesting he complete a questionnaire on his sense of self. Few writers could have been so revealing. Tuwim declared himself fiercely bi-cultural: "a Polonized Jew, a 'Jew Pole' and I do not care what either side may say about it,"⁷ he asserted. He situated his dual identities as follows:

In my case, however, the Jewish question is in my blood, it is a component of my psyche. It creates, as it were, a powerful wedge cutting into my world outlook, into my deepest personal experiences...

Brought up within Polish culture, instinctively guided by the spirit alone, I would say that subconsciously I have become attached to Polishness with all my heart... The language which most precisely and also most subtly expresses what I feel is the Polish language.⁸

Tuwim certainly recognised the perils of his dual attachments: "To anti-Semites (sic) I am a Jew, and my poetry is Jewish. To nationalist Jews I am a renegade, a traitor. That's too bad!"⁹ At the same time, Tuwim expressed concerns over both Polish antisemitism and Polish Jewry's self-separation from Polish culture. Chillingly, he concluded on a note of foreboding:

For me the Jewish problem is a tragedy in which I myself am one of the anonymous actors. What the denouement of this tragedy will be and when it will occur I cannot for the time being foresee. That is all I have to say.¹⁰

Julian Tuwim navigated his charged times on a tightrope of dual identities, fully aware of the risks involved. Where did such a highwire act come from? Julian Tuwim was a product of his home, his hometown, his homeland, and perhaps even his face from birth.

Julian was born in 1894 to Jewish parents Izydor and Adela Tuwim in the industrial city of Łódź. Five years later his adored sister Irena – also a poet and translator – was born. In a city starkly polarised between plutocratic industrialists and an impoverished proletariat, the Tuwims occupied middle ground from Izydor's bank clerk position. The Tuwims were non-observant Jews, strongly attached to Polish culture. Polish was the household language, and the children were raised on their mother's love of Polish stories, rhyme and song. Writing decades later in the Holocaust lament *We, Polish Jews* Tuwim reached back to childhood to explain the source of his identity as a Pole: "because since infancy I have been nurtured

⁷ Piotr Matywiecki, "Julian Tuwim's Jewish Theatre," trans. Antonia Lloyd Jones, in *POLIN: Studies in Polish Jewry*, vol. 28, 2016, 398.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

in the Polish language; because my mother taught me Polish songs and Polish rhymes; because when poetry first seized me, it was in Polish words that it burst forth; because what in my life became paramount – poetical creation – would be unthinkable in any other tongue no matter how fluent I might become in it."¹¹

Tuwim's attachment to Polishness was not ethnic, religious, nationalist or even patriotic. It was essentially linguistic and cultural. In his 1936 poem "Green" he wrote of: "The Polish language, my beautiful homeland."¹² In childhood, he kept lists of words with similar sound, but different meaning. In adolescence, his prized possessions were three notebooks in which his maternal grandmother, mother and sister each recorded their favourite Polish poems.¹³ As a poet, Tuwim was especially lauded for his lyrical, evocative use of the Polish language. Fellow poet Leopold Staff declared: "Tuwim's talent had a hundred colors, a hundred strings; it was always a surprise."¹⁴ Roman Zrębowicz noted that Tuwim's linguistic mastery gave his work an entirely different sensual quality: "all of Tuwim's poetry smells as ecstatically as a forest. Each verse has its own particular aroma."¹⁵ And Adam Gillon simply described Julian Tuwim as a "virtuoso of language."¹⁶

And yet Tuwim's right to the Polish language was vehemently attacked by Polish ethno-nationalist critics who denounced Jewish infiltration into Polish culture. Antisemitism rose sharply in interwar Poland, unleashing what fellow Jewish poet Maurycy Szymel called "a pogrom against Tuwim's right to Polish literature."¹⁷ As early as 1921, the newspaper *Kurier Warszawski* charged: "Tuwim does not write Polish poetry; he only uses the Polish language. His poetry does not represent the spirit of Juliusz Slowacki, [revered 19th century Polish Romantic patriotic poet], but that of Heinrich Heine... the soul of a merchant and Jewish poet."¹⁸ Tuwim was variously denounced as: 'foreign,' 'Judeo-communist,' 'the Jewish pornographer,' 'culturally alien to Poland' and 'littering the Polish language' [with] 'Talmudic spirit.'¹⁹ Tuwim would stand his ground returning volley with broadsides and polemics of his own, until suffering a mental breakdown in the later 1930s.

¹¹ Tuwim, *We, Polish Jews*, 18.

¹² Cited in Eugenia Prokop-Janiec, "Julian Tuwim," *YIVO Encyclopedia*, trans. Christina Manetti (<http://www.yivoencyclopedia.org/printarticle.aspx?id=613>).

¹³ Julian Tuwim, *Tam zostałem. Wspomnienia młodości*. (Warsaw, Czytelnik, 2003).

¹⁴ Julian Tuwim, *The Dancing Socrates and Other Poems*, ed. and trans. Adam Gillon (New York: Twayne Publishers, 1968), 9.

¹⁵ Cited in Mikołaj Gliński, "Tuwim's Tensome Faces," (<http://archive.is/MDIXa>)

¹⁶ Tuwim, *The Dancing Socrates and Other Poems*, 12.

¹⁷ Cited in Eugenia Prokop-Janiec, *Polish-Jewish Literature in the Interwar Years*, trans. Abe Shenitzer (Syracuse: Syracuse University Press, 2003), 88.

¹⁸ Cited in Joanna Beata Michlic, *Poland's Threatening Other* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2006), 100.

¹⁹ Cited in Magnus J. Kryński, "Politics and Poetry: The Case of Julian Tuwim," *Polish Review*, vol. XVIII, no. 4(1973): 5, 7; Elvira Gröezinger, "Tuwim, Julian," trans. Karen Goulding, ed. Sorrel Kerbel, *The Routledge Encyclopedia of Jewish Writers of the Twentieth Century* (London: Routledge, 2003), 1098.

Julian Tuwim was very much 'Made in Łódź,' Poland's leading manufacturing centre. Specialising in textile production, the city experienced explosive growth from the late nineteenth century to the Second World War. It was distinctively Poland's most cosmopolitan city, with sizable Polish, Jewish, German and Russian populations, a place where one could develop an appreciation of diversity and pluralism. Above all, industrial Łódź was a place sharply divided along class lines. Tuwim early developed a lifelong solidarity with labour, promoted by his mother and his own youthful observation that for every 100 wealthy residents of Łódź, there were 500 immiserated poor.²⁰ Still, the Polish literary critic Ryszard Matuszewski thought it most incongruous that so exceptional a creative luminary of Polish poetry could hail from such a place: "He came from a town which had no cultural traditions, the ugliest town in Poland and one of the ugliest in the world," Matuszewski wrote.²¹ And yet, true to Tuwim's uncanny capacity to hold opposites together, he rhapsodised the beauty in its grime. In the 1934 poem "Łódź" Tuwim declared:

Let other poets sing the praises
Of Ganges, Sorrento, Crimea.
Give me Łódź. Her dirt and smoke are
Happiness and joy to me.²²

Tuwim did not deny the grime of Łódź, but somehow could take pleasure and inspiration from its underbelly. Where did such powers of alchemy come from? The ability to create synthesis without letting go of contradictory thesis and antithesis?

The answer may lie, in part, in the face of Tuwim. Julian was born with severe disfigurement to the left side of his face, namely a large black furry blotch he carried through life. His mother regarded this as an omen of a marked, accursed life. Neither doctors nor fortune tellers could provide relief. From childhood, Tuwim was bullied, mocked and tormented for his appearance. Virtually every photo of the adult Tuwim shows the profile of his 'normal' right side. Julian Tuwim entered the world, and lived, with binaries, not singularities. Two faces. Two national attachments, Polish and Jewish, each of which he embraced but also critiqued. And two understandings of his hometown Łódź. As his mother feared, Julian's dualism did make him a marked man, and a distinctive voice of Polish poetry.

Finally, as a formative influence on Tuwim, it should be noted that the decades preceding the Holocaust were an unprecedented period of 'Polonisation' for the country's Jews. As Katarzyna Person wrote, the beginning of the 20th century saw an emergence of "a new generation of Jews who were educated in Polish schools, were fluent in Polish, and were increasingly familiar with the environment outside traditional Jewish quarters, were

²⁰ Julian Tuwim, *Tam zostałem. Wspomnienia młodości*, 1.

²¹ Ryszard Matuszewski, *Contemporary Polish Writers* (Warsaw: Polonia Publishing House, 1959), 72.

²² Polonsky, "Julian Tuwim, the Polish Heine," 20.

becoming ever more visible in Polish social, political and cultural life."²³ Driving this process was dramatic change in the schooling of Jewish children. At the start of the 20th century, the great majority of Jewish children were learning in traditional *heders*, Jewish schools; by the late 1930s, 87% were enrolled in Polish public schools which taught in the Polish language, but also accommodated Jewish holidays and Jewish religious instruction.²⁴ The creation of a quality, inclusive public school system ranks as perhaps the signal achievement of the Polish Second Republic, from 1918-1939. Economic and urban growth, together with modernist cultural forces, also expedited greater integration of Jews into the Polish mainstream.

Linguistically, Polish was now a widespread language of Polish Jewry. By the late 1930s, Katarzyna Person noted, most Polish Jews across all cultural and ideological leanings were bilingual. Jewish daily newspapers, including Zionist, were published in Polish. And Jewish libraries in Poland's largest cities experienced a greater demand for books in Polish than in Yiddish.²⁵ This was the environment that nurtured a brief golden age of Polish literature by Jewish writers. Julian Tuwim was part of the first generation of prominent Jewish authors to write in Polish, not Yiddish or Hebrew. Their ranks, in addition to Tuwim, included Bruno Schulz, Janusz Korczak, Alexander Wat, Antoni Słonimski, and Józef Wittlin. These and other Jewish writers were luminaries of Polish letters. They were read – and denounced – by both Jewish and Catholic Poles. Antisemitic, ethno-nationalist Poles lashed out as self-appointed gate-keepers of Polish cultural purity, now deemed threatened by Jews. Meanwhile, some Jewish cultural critics regarded Yiddish or Hebrew as the only authentic language options for Jewish writers. What Tuwim wrote about Jews before the Holocaust only further inflamed some Jewish readers.

Tuwim's poetry before the Holocaust

Julian Tuwim's writing was remarkably fresh, prolific and wide-ranging before 1939. His oeuvre included poems both light and dark, cabaret lyrics, translations and a trove of children's rhymes for which he remains beloved and best remembered in Poland to this day. Tuwim was *tout court*, a *tour de force*. As Ryszard Matuszewski observed, "He was a storm – a spring storm which passed across the sky of Polish poetry, breaking out most unexpectedly."²⁶ His impact on Polish poetry would be transformative. In eulogizing Tuwim, poet Jan Lechoń declared: "Everyone who came after him and many of his contemporaries should say now: 'We are all from him.'"²⁷

²³ Katarzyna Person, *Assimilated Jews in the Warsaw Ghetto: 1940-1943* (Syracuse: Syracuse University Press, 2014), 3.

²⁴ Polonsky, *The Jews in Poland and Russia: A Short History*, 109; Person, *Assimilated Jews in the Warsaw Ghetto*, 157.

²⁵ See Nathan Cohen, "Reading Polish among Young Jewish People," in *POLIN: Studies in Polish Jewry*, vol. 28, 2016; Person, *Assimilated Jews in the Warsaw Ghetto*.

²⁶ Matuszewski, *Contemporary Polish Writers*, 72.

²⁷ Polonsky, "Julian Tuwim, the Polish Heine," 50.

Tuwim published his first poem in 1913, at age 19. To that point, Polish poetry had been dominated, virtually defined by Romanticism. Revered classic poets such as Mickiewicz, Slowacki, Norwid and Krasiński all projected a shared pastoral, Catholic and above all emotive patriotic voice. Poland's partitions since the late 18th century by Prussia, the Hapsburg and Russian Empires loomed especially large over Polish letters. Its poets saw their mission as rallying a nation to restore its independence, embodying the soul of a devout, rural, proud, persecuted people. As Stanley Bill observes, Romanticism in Poland "developed in the context of Poland's struggle for independence, as a cultural expression of the insurrectionary tradition against foreign domination."²⁸ In Poland, poetry and politics have long been intertwined. And then rather miraculously, with the defeat and collapse of all three partition powers in World War I, Poland's independence was re-established in 1918 after almost 150 years of servitude.

New lines on the map were not the only markers of change. Poland's post-war cultural landscape was radically different from the 19th century. Industrialisation, urbanisation, mass society, and the horrors of war now reshaped Polish life and sensibilities. Julian Tuwim was a major force in turning Polish poetry from Romanticism to Modernism. A member of the avant-garde poetry group Skamander, he garnered a wide audience. Peter Dembowski identified Tuwim as "the most read poet of his generation."²⁹ His poetry of the 1920s and 1930s probed the pleasures and perils of everyday life. His canvass was huge, writing on love, desire, beauty, depravity, urban life, mass society, injustice, authoritarianism, militarism and catastrophist alarm over his country and continent hurtling towards an abyss. And through it all, there was another trope: Tuwim's intense ambivalence about Jewishness.

Prior to the Holocaust, Tuwim wrote a number of poems reflecting his troubled ancestral ties. He was alternately despondent and disparaging of Jewishness, all-the-while cherishing its nobility, and denouncing antisemitism. Above all, he never discounted nor disconnected his Jewish ties. Instead, Tuwim wrestled with his Jewishness. True to form, he would cling to opposite impulses. These were stunningly revealed in a poem Tuwim wrote in 1914, at the age of 20, titled "The Tragedy":³⁰

My greatest tragedy - is that I am a Jew,
And have come to love the Aryans' Christian soul!
That at times by some inner gesture something bursts
And recalls the ancient heritage of the Race.
That at times with a sudden, primal reflex something

²⁸ Stanley Bill, "The Splintering of a Myth: Polish Romantic Ideology," in *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918* eds. Tamara Trojanowska, Joanna Niżyńska, Przemysław Czaplinski with the assistance of Agnieszka Polakowska (Toronto: University of Toronto Press, 2018), 48.

²⁹ Peter Dembowski, "Julian Tuwim, 1894-1953," *Canadian Slavonic Papers*, vol. 1 (1956): 65.

³⁰ Polonsky, "Julian Tuwim, the Polish Heine," 20-21.

Rebels in my blood, wildly, unconsciously
 And semitic blood battles with another Spirit,
 In the gales of future ages and in the enormity of thought!
 And then I am proud – I, an aristocrat,
 Son of the oldest people – of the embryo of messianism!
 And I am shamed, that I am the blood brother
 of a vile, enslaved nation of cowards with no home!

This youthful poem captures the intense inner turmoil of Tuwim's struggle with his Jewish identity -- his "greatest tragedy." Tuwim grew up in a household with little exposure to Jewish religion or culture. He spoke neither Yiddish nor Hebrew, but would wed in a synagogue. In adolescence, he developed a fascination with Christian iconography and narrative. He was enthralled by the Polish language and poetry. And yet something primal, reflexive kept reasserting in him a Jewish identity. His was a conflicted Jewish identity of both pride and shame, of Jews as both the aristocrats and the reviled of humanity. For Tuwim, the root of the Jewish problem was exile and diaspora. Jews were a lost, forlorn people scattered across the globe without a homeland. They cowered to the Divine, or to the majority nation within whose borders – and at whose pleasure – they resided.

Tuwim was more explicit and poignant on the toll of Jewish exile in his 1918 poem, "Jews"³¹:

Dark, cunning, bearded
 With demented eyes
 In which there is an eternal fear,
 In which is the inheritance of centuries.
 People
 Who do not know what a fatherland is
 Because they have lived everywhere...
 The centuries have engraved on their faces
 The painful lines of suffering
 They bear in their souls the memory
 Of the walls of Jerusalem
 Of some dark funeral
 Of cries in the cemetery

For Tuwim, Jews had become deformed by diaspora, both physically and metaphysically. He himself was desperate for homeland, for belonging. Polish became his language and lifeline of belonging.

In 1925, Tuwim penned the poem "Jewboy,"³² which surely ranks among the most pained meditations on the Jewish condition. It concerns the encounter between a young disoriented Jewish boy in an apartment courtyard (embodying the Jewish people) and a first-floor resident who "fancies

³¹ Ibid., 22.

³² Polonsky, "Julian Tuwim, the Polish Heine," 23–24.

himself a poet" (representing Tuwim himself). In the poem, Tuwim portrays a people as forsaken, distressed and unsalvageable:

He sings in the courtyard, clad in rags
A small, poor chap, a crazed Jew.

People drive him away, God has muddled his wits
Ages and exile have confused his tongue

He wails and he dances, weeps and laments
That he is lost, is dependent on alms.

The gent on the first floor looks down on the madman.
Look my poor brother at your sad brother.

How did we come to this? How did we lose ourselves
In this vast world, strange and hostile to us?

You on the first floor, your unhinged brother
With his burning head dances through the world

The first floor gent fancies himself a poet
He wraps up his heart, like a coin, in paper

And throws it from the window, so that it will break
And be trampled and cease to be

And we will both go on our way
A path sad and crazed

And we will never find peace or rest
Singing Jews, lost Jews.

For Tuwim, before the Holocaust Jewishness was a burden he would not relinquish. These were the trade winds Tuwim navigated. He regarded Yiddish as a lesser language, and traditional Jewish religious practice as an outdated relic. He wrote poems depicting Jewish acquisitiveness worthy of antisemitic tracts. In others, he ridiculed prevailing antisemitic conspiracy theories of Jewish cabals and blood rituals. Being Tuwim had its contradictions and challenges. His unrequited attachment to Polishness only magnified the difficulties.

Antisemitism intensified in Poland, and across Europe, in the 1930s. Economic depression, competing nationalisms, and racial purity fixations of pseudo-scientific Social Darwinism all conspired to target Jews as the dangerous, unwanted other. Poland had for a thousand years been a place of both promise and peril for Jews, home to Europe's largest Jewish community of over 3 million by 1939. Since the 18th century Poland itself had

endured domination and suffering at the hands of foreign powers. By the 1930s, intensified ethno-nationalist sentiment in Poland identified Jews as their internal enemy.³³ Particularly dangerous, in their eyes, were those Jews who left their own ethno-religious identity to adopt or assimilate into Polishness. Interestingly, a most stark expression of this attack on Polonised Jews came from Łódź. In 1935, municipal City Councillor Kowalski declared:

We consider those who are of mixed ethnic origin – of Polako-Żydzi, or Żydo-Polacy – as the most damaging element in our society. We consider them extremely harmful because they spread poison into Polish culture. We shall not change our view on this matter; we have to defend ourselves from them.³⁴

There can be little doubt that Councillor Kowalski had Łódź native son Julian Tuwim in mind, as he spoke these words.

As the leading Jewish writer in Polish, Julian Tuwim was a prime target of ethno-nationalist denunciation. His first line of defence to mounting vilification was his most trusted weapon, namely words. He wrote poems ridiculing antisemitism and savaging his critics. The 1934 poem "On St. P."³⁵ opens with a recitation of the calumnies levelled against him by one antisemitic literary foe:

Spitting poison and frothing at the mouth
 He spits, snorts and splutters
 And writes that I am a butcher
 A yid and bolshevik
 Jewboy, bacillus
 A baboon and a Skamanderite
 That I sell out the Fatherland
 That I deform the Polish language
 That I provoke and profane
 And the Devil knows what else.

Tuwim concludes with trademark polemic and vengeance of his own. He assures his critic that from his "whole journalistic mess" of a lifetime's writing, only one legacy would remain: Tuwim's own mocking retort, roused from his Jewish God:

Indeed *this* very poem...O stern revenge
 Inspired by a Jewish God.
 Here is a phrase, a few words with which I toy
 To immortalize my enemy.

³³ See Michilic *Poland's Threatening Other*.

³⁴ *Ibid.*, 98.

³⁵ Polonsky, "Julian Tuwim, the Polish Heine," 52.

Denunciations of Tuwim's Jewish invasion of Polish literature continued. His own ripostes grew more pointed and lewd. In the poem titled "Kiss My Ass," Tuwim informed a "barking" critic that he would not even advise dogs to have intimate relations with the critic lest it demean the canines' honour.³⁶

These poems in response to antisemitism capture a fundamental quality of Tuwim's Jewishness. Detached as he was from Jewish culture and community, ambivalent as he was in his ancestral lineage, when confronted by antisemitism, Julian Tuwim always became resolutely more Jewish and incensed. A solidarity of suffering was central to Tuwim's Jewishness.

Yet for all his strength of conviction and bravado, the later 1930s took their toll on the poet. He wrote his last poem of the decade in 1936, the lengthy *Ball at the Opera*, described by David Aberbach as "a bitter allegorical attack on a corrupt, wicked, anti-semitic [sic] Poland..."³⁷ Polish poet and Nobel Prize recipient Czesław Miłosz³⁸ says of the poem: "It is an apocalyptic poem where Tuwim's horror of a corrupt society's filthy doings fuses with a foreboding of genocide."³⁹ Militaristic and misogynist surreal imagery abound in depicting a debauched, debased society.

And then Tuwim broke - overcome by family blows, financial pressures, relentless antisemitic criticism, depression and anxieties. In 1935, following her failed suicide attempt, Tuwim's mother entered a psychiatric hospital. She would never leave its care, nor see her beloved son again. Julian could not bear seeing her in diminished capacity.⁴⁰ At the same time, he was himself buckling under multiple strains. In the mid-1930s he lamented his dependent condition in Poland. "I am going down, it is very difficult, it is awful for me in this country," he confessed to his friends. More poignantly, he said of his rejection by the Poland he loved: "It is difficult to be a stepson with a stepmother."⁴¹ At the same time he complained to a literary friend of his financial challenges: "Poles won't help me because I'm a Jew, and Jews, because I'm a Pole."⁴² Additionally, he spent the last years of 1930s battling ulcers, agoraphobia and dread.

Julian Tuwim's Holocaust laments and manifestos

As noted earlier, Tuwim along with his wife Stefania fled Poland in the early days of the German invasion. Escape and exile were both haunting and liberating. Out of the country from 1939 to 1946, he missed Poland desperately.

³⁶ Mariusz Urbanek, *Tuwim: Wylękniony Bluźnierca* (Warsaw: ISKRY, 2013), 125, 155.

³⁷ David Aberbach, *The European Jews, Patriotism and the Liberal State, 1789-1939* (New York: Routledge, 2013), 97.

³⁸ Lithuanian-born, Polish-writing Miłosz also embodied multiple identities, proclaiming himself the "last citizen of the Grand Duchy of Lithuania", federated with the Kingdom of Poland in the Polish-Lithuanian Commonwealth.

³⁹ Czesław Miłosz, *The History of Polish Literature* (London: Macmillan, 1969), 389.

⁴⁰ Urbanek, *Wylękniony Bluźnierca*, 135.

⁴¹ Józef Ratajczyk, *Julian Tuwim* (Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 1995), cited in Antony Polonsky, "Julian Tuwim, the Polish Heine," 28.

⁴² Ryszard Low, *Hebrajska Obecność Juliana Tuwima*, [Julian Tuwim's Hebrew Presence], trans. Mirella Eberts (Łódź: Oficyna Bibliofilów, 1995), 35.

He was guilt-ridden over his privileged escape through the hurried exodus of Polish cultural luminaries, spirited out of harm's way. At the same time, distance restored his poetic powers. Writing from Rio Janeiro in 1940 to his sister Irena (also out of Poland), Tuwim marvelled at his renewed literary output after the barren years of the later 1930s. Trying to explain his creative resurgence, Tuwim poignantly reflected:

How do I explain, dear Irena, that in Poland in the past five years I was able to write practically nothing whereas here I have been writing non-stop. I think that 1) the atmosphere in Poland was so unbearable that it seeped into my subconscious and blocked my 'poetic orifices', 2) that here I feel compelled to rebuild in some measure *that unbearable, but, above all, most beloved Poland* [author's emphasis].⁴³

Tuwim was indeed himself again, fiercely and unabashedly clinging to opposites: portraying Poland as both unbearable and most beloved, reasserting both his Polish and Jewish attachments more painfully and powerfully than ever.

These conflicting sentiments found remarkable and troubled expression in three major wartime/Holocaust works. First was the sprawling nine-thousand-line epic *Polish Flowers*, written in Rio de Janeiro in 1940. Four years later in New York Tuwim would write the searing Holocaust lament *We, Polish Jews*. On his return to Poland in 1946, Tuwim would learn the fate of his mother during the Holocaust, and convey the circumstances and significance in the poem "Mother." In these works, Tuwim confronts the abyss with his trademark dualities fully intact, and his Jewish identity fortified.

Polish Flowers was written early in the war, before genocide was unleashed, when subjugation of Poland was the most evident consequence of Nazi invasion for Tuwim. As the title suggests, *Polish Flowers* reflects the author's need to re-assert positive, hopeful associations with his invaded and occupied native country. Ever binary however, Tuwim does not spare Poles denunciation either. Four themes stand out in this poem: revenge against the German invaders, love of Poland, condemnation of Polish antisemitism, and hope for a better future Poland. Citing a flavour of each theme highlights the raw intensity of the poet's disposition in exile at the onset of war.

Tuwim was a pacifist, with powerful earlier poems denouncing militarism and calls to arms. Yet in *Polish Flowers*⁴⁴ he cries out for the most vicious retribution against the invading Germans. He assigns the deed to Poland's most rabidly violent – its canines:

And you, Warsaw dogs, on judgement day
Fulfill your canine duty --
Howl yourselves into a running pack
To wreak fierce vengeance for your victims...

⁴³ Ratajczyk, *Julian Tuwim*, 115, cited in Polonsky, "Julian Tuwim, the Polish Heine," 38.

⁴⁴ Julian Tuwim, *Kwiaty Polskie* (Warsaw: Spółdzielnia Wydawnicza "Czytelnik", 1949). Citations from *Polish Flowers* are from Antony Polonsky, "Julian Tuwim, the Polish Heine," trans. Antony Polonsky.

Let rabid foam rise in your muzzles,
 Loose the breathless pack in hot pursuit
 Of the German trail, when they scuttle
 From Poland, with only their breeches!...
 And when you get them – leap at their throats...
 Tear them to bits so that even their
 Mothers never shall know where to look
 For their parts, scattered over the earth...
 For ours could not find them either,
 Their babies' heads, little legs and fists.

Mindful of the Jewish biblical injunction his call transgresses, Tuwim appeals to the Divine:

When the time of vengeance draws near,
 Give us leave to break your commandment.

Not surprisingly, Tuwim wrote some of his most loving and longing words for Poland in this poem from exile. He wrote of being separated from Poland “by the Atlantic of yearning,” and proclaimed:

My country is my home. Fatherland
 Is my home. My lot was to receive
 A Polish home. This – is fatherland,
 And other countries are hotels.

At the same time, *Polish Flowers* also contains some of Tuwim's harshest denunciation of Polish antisemitism. In extraordinary condemnation and confession he harkens back to pre-war days when, he reminds readers, that many Poles:

Caught the fascist infection...

When the street was ruled by petty middle-class scoundrels
 Excellent 'Catholics'
 Except that they had not yet become Christian...
 When the rampant braggarts so beat the Jews
 That I felt more shame for my fatherland
 Than pity for my beaten brethren...
 When in the worm-like press
 There was nothing but roars and flashes:
 The Jews, Jews, Jews, Jews, Jews
 Mangy and scabby Kikes
 The Jew is our greatest enemy

Tuwim would not allow his love of Poland to erase recognition of its antisemitism; nor would he allow antisemites to eradicate his attachment to

Poland. An attachment that was cultural, rather than nationalistic, chauvinist or mythically patriotic. In a prayer-like fragment of *Polish Flowers*, Tuwim appeals to the Divine to fashion a new improved postwar Poland:

Open our Poland as with a bolt
 You clear up the overcast heavens.
 Give the rule of wise and righteous men,
 Mighty in wisdom and in goodness
 Give the toilers ownership, the fruit
 of their labor in villages and cities.
 Chase away the bankers, Lord,
 Stop the growth of money from money.
 Teach us that under your sunny sky
 'There is no more Greek and no more Jew'...
 Any size of Poland – let her have greatness:
 To the sons of her spirit or her
 Body give a greatness of hearts if
 she's great, and a greatness of hearts
 if she's small.

With these words, Tuwim envisages a socially just, ethnically and religiously inclusive country whose size on a map matters less than its peoples' generosity of spirit. Drawing from the New Testament, Galatians 3:28-29, he appealed to Christian Poles to regard Jews as brethren. In the darkest of days, Tuwim would not relinquish hope for Poland -- that would amount to giving up on life itself.

It was a fragment of *Polish Flowers* that Mary Berg and her classmates excitedly read in the Warsaw Ghetto in early 1942. We do not know which lines and stanzas were smuggled into the Ghetto. Yet Berg's diary makes it clear that many classmates were disappointed, finding in the poem none of the comfort they yearned for in their torment. Rather than words of encouragement for trapped fellow Jews, Berg described the poem as "full of love for Poland."⁴⁵ Debate ensued over whether the distant Tuwim fully recognised the horrific treatment reserved for Jews in Nazi Poland. Meanwhile, elsewhere in the Ghetto, 21-year-old Halina Swambaum wrote rhapsodically of this same clandestinely circulating poem. She described it as "a beautiful epic, of a completely novel and unexpected quality...his [Tuwim's] crowning achievement." As if to summon as much strength as possible from the renowned poet, Swambaum and her friends organised a "Tuwim evening," at which "we recited Tuwim's poems from his earliest to the most recent."⁴⁶

⁴⁵ Berg, *The Diary of Mary Berg*, 127. Mary Berg and her family would survive the Holocaust, as a result of her mother's American birth and citizenship. In 1943, the family was transferred from the Warsaw Ghetto to a German internment camp in France. A year later they were released for return to the United States.

⁴⁶ Halina Szwambaum, "Letters from the Warsaw Ghetto", CBC (Canadian Broadcasting Corporation) News, <http://www.cbc.ca/news/world/letters-from-the-warsaw-ghetto-1.791933>. Halina Szwambaum was killed fighting in the Warsaw Ghetto Uprising.

Reading *Polish Flowers* in the Warsaw Ghetto was disappointing to some, inspiring to others. In turn, the Ghetto Uprising and its destruction prompted Tuwim in New York to write the wrenching prose-poem *We, Polish Jews*. By now fully cognizant of the virtual annihilation of Polish Jewry, in this torrent of emotions Tuwim gave voice to grief, martyrology and his undiminished dual identity. As the poem's title announced, Tuwim proclaimed his continued attachment to both Polish and Jewish identities, but now with a more desperate commitment to Jewishness described in late 1944 by Israeli Literary Prize winner Gershon Shofman as a combination of "shock verging on hysteria."⁴⁷ Tuwim wrote *We, Polish Jews*, in Polish, in New York, in the spring of 1944. First published in London in the Polish monthly *New Poland*, it was quickly translated and disseminated in many other languages including English and Hebrew. As Shmeruk noted, it "spread with great speed through the remnants of Polish Jewry wherever it was scattered and aroused deep emotion and shock."⁴⁸

Tuwim wrote *We, Polish Jews*⁴⁹ in anger and despair. Anger at not being accepted as Polish, and despair over the Nazi mass murder of Jews. The title of the work was a provocation, Tuwim knew fully well. In the opening line, the poet declares he can hear readers questioning: "What do you mean – WE?" Many Poles and Jews, he knew, rejected his claim of kinship with them. Tuwim therefore begins by explaining why he is a 'Polish Jew', attached to both identities, and what he regards as Poland's duty to honour its murdered Jews.

In ten paragraphs, Tuwim enumerates why and how he identifies as a Pole. The enumeration may arrive at a random total number. But given the biblical influence on his writing, arriving at ten reasons may symbolically be a nod to ten other commandments of devotion. Tuwim's reasons for identifying as Polish align remarkably with contemporary post-modern, post-national notions of belonging.

Reason number one: "I am a Pole because I want to be." Tuwim begins by asserting individual agency – the right to choose one's own identity. Tuwim then rushes to strip his feelings of nationality of any 'mystical' associations. His nationality attachment has no flag-waving patriotism in search of mythic past glories: "To be a Pole is neither an honor nor a glory nor a privilege. It is like breathing. I have not yet met a man who is proud of breathing." Next, he reminds that he is a Pole because that is where he was 'born and bred...was happy and unhappy," and longs to return to from exile. It is also the country, for reasons he cannot explain, where he wishes to be buried, "to be absorbed and dissolved into Polish soil and none other."

Tuwim then powerfully invokes the spell the Polish language holds over him:

because since infancy I have been nurtured in the Polish tongue; because my mother taught me Polish songs and Polish rhymes; because when

⁴⁷ Cited in Michal Sobelman, "Zionists and 'Polish Jews'. Palestinian Reception of *We, Polish Jews*," In *Acta Universitatis Lodzianensis, Folio Litteraria Polonica* 6(36) (2016): 102.

⁴⁸ Chone Shmeruk, "Preface," in Tuwim, *We, Polish Jews*, 7.

⁴⁹ All Citations of this poem are from Julian Tuwim, *We, Polish Jews*, ed. Chone Shmeruk, trans. R. Langer, 1984.

poetry first seized me, it was in Polish words that it burst forth; because what in my life became paramount – poetical creation – would be unthinkable in any other tongue no matter how fluent I might become in it.

Polish landscapes and culture also have their hold, greater than any ancient Jewish roots or European ties:

A Pole – also because the birch and the willow are closer to my heart than palms and citrus trees, and Mickiewicz and Chopin dearer than Shakespeare and Beethoven. Dearer for reasons which again I'd be at a loss to explain.

Becoming more personal still, Tuwim declares himself: "A Pole – because it was in Polish that I confessed to the quiverings of my first love, and in Polish that I babbled of its bliss and storm." And also because he admits to "having taken over from the Poles quite a few of their national faults." Importantly and provocatively as ever, he adds: "A Pole – because my hatred of *Polish* (original emphasis) Fascists is greater than my hatred of Fascists of other nationalities. And I consider that particular point as a strong mark of my nationality."

Tuwim closes his accounting of nationality as he began: "Above all a Pole – because I want to be." Tuwim anchors national identity in individual choice, not state nor social prescription. In murderously ethno-racial times, this was a brave if doomed stance to take. Yet it also harkened a more humane and liberating world.

Then in this lament poem, Tuwim felt compelled to explain – for Jewish skeptics – his unbreakable attachment to Jewishness. Here the poet unleashes deadly irony: "BECAUSE OF BLOOD" (original emphasis), Tuwim declares, hastily adding he is referring not to racialism's equation of bloodlines and identity, but to "the flood of martyr blood", to "the blood of Jews," a slaughter greater than ever "since the dawn of mankind." He pleads for Jews to accept him as one of their own: "Take me, my brethren, into that glorious bond of Innocently Shed Blood."

Radically, then, Tuwim in 1944, in this Holocaust lament continued to assert his double identity: Polish and Jewish. He would not give up either, despite criticism from both camps. It is also evident that very different forces drew Tuwim to each identity. His Polishness was rooted in many affirmations: childhood memory, love of language, landscape and culture. Not even Polish antisemitism nor Polish Fascists could break the bond. Conversely, Tuwim's attachment to Jewishness was a solidarity of suffering, an outrage over Jewish persecution.

Nor, Tuwim made clear, was he spared personal pain. He wrote of the "contrition and gnawing shame" he felt for being a Polish Jew "who by miracle or by chance remained alive." He referred to survivors as:

...we ghosts, we shadows of our slaughtered brethren, the Polish Jews...
who, from across seas and oceans, will some day return to the homeland

and haunt the ruins in our unscarred bodies and our wretched, presumably spared souls. We – The Lament, the Howl, we – the Choir chanting a sepulchral El Mole Rachamim whose echo will be passed from one century to the next.

And writing all this from New York in Spring 1944, Tuwim reached back centuries for Jewish inspiration to convey his horrors – and yearning – for Poland:

We, who sit and weep upon the shores of distant rivers, as once we sat on the banks of Babylon...On the banks of the Hudson, of the Thames, of the Euphrates and the Nile, of the Ganges and Jordan we wander, scattered and forlorn, crying: 'Vistula! Vistula! Vistula! Mother of ours! Grey Vistula turned rosy not with the rosiness of dawn but that of blood!'

Such was the intensity of Julian Tuwim's Polish Jewish attachments. Never in doubt, was that Tuwim could only be Tuwim – and live – in Poland.

Beyond a lament *We, Polish Jews* was also Tuwim's manifesto of what Poland and Christendom owed the Jewish remnants. He called on Poland to honour its murdered Jews after the war, by establishing 'The Order of the Yellow Patch' (referencing the Nazi-mandated armband or patch that Jews were forced to wear) as the country's highest award for the 'bravest among Polish officers and soldiers.' He urged all Polish cities and towns to preserve "some fragment" of their Jewish ghetto "so that the memory of the massacred people shall remain forever fresh in the minds of the generations to come, and also as a sign of our undying sorrow for them." Ever searching for connections and disruptions of traditional boundaries of belonging, Tuwim then confronted Christendom with a reminder of its own Jewish origins and culpabilities:

We, who two thousand years ago gave humanity a Son of Man slaughtered by the Roman Empire, and this one innocent death was enough to make him God. What religion will arise from millions of deaths, tortures, degradations and arms stretched wide in the last agony of despair?

As noted, *We, Polish Jews* was widely disseminated across the Jewish diaspora, inspiring a range of polarised responses. In the Soviet Union, for instance, Polish refugees published the work into Polish. As a Polish-Jewish refugee there himself, Chone Shmeruk observed:

...thus it reached hundreds of thousands of Polish refugees dispersed throughout the vast areas of the Soviet Union and stunned not only the Polish Jews. No expression of Jewry's agony at the catastrophe, comparable in its force, had until then appeared in any language in the Soviet Union and, according to Ilya Ehrenburg, Tuwim's words, which were "written in blood," were "copied by thousands" because no Russian translation appeared in print.⁵⁰

⁵⁰ Chone Shmeruk, "Preface," 7.

Conversely, other Jewish readers denounced both the work and the writer. Foremost in condemnation was the yiddishist educator Abraham Golomb, writing from escape in Mexico. The title of his critique delivered the harsh verdict: "*Tsu shpet*" ("Too Late"). Golomb charged it was too late for Tuwim to now declare Jewish attachment, while also declaring fealty to Poland. Truer to the spirit of the age, Golomb declared: "One is either a Jew *tout court*, or not at all...No one has two mothers, two Gods, or two nations."⁵¹ This was the conventional thinking regarding identity among both Jews and Poles that Tuwim was up against. And in Palestine, a recurring refrain among his contemporary Polish Jewish literary figures was that Tuwim should abandon attachment to Poland and join them in building a homeland for the Jewish people.⁵²

Instead, Tuwim returned to Poland in 1946, together with his wife. Only then did he learn of his mother's fate: murdered in her psychiatric residence outside Warsaw, her body was then thrown out from an upper floor of the building onto the pavement below. Tuwim was able to reclaim the body, and move it for re-burial to the Jewish cemetery of Łódź, where it still resides. The death and re-burial of Adela Tuwim is the only memorable poem Tuwim wrote in his final years back in Poland, from 1946 to his death in 1953. After the Holocaust, and after his mother's brutal murder, the poem "Mother"⁵³ is extraordinary for the poet's determination to dress his mother in both Polish and Jewish words:

I
 At the cemetery in Łódź
 The Jewish cemetery, stands
 The Polish grave of my mother,
 My Jewish mother's tomb
 The grave of my Mother, the Pole,
 Of my Mother the Jewess;
 I brought her from land over Vistula
 To the bank of industrial Łódź.
 A rock fell on the tombstone,
 Upon the face of the pale rock
 A few laurel leaves
 Shed by a birch tree.
 And when a sunny breeze
 Plays with them a golden game,
 The leaves are patterned into
 The Order of Polonia.

II
 A fascist shot my mother
 When she was thinking of me;

⁵¹ Cited in Bella Szwarzman-Czarnota, "Jewish Jews on Tuwim," trans. Teresa Prout, POLIN: *Studies in Polish Jewry*, vol. 28, 2016, 411.

⁵² Sobelman, "Zionists and 'Polish Jews'", 99-109.

⁵³ Polonsky, "Julian Tuwim, the Polish Heine," 49.

A fascist shot my mother
 When she was longing for me.
 He loaded - killed the longing.
 Again began to load,
 So that later... but later
 There was nothing left to kill.
 He shot through my mother's world;
 Two tender syllables;
 Threw the corpse out the window
 Upon the holy pavement.
 Remember well, little daughter!
 Recall this, future grandson!
 The word has come true;
 'The ideal reached the pavement'

Beyond reflecting the deep emotional bond between mother and son, this poem is remarkable for the relentless weaving of both Polish and Jewish markers around Tuwim's mother. The first two stanzas recurrently convey this dual identity. The next two stanzas invoke symbols both Jewish (rock on tombstone) and Polish (birch trees and the Order of Polonia).

Additionally, Tuwim's poem "Mother" echoes and invokes two iconic 19th century Polish poems: Adam Mickiewicz's "Poem to a Polish Mother" (1931), and Cyprian Norwid's "Chopin's Piano" (1863-1864). Both poems were written in response to momentous occasions of Polish resolve and trauma: the unsuccessful and brutally suppressed uprisings of 1830 and 1863 against Russian rule. Tuwim portrays his mother as one more martyr in Mickiewicz's lament for maternal sacrifices to Mother-Poland.

Drawing on Norwid, Tuwim closes the poem "Mother" by associating her among the highest rank of contribution and sacrifice to Poland. In a classic line of Polish poetry, Norwid describes how vengeful Russian troops in 1863, suppressing rebellion, ransacked Chopin's Warsaw living quarters, and threw his piano onto the street below, where it lay smashed to bits. Norwid conveys this act's essence in a memorable line: "The ideal reached the pavement," which Tuwim borrows in tribute to his mother, "my Mother the Pole... the Jewess." Tuwim proclaims that she too, alongside Chopin, contributed to Polish culture, beauty and truth through her spirit, and by inspiring a literary son and daughter. To the end, Tuwim held onto his dual identities, for himself and those he loved most.

Finale

Julian Tuwim died in Poland in 1953, at age 59. Lifelong attraction to liquor contributed to his ill health, and it has been suggested that his continued consumption of alcohol and final days coincided with diminishing will to live.⁵⁴ Tuwim spent the final eight years of his life in Poland. He willingly,

⁵⁴ Urbanek, *Wylękniony Bluźnierca*.

enthusiastically, returned to a post-war Poland under Soviet tutelage. He believed a Sovietised Poland was the best hope for the country and its remnant Jewish population, at a time when fending off fascist aftershocks was the most pressing necessity. He was wary of any further encroachments from Germany. He regarded the Polish government-in-exile in London itself as rampant with antisemitism. Conversely, he was attracted to the heroic anti-fascist wartime record of the Soviets, and to their egalitarian rhetoric. He publicly supported the Soviet-backed government of Poland, which provided him with comfortable stipend and housing.

Tuwim's final years were lean in literary output, as he confined himself to translating Russian classics and producing officially commissioned works. To be sure, the political climate was not conducive to literary creativity. But it is also evident that exile and Holocaust had taken their toll. Fellow poet, and longtime friend Jarosław Iwaszkiewicz observed that Tuwim returned from exile to Poland "a broken man. He could not forget and one cannot blame him for this."⁵⁵ Indeed, once back in Poland, Tuwim insisted on seeing the full horrors of Nazi occupation and genocide. Tuwim was unable to see, and not feel. Czesław Miłosz was especially struck by Tuwim's sensitive fragile persona: "One might also say he [Tuwim] was like someone without a skin, protected by nothing from impulses from without, whether, feelings, images or ideas."⁵⁶ For all his bravado, and counter-attack, criticism and horrors stung Tuwim deeply.

Interestingly, one of the few enthusiasms to stir Tuwim in his final years was the creation of the state of Israel. Tuwim had long been what might be termed an 'absentee supporter' of the Zionist project. It was for other Jews – not him – to forge a new Jewish world in Palestine, notwithstanding his envy of Polish Jews who moved there before 1939.⁵⁷ Several factors prevented his making the move: his attachment to Poland was too strong; neither air travel nor sea travel was appealing; and he regarded the Mideast climate as uncongenial. But as we saw earlier, Tuwim did attribute much of Jewish misfortune to their lack of a national homeland. He regarded younger Polish Jews as prime candidates for emigration to Palestine, since they had not yet forged deep Polish roots. And during the war, in transit across Europe in flight from Nazi occupied Poland, he and Stefania had applied for visa to Palestine. It was not forthcoming, therefore they made their way to Brazil.

Back in Poland after the war, Tuwim followed, cheered and championed the creation of Israel. In April 1948, Tuwim was a keynote speaker at the inaugural unveiling of Nathan Rappaport's Monument to the Warsaw Ghetto Uprising, on the grounds of the former Ghetto. His address included praise for "the fighting Jew in Palestine."⁵⁸ For Tuwim, both the Warsaw Ghetto Uprising and the Jewish struggle for Zion, were a welcome departure from his own image of Jews as a weak, passive, homeless people of exile.

⁵⁵ Magnus Kryński, "Politics and Poetry: The Case of Julian Tuwim," *Polish Review*, vol. XVIII, no. 4 (1973): 24–25.

⁵⁶ Cited in Polonsky, "Julian Tuwim, the Polish Heine," 28.

⁵⁷ Low, *Hebrajska Obecność Juliana Tuwima*, 40.

⁵⁸ Julian Tuwim, "The Memorial and the Grave," in Tuwim, *We*, *Polish Jews*, 24.

Demonstrating his commitment to the new Jewish state, in 1948 Tuwim accepted an invitation to serve as President of Friends of the Jerusalem Hebrew University in Warsaw. In accepting the position, Tuwim pledged:

I will do everything within my power to strengthen the bonds between the world's only center of Hebrew wisdom and culture and the Jewish remnant in Poland. The country of my birth, which the Fascist oppressor turned into a huge communal grave of Jews such as has never been known before, will thus lay the foundation stone for eternal memory in honour of the oppressed Jewish people.⁵⁹

As a priority, Tuwim sought to establish a Chair in the history of Polish Jewry at the Hebrew University. In a 1949 interview with the Israeli newspaper *Haaretz*, Tuwim went still further in connecting Poland, Jews and Israel. Asked how he felt about the creation of Israel, Tuwim replied: "I am happy and proud of the establishment of the Hebrew state. Could it be otherwise? For it is a state established by Jews from Poland, and I am also one of them."⁶⁰

Julian Tuwim had extraordinary capacity, and need, to embrace a dual, hybrid Polish- Jewish identity. He interpreted and wrote his whole world through this prism. Israel, he regarded, as a veritable overseas Polish Jewish project. His Polish Jewish mother would rest for eternity in her Polish grave in the Jewish cemetery of Łódź. He himself was a Polish Jew, regardless of what either side felt. He fiercely held onto opposites constructed and imposed by the world around him. Tuwim was ever hunting for the words that could change his world and ours.

REFERENCES

- Aberbach, David. *The European Jews, Patriotism and the Liberal State, 1789–1939*. New York: Routledge, 2013.
- Berg, Mary. *The Diary of Mary Berg: Growing Up in the Warsaw Ghetto*. New York: Oneworld, 2007.
- Bill, Stanley. "The Splintering of a Myth: Polish Romantic Ideology," in Tamara Trojanowska et al. ed., *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.
- Cohen, Nathan. "Reading Polish among Young Jewish People," *POLIN: Studies in Polish Jewry*, vol. 28, 2016.
- Dembowski, Peter. "Julian Tuwim, 1894-1953," *Canadian Slavonic Papers*, vol. 1, 1956.
- Gliniski, Mikolaj. "Tuwim's Tensome Faces," <http://archive.is/MDIxa> (accessed 17 September 2016).


⁵⁹ Cited in Shmeruk, Preface, 10. The Organization Friends of the Hebrew University in Warsaw was dissolved in 1950, as the Soviet bloc's view of Israel became more critical.

⁶⁰ Alexander Kharim, "In the Presence of Julian Tuwim," trans. Sydney Nestel, *Haaretz*, 14 October 1949.

- Grözinger, Elvira. "Tuwim, Julian," In Sorrel Kerbel (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Jewish Writers of the Twentieth Century*. London: Routledge, 2003.
- Kharim, Alexander. "In the Presence of Julian Tuwim," *Haaretz*, 14 October 1949.
- Kryński, Magnus. "Politics and Poetry: The Case of Julian Tuwim," *Polish Review*, vol. XVIII, no. 4, 1973.
- Low, Ryszard. *Hebrajska Obecność Juliana Tuwima*. Tel Aviv: Hasefer, 1993.
- Michilic, Joanna. *Poland's Threatening Other*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.
- Matywiecki, Piotr. "Julian Tuwim's Jewish Theatre," *POLIN: Studies in Polish Jewry*, vol. 28, 2016.
- Matuszewski, Ryszard. *Contemporary Polish Writers*. Warsaw: Polonia Publishing House, 1959.
- Miłosz, Czesław. *The History of Polish Literature*. London: Macmillan, 1969.
- Person, Katarzyna. *Assimilated Jews in the Warsaw Ghetto: 1940–1943*. Syracuse: University of Syracuse Press, 2014.
- Polonsky, Antony. "Julian Tuwim, the Polish Heine." American Association for Polish-Jewish Studies online (n.d.). <http://www.aapjstudies.org/index.php?id=115> (accessed 1 November 2016).
- Polonsky, Antony. *The Jews in Poland and Russia: A Short History*. Oxford: The Littman Library of Jewish Civilization, 2013.
- Prokop-Janiec, Eugenia. *Polish-Jewish Literature in the Interwar Years*. Syracuse: University of Syracuse Press, 2003.
- Ratajczyk, Józef. *Julian Tuwim*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 1995.
- Shmeruk, Chone. "Preface," in Julian Tuwim, *We, Polish Jews*. Jerusalem: The Magnes Press, 1984.
- Szwambaum, Halina. "Letters from the Warsaw Ghetto." CBC (Canadian Broadcasting Corporation) News. <http://www.cbc.ca/news/world/letters-from-the-warsaw-ghetto-1.791933> (accessed 18 March 2018).
- Szwarcman-Czarnota, Bella. "Jewish Jews on Tuwim" in *POLIN: Studies in Polish Jewry*, vol. 28, 2016.
- Sobelman, Michał. "Zionists and 'Polish Jews'. Palestinian Reception of *We, Polish Jews*," *Acta Universitatis Lodzianis, Folio Litteraria Polonica* 6(36), 2016.
- Trojanowska, Tamara et al. ed. *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.
- Tuwim, Julian. *Tam zostałem. Wspomnienia młodości*. Warsaw: Czytelnik, 2003.
- Tuwim, Julian. *We, Polish Jews*, ed. Chone Shmeruk. Jerusalem: The Magnes Press, 1984.
- Tuwim, Julian. *The Dancing Socrates and Other Poems*, selected and trans. Adam Gillon. New York: Twayne Publishers, 1968.
- Urbanek, Mariusz. *Tuwim: Wylękniony Bluźnierca*, Warsaw: ISKRY, 2013.

Myer Siemiatycki is Professor Emeritus of Politics, at Toronto Metropolitan University, where he was Founding Director of the Graduate Program in Immigration and Settlement Studies. His research interests and publications have explored immigration, identity, urban, and labour studies.
E-mail: msiemiat@torontomu.ca

TOMASZ CIEŚLAK
Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-2916-7686>



Podłódzkie Brzeziny – dawne życie małego miasteczka Ślady fikcjonalne i wspomnieniowe

STRESZCZENIE

Autor podejmuje analizę utworów rozgrywających się w realiach Brzezin położonych niedaleko Łodzi, w centralnej Polsce. Szczególnie istotne są dla niego fikcjonalne i wspomnieniowe obrazy żydowsko-niemiecko-polskiego miasteczka sprzed 1939 roku. Brzeziny to miejscowość o długiej tradycji, boleśnie dotknięta przez II wojnę światową, w konsekwencji której uległa zerwaniu ciągłość jej historycznej pamięci. Literatura poświęcona Brzezinom to zarówno teksty wspomnieniowe, jak i powieści oraz utwory liryczne napisane przez Polaków, Żydów i Niemców w różny sposób związanych z miasteczkiem.

Słowa kluczowe

Brzeziny, wspomnienia, powieść, liryka, Żydzi, Niemcy, II wojna światowa



SUMMARY

Brzeziny near Łódź: former life of a small town. Fictional and memoir traces

The author analyzes works set in the realities of Brzeziny, located near Łódź, in central Poland. Fictional and memoir images of the Jewish-German-Polish small town from before 1939 are particularly important to him. Brzeziny is a town with a long tradition, painfully affected by World War II, as a result of which the continuity of its historical memory was broken. Literature dedicated to Brzeziny includes both memoir texts, novels and lyrical works written by Poles, Jews and Germans with various connections to the town.

Keywords

Brzeziny, memories, novel, poems, Jews, Germany, World War II

I

Celem mojego studium jest analiza literackich (fikcjonalnych i niefikcjonalnych) utworów rozgrywających się w realiach podłódzkich Brzezin. Skupiam uwagę na tych spośród nich (jak się okazuje, całkiem licznych), które uznałem za próbę ujęcia specyfiki miasteczka o długiej tradycji, ale tak boleśnie dotkniętego przez II wojnę światową, że uległa zerwaniu ciągłość jego historycznej pamięci¹. Przyglądam się zatem obrazowi żydowsko-niemiecko-polskich Brzezin sprzed 1939 roku, poszukując go we wspomnieniach, tekstach lirycznych i fabularnych utworach prozatorskich, których sporo powstało w ostatnich dziesięcioleciach². Próbuję też odpo-

¹ O zapomnieniu i próbach przypominania zob. np. Michał Gołąbek, *Brzeziny żyją na macewach*, „Kalejdoskop. Magazyn Kulturalny Łodzi i Województwa Łódzkiego” 2013, nr 11, <https://www.e-kalejdoskop.pl/wiadomosci-a230/brzeziny-zyja-na-macewach-r669> [dostęp: 14.05.2023].

² Przygotowany przez mnie rejestr nie obejmuje zatem, rzecz jasna, wcześniejszej, przez wieki narastającej „literatury brzezińskiej”, której rozproszone ślady opisał Jerzy Kołodziej w broszurze *Brzeziny w literaturze*, red. Elżbieta Putyńska, Brzeziny 2002, stron 27. Publikacja jest dostępna tylko w zasobie Biblioteki Narodowej w Warszawie. Korzystałem z prywatnego egzemplarza Pani Bogusławy Tyrańskiej z Muzeum Regionalnego w Brzezinach, za co Jej bardzo dziękuję. Kołodziej wyszukał utwory, których tematem są Brzeziny, teksty powstające od XVI wieku po czasy najnowsze, m.in.: wierszowany wstęp do *Kroniki polskiej...* Macieja Strykowskiego (ok. 1547–1593), fragment ody XV Sebastiana Petrycego z Pilzna (1554–1626), fraszka *W Brzezinach* Jana Izydora Sztaudyngera (1904–1970), wiersze *Brzeziny wieczorem* i *Kirkut* Jana Henryka Wiśniewskiego (1931–2016), dwa drobne liryki i piosenka brzezinianina Zbigniewa Zamachowskiego (ur. 1961), *Przygody sowizdrzałów z Brzezin z Kroniki wszystkiego świata* Marcina Bielskiego (ok. 1495–1575), dwie krótkie prozy *Zosia – kocia mama* oraz *Tajemniczy podpalacz* urodzonej w Brzezinach Marii Buyno-Arctowej (1877–1952), reportaż z 1932 roku Konrada Wrzosa (1905–1975) *Kryzys w krawiectwie Brzezin*, opowieść Anny Kowalskiej (1903–1969) o Fryczu-Modrzewskim *Wójt wolborski* (wyd. 1954), opowiadanie z 1974 roku Ogrody Jarosława Iwaszkiewicza (1894–1980), powieść Sary Zyskind *W dolinie też*, tłum. S. Zyskind, K. Koźniewski, Łódź 1994, oraz pomniejsze napomknienia o Brzezinach (albo np. o poważanym w dawnej Polsce brzezińskim piwie) – u Jerzego Szlichtynga (?–1644), Jakuba Teodora Trembeckiego (1643–1719 lub 1720), Wespazjana Kochowskiego (1633–1700), Władysława Syromkomi (1823–1862).

wiedzieć na pytania, czy tematyka brzezińska jest w literaturze fikcyjnej i wspomnieniowej żywa – oraz jaki obraz tego miasteczka wyłania się z dostępnych tekstów.

II

Wypada zacząć od kilku uwag o samym mieście. Brzeziny w dawnym województwie łęczyckim, znaczący już w średniowieczu ośrodek wytwórczy i piwowarski, leżący na trakcie z Pomorza i Wielkopolski na Ruś, znane nieco później z wysokiego poziomu kształcenia w szkole przy kościele św. Ducha³, świetnie rozwijały się jako miasto najpierw książęce, a potem prywatne Lasockich. Jego złoty okres to wiek XVI, gdy stało się największym miejscem produkcji sukna w Polsce⁴. Poważnym wstrząsem był potop szwedzki (1655–1660), po którym miasto bardzo podupadło⁵, stając się miasteczkiem rolniczo-rzemieślniczym o znaczeniu jedynie lokalnym. Brzeziny nie skorzystały z impulsu do rozwoju w związku z tworzeniem osad fabrycznych w Łodzi i jej okolicach na początku lat 20. XIX wieku, co mogło wynikać i z warunków naturalnych, i z rosnącej konkurencji nowych ośrodków. Ożywienie gospodarcze przyszło ponownie dopiero w latach 80. XIX wieku⁶, kiedy rozwinęło się chałupnicze, a następnie prowadzone na półprzemysłową skalę krawiectwo. Produkcję – zwłaszcza odzieży męskiej, bardzo taniej i marnej jakości, choć często naśladującej aktualne wzory paryskie – sprzedawano i na okolicznych jarmarkach, i do Rosji, aż po Syberię⁷. To spowodowało znaczący wzrost liczby ludności (niemal trzykrotny – od 6300 osób w roku 1880 do 17 108 w roku 1914⁸). Miasto, do tamtego czasu

³ Jej absolwentami byli m.in. Grzegorz Paweł z Brzezin (ok. 1525–1591), pisarz i teolog braci polskich, oraz kronikarz i poeta Maciej Strykowski (1547–1593). Inni znaczący w dziedzinie nauki brzezinianie doby staropolskiej to doktor medycyny Adam z Brzezin (?–1552), profesor Akademii Krakowskiej, Adam Burski (1560–1611) – rektor Akademii Zamojskiej, rektorzy Akademii Krakowskiej: Stanisław z Brzezin (?–1492) oraz Wawrzyniec Śmieszkwicz (1590–1646). Wśród wykładowców Akademii Krakowskiej znajdujemy w XVI i XVII w. także innych brzezinian: Andrzeja (?–1577) i Dionizego Jana Politowicza (ok. 1609–1671), który był też wykładowcą w Kolegium Lubrańskiego w Poznaniu. O kształceniu akademickim synów mieszczańskich z Brzezin w XVII w. jako drodze społecznego awansu zob.: H. Żerek-Kleszcz, *Brzeziny w XVII i XVIII wieku*, [w:] *Brzeziny. Dzieje miasta do 1995 roku*, red. K. Badziak, Łódź–Brzeziny 1997, s. 127–128.

⁴ A. Mączak, *Sukiennictwo wielkopolskie w XVI–XVII wieku*, Warszawa 1955, s. 245–253; H. Żerek-Kleszcz, *Brzeziny w XVII i XVIII wieku*, s. 170; K. Woźniak, *Brzeziny w okresie zaborów*, [w:] *Brzeziny. Dzieje miasta...*, s. 238.

⁵ Zniszczeniu uległ wówczas m.in. zamek Lasockich.

⁶ W XIX wieku trudno jednak mówić o towarzyszącym rozwojowi ekonomicznemu ożywieniu intelektualnym czy artystycznym, Brzeziny nie powróciły pod tym względem do znaczenia, jakie miały w wieku XVI. Nie wydały też znaczących osobistości, choć warto wspomnieć o urodzonym w Brzezinach Fiszelu Freundzie (1828–1885), znanym jako Mahmud Hamdi Pasha, tureckim wezyrze i gubernatorze Syrii. Zob.: A. Galanté, *Turcs et Juifs. Étude historique, politique*, Istanbul 1932; https://de.wikipedia.org/wiki/Mahmud_Hamdi_Pascha

⁷ Zob. szerzej: P. Zybala, *Brzeziny – „miasto krawców” w przekazach prasowych w latach 1890–1939*, [w:] *Brzeziny i region. Przyszłość w narracji interdyscyplinarnej. Archeologia – architektura – sztuka – historia*, red. L. Tyszler, Brzeziny 2019, s. 209–215.

⁸ Zob. J. Wąsicki, *Opisy miast polskich z lat 1793–1794*, cz. 2, Poznań 1962, s. 919, za: K. Woźniak, *Brzeziny w okresie...*, s. 221.

niemal w całości drewniane (poza budowlami sakralnymi⁹), przeszło poważną modernizację: począwszy od Rynku i przyległych ulic wznoszono u schyłku XIX w. coraz liczniejsze murowane kamienice, głównie w duchu eklektycznego neorenesansu, najczęściej jedno-, rzadziej dwupiętrowe, bez kanalizacji, które rychło zastąpiły w ścisłym centrum zabudowę drewnianą¹⁰. Brzeziny zamieszkiwały w tamtym czasie, aż po II wojnę światową, trzy społeczności: najliczniejsi Żydzi, którym miasto w największym stopniu zawdzięczało rozwój krawiectwa (ok. 55%), Polacy (38%) i Niemcy (ok. 7%)¹¹.

III

Brzeziny to prowincjonalny ośrodek, jakich wiele w okolicach Łodzi, żyjący od połowy XIX wieku w cieniu odległej o zaledwie 20 kilometrów wielkoprzemysłowej metropolii, mocno dotknięty przez historię, zwłaszcza XX wieku, która – w konsekwencji Zagłady i opuszczenia miasta przez Niemców – dokonała w nim nie tylko przemiany, ale wręcz spustoszenia, zerwania ciągłości tradycji.

Powojenne Brzeziny można więc opisywać tymi kategoriami, jakie dominowały w socjologicznych ujęciach małomiasteczkowej rzeczywistości w okresie PRL – bowiem kategorie te wydają się nadal aktualne, zwłaszcza jeśli odnieść je do małych pożydowskich i poniemieckich miejscowości Polski centralnej czy stricte poniemieckich na Ziemiach Odzyskanych, które w wyniku wojny doświadczyły zapaści związanej z utratą od wieków w nich osiadłych społeczności, tworzących często warstwę lokalnego mieszczaństwa i inteligenckiej elity. Kategorie tak pojmowanej małomiasteczkowości sprawnie zebrał Mariusz Zemło. To „przestrzenie zastygłe w rozwoju, a nawet zacofane cywilizacyjnie, mało atrakcyjne, skazujące mieszkańców na wegetację”, „miejsca straconych szans”, zaniedbane infrastrukturalnie, edukacyjnie i estetycznie¹². Ton wypowiedzi o małych miasteczkach zaczął się zmieniać

⁹ Kościół parafialny Podwyższenia św. Krzyża z XIV w.; XVIII-wieczny kościół i klasztor oo. reformatów; początkowo drewniana, od 1893 roku murowana bożnica (spalona w listopadzie 1939 r., wysadzona w powietrze w roku 1942) i początkowo również drewniany, od 1857 roku murowany kościół ewangelicki. W utworach literackich i wspomnieniowych poświęconych miasteczku, do których udało mi się dotrzeć, brak jakiegokolwiek wzmianki o brzezińskiej cerkwi, a w zasadzie kaplicy pod wezwaniem św. Tichona Zadońskiego, co może mieć związek z okresem, jaki utwory te obejmują. Świątynię ulokowano w 1889 roku w siedzibie władz powiatu (utworzonego w 1867 roku), w budynku dawnego klasztoru reformatów; funkcjonowała ona do I wojny światowej. Rosjan w Brzezinach była garstka: w latach 1909–1914 około 120 osób, zatem poniżej 1% mieszkańców. Byli to głównie urzędnicy, wojskowi i policjanci. Zob.: V. Wiernicka, *Prawosławna społeczność Brzezin. Szkic do portretu*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku” 2020, t. XXIII, s. 133–150.

¹⁰ Zob. M. Adamczewski, K. Badziak, J. Giżejewska, M. Kulesza, *Pieczenie i herb; rozwój przestrzenny oraz zabytki architektury, sztuki i epigrafiki Brzezin*, [w:] *Brzeziny. Dzieje miasta...*, s. 533–537.

¹¹ Proporcje zmieniały się nieznacznie w tym okresie. Dane są przybliżone, nie uwzględniają niewielkiej liczby Rosjan (zob. przyp. 9). Zob. K. Woźniak, *Brzeziny w okresie...*, s. 225, B. Wachowska, *Brzeziny w okresie drugiej Rzeczypospolitej*, [w:] *Brzeziny. Dzieje miasta...*, s. 298.

¹² M. Zemło, *Fenomen małego miasta*, Warszawa 2022, s. 22. O estetycznej bylejakości jako w zasadzie trwałej składowej miasteczka, każdego miasteczka pisze – na poły tylko żartobliwie – brzezinianka Maria Buyno-Arctowa w opowiadaniu *Tajemniczy podpalacz*: „Miasto Brzeziny, zwykle nasze małe powiatowe miasteczko, brudne i zaniedbane” (taż, *Podpalacz*,

dopiero począwszy od lat 90. XX wieku, ich istotna aprecjacja nastąpiła zaś w ostatnim dwudziestolecu¹³, ale Brzeziny zdają się ciągle pozostawać na marginesie ożywienia, jakie stało się udziałem wielu społeczności tego typu.

Przywołany badacz podkreśla, że pewne składowe fenomenu małości miasteczkowości są, mimo historycznych wstrząsów i zmian, dość stałe. To przede wszystkim traktowanie przestrzeni miasta jako swoistego centrum świata, jako punktu odniesienia konstytuującego tożsamość zbiorową i jednostkową¹⁴, mikrokosmosu. To także – równie istotne – wielopokoleniowe wiązanie z miejscem, poczucie zasiedzenia, bycia u siebie¹⁵. Te elementy małości miasteczkowości są w moich dalszych rozważaniach o tyle istotne, że zdają się definiować stosunek autorów tekstów literackich i wspomnieniowych do Brzezin, o których piszą. Wszystkie zgromadzone przeze mnie przykłady dwudziestowiecznej i najnowszej „literatury brzezińskiej”¹⁶ są bowiem zakotwiczone w konkretnym miejscu, w brzezińskiej przestrzeni, wśród brzezińskich mieszczan, których nazwiska powtarzają się nie tylko przez dziesięciolecia, ale nawet stulecia¹⁷. Także literatura fikcyjna umieszczona w lokalnych realiach pożytkuje się, co znamienne, prawdziwymi, historycznie poświadczonymi nazwiskami i miejscami. Nie wydaje mi się zresztą istotne i celowe – w ujęciu, które proponuję, i w kwestii, którą badam – staranne rozdzielanie tekstów fikcyjnych i zapisów niefikcyjnych. Dopełniają się one bowiem i wzajemnie oświetlają. Są to wszystko utwory poświęcone Brzezinom wielokulturowym, przedwojennym i wojennym: poemat Mieczysława Michała Szargana *Krawcy z Brzezin* (1966¹⁸); wiersz Józefa

Warszawa 1918, s. 66, za: J. Kołodziej, *Brzeziny w literaturze*, s. 19). Z kolei jeden z bohaterów opowiadania Marka Złocha *Opowieść znad morza*, rozgrywającego się w roku 1967, na pytanie „- Jak tam teraz w Brzezinach?” odpowiada krótko: „Tam jest zawsze głucho” w: T. Daszkiewicz, C. Jabłoński, M. Mieszczankowski, M. Złoch, K. Olczyk, *Brzezińskie spotkania*, Łódź 1969, s. 149. Warto nadmienić, dla porządku, bo nie będę się jej bliżej przyglądał, że publikacja ta zawiera szkic dotyczący historii Brzezin (C. Jabłoński, *Dzień wczorajszy*, s. 7-37), dość zgrabne, choć banalne opowiadania obyczajowe, propagandowy tekst (K. Olczyk, *Dzień dzisiejszy*, s. 191-204) o „żywiolowym rozwoju Ziemi Brzezińskiej” po II wojnie, kalendarium lat 1939-1949 i wybraną bibliografię do historii miasta.

¹³ M. Zemło wymienia obfitą bibliografię prac o małych miastach – zob. M. Zemło, *Fenomen małego miasta*, s. 23.

¹⁴ M. Zemło (tamże, s. 95) powołuje się na konstatacje Danuty Niczyporuk, *Przestrzenne aspekty przynależności lokalnej*, [w:] *Kultura w kręgu wartości*, red. L. Dyczewski, Lublin 2001, s. 213.

¹⁵ M. Zemło, *Fenomen małego miasta*, s. 95.

¹⁶ Do „literatury brzezińskiej” nie zaliczam twórców związanych biograficznie z miasteczkiem, jednak niepodjęmujących lokalnych tematów. Wyróżniał się wśród nich Jankiel Ber Gips (1894-1942), urodzony w Brzezinach, od 1926 do 1939 roku mieszkający w Łodzi, dziennikarz, poeta, pisarz, nauczyciel. Zob. więcej: *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, red. K. Badowska, T. Cieślak, D. Dekiert i in., Łódź 2022, s. 112-113 oraz: Ch.L. Fuks, *Our Two Writer-Martyrs*, trans. R. Miller, [w:] *Brzeziny Memorial Book (Poland)*, Translation of *Bzhezshin yisker-bukh*, ed. A. Alperin, N. Summer, transl. R. Miller, project coordinator and editor F. Busgang, New York 2012, s. 151-153, <https://www.jewishgen.org/yizkor/brzeziny/brzeziny.html> [dostęp: 10.04.2023].

¹⁷ W monografii *Brzeziny. Dzieje miasta...* powtarzają się przez stulecia nazwiska mieszczkańskich rodzin, np. Bujakiewiczów, Bujnowiczów, Durańskich, Frankensteinów, Gałązków, Jerzykowskich, Kielczewskich, Lewkowiczów, Wojciechowskich. Część z nich można i teraz znaleźć w mieście.

¹⁸ M.M. Szargan, *Krawcy z Brzezin*, [w:] tenże, *Jesień z Judaszem*, Łódź 1966, s. 10-14. Utwór składa się z czterech części. W kolejnej edycji poematu (w: tenże, *Jabłonkowe żebra*, Łódź 1972,

Henryka Wiśniewskiego *Kirkut* (1997¹⁹); spisane w 1979 roku wspomnienia brzezińskiej Żydówki, Leny Klingbeil (z domu Dymant) *O czym nigdy zapomnieć nie można*²⁰, obejmujące lata międzywojenne i wojenne; powieść Sary Zyskind wydana pierwotnie po hebrajsku w 1985 roku, potem w 1988 roku po angielsku (*Struggle*) i po polsku w 1994 roku jako *Światło w dolinie łez*²¹, w pierwszej części rozgrywająca się w tużprzedwojennych i wojennych Brzezinach; niemieckojęzyczny tom wspomnień z lat 1931–1947 urodzonego w Borowej pod Kuluszkami, znajdującego Brzeziny i uczęszczającego do tamtejszej szkoły Niemca, Herberta Höfta *Turbulente Zeiten. Lebenserinnerungen eines Physikers* (2012)²². Najobszerniejszym dziełem (i jednym z nielicznych opublikowanych ostatnio o Brzezinach) jest powieść Ewy Anny Michalskiej *Cate złoto Löwenstadt* (2021)²³, rozgrywająca się głównie w środowisku brzezińskim²⁴ dwudziestolecia i wojny; największą grupę jej bohaterów stanowią brzezinianie pochodzenia niemieckiego, luteranie, z których część czuje się Polakami. Pojawiają się w powieści także inne brzezińskie grupy ludności, Michalska prezentuje pełną panoramę społeczności brzezińskiej. Istotnym kontekstem interpretacyjnym dla analizy wszystkich tych dzieł pozostanie wieloautorski *Bzhezhin yisker-bukh* (1961²⁵). Ma on, oczywiście, charakter przede wszystkim dokumentalny, zawiera jednak także pięć dość obszernych, nostalgicznych wierszy Nahuma Summera, stanowiących pożegnanie z przedwojennym brzezińskim sztetlem²⁶, charakterystycznymi postaciami i miejscami. Wiersze te bezpośrednio korespondują z utworami Szargana i Wiśniewskiego.

s. 114–120) poeta dodał jeszcze jedną część (i wprowadził ją jako drugą z kolei). Ma ona charakter kantyczkowy, pisana jest częściowo rymowanym dystychem. Na potrzeby niniejszego opracowania posługuję się krótszym pierwodrukiem.

¹⁹ J.H. Wiśniewski, *Kirkut*, [w:] tenże, *Wiano*, Łódź 1997, s. 122–123. W tym samym zbiorze jest również wiersz *Brzeziny wieczorem* (s. 119–120). Punktem wyjścia czyni poeta widok Brzezin o zmierzchu, który – poprzez sygnaturkę miejscowej fary – prowadzi podmiot liryczny do rozważań (a właściwie enumeracji) istotnych dla historii Brzezin i Polski wydarzeń i organizacji (powstania styczniowego, POW, obrony Warszawy w 1939 roku, wojennego podziemia niepodległościowego Armii Krajowej i powojennego, walczącego z komunistami Konspiracyjnego Wojska Polskiego). Utwór ma wydźwięk raczej publicystyczny.

²⁰ Każda z 82 kartek skoroszytu w kratkę zawiera 22 linijki rękopisu po polsku, zapisane starannym, niemal kaligraficznym pismem. Strony 83 i 84 to krótki słownik użytych przez Klingbeil pojęć. Po wersji polskiej następuje wersja w jidysz na kartkach w linie. Przytoczone dalej fragmenty cytuję z wersji polskiej. Dokonałem nieznacznych modyfikacji w zakresie grafii, interpunkcji i ortografii, dostosowując je do aktualnych zasad. https://www.infocenters.co.il/gfh/pdf_viewer.asp?lang=ENG&dlang=ENG&module=search&page=pdf_viewer&tr-svr=4@4¶m=%3Cpdf_path%3Emultimedia/Files/Idea/%D7%A0%D7%9B%D7%A0%D7%A1%20018874.pdf%3C/%3E%3Cbook_id%3E80713%3C/%3E¶m2=&site=gh [dostęp: 20.05.2023].

²¹ S. Zyskind, *Światło w dolinie łez*, przekł. S. Zyskin przy współpracy K. Koźniewskiego, Łódź 1994.

²² H. Höft, *Turbulente Zeiten. Lebenserinnerungen eines Physikers, Teil 1: Kindheit, Jugend, Vertreibung 1931–1947*, Potsdam–Graz 2012.

²³ E. A. Michalska, *Cate złoto Löwenstadt*, Łódź 2021. Löwenstadt to nadana przez niemieckie władze okupacyjne nazwa Brzezin – na cześć generała Litzmanna z okresu I wojny światowej, zwanego „Lwem spod Brzezin”.

²⁴ Spora część powieści dzieje się też w Łodzi. Obie przestrzenie prezentowane są w zasadzie naprzemiennie.

²⁵ Pierwodruk w jidysz: New York 1961. Zob. przyp. 16.

²⁶ W tłumaczeniu angielskim Renee Miller: *My Shtetl Brzezin, Our Besmedresh [Prayer House], Yudel the Water Carrier Honored, The Oyel of Reb Szymon Bel-Rakhmones i Nahum Jud: Shnayder-Yinglekh [Tailor Apprentices]*.

Zaprezentowany powyżej rejestr utworów poświęconych Brzezinom (a dokonałem ich wyboru, ograniczając się do najbardziej wyrazistych) świadczy o trwałym, choć mało ożywionym zainteresowaniu miasteczkiem nad Mrogą. Zainteresowanie to wychylone jest jednak konsekwentnie ku przeszłości, zwłaszcza zaś wiąże się z doświadczeniem końca i utraty: przedwojennego wieloetnicznego życia, harmonii (mimo wszystko, nawet wbrew faktom historycznym – harmonii), która miałyby charakteryzować miasto krawców, miasto, w świetle badanych utworów, bardziej żydowskie niż polskie czy niemieckie. Co znamienne – i dlatego łączę teksty niefikcjonalne z fikcjonalnymi – istotne jest dla autorów prezentowanie szczegółów przestrzennych Brzezin. Także ostatnia chronologicznie powieść, *Całe złoto Löwenstadt*, posiłkuje się konsekwentnie historycznymi faktami i lokuje zdarzenia w realnej przestrzeni. Autorka, zawodowa archiwistka, wprowadza w świat przedstawiony obok centralnych postaci fikcyjnych liczną grupę tych, którzy naprawdę żyli w międzywojennych Brzezinach. Chce być blisko pozapowieściowej „prawdy”²⁷, chce nie tylko konstruować świat fikcyjny, ale też Brzeziny sprzed niemal stulecia literacko zrekonstruować.

IV

Zacznijmy od wspomnianych wyżej tekstów lirycznych odwołujących się do obrazu Brzezin – miasta żydowskich krawców. To świat miniony, na który cieniem kładzie się ich Zagłada²⁸.

W pierwszej z czterech części poematu *Krawcy z Brzezin* Mieczysław Michał Szargan kreuje obraz sztetlowej społeczności stojącej na progu zagłady, w który wdzierają się zniszczenie i przemoc, zaznaczone silnie w wersie 15, wyróżniającym się największą liczbą aż 16 sylab. Co znamienne, symbolem apokalipsy jest w wierszu zaprzestanie pracy przez krawców („Dopiero wtedy wypadają krawcom nożyce z ręki”), jakby o samym istnieniu miasteczka i jego żydowskiej społeczności decydowała ich praca:

1
 Kłębią się głowy krawców z Brzezin
 Kłębią się brody zmierzwione i chudziutkie
 Krawcy z Brzezin w rzece z dymu
 W Jordanie

²⁷ Zob. postaci obecne w powieści, które można też odnaleźć choćby w monografii *Brzeziny. Dzieje miasta...*

²⁸ Warto nadmienić, że poza omawianymi dalej dwoma wierszami o brzezińskich krawcach powstał przynajmniej jeszcze jeden o nich utwór, w jidysz, autorstwa tamtejszego Żyda, krawca i pisarza Melecha Fogla (1898–1939), zapisany – jak sam autor zaznacza – prostym językiem ludowym, bez „pretensji artystycznych”. Zob. wersja angielska: M. Fogel, *The Tailor-Song (from before the destruction)*, trans. R. Miller, *Brzezin Memorial Book (Poland)*, s. 153. Melech Fogel drukował przed wojną swoje utwory w łódzkich gazetach żydowskich, w latach 1926–1939 opublikował ponoć, jak zaznaczono w *Brzezin Memorial Buch*, 8 książek, ale nie udało się ich odnaleźć w żadnym z katalogów bibliotecznych. Zginął w czasie niemieckiego nalotu bombowego na Brzeziny 7 września.

Siedzą na stołach krawcy
 Żydzi
 Prasują ogień
 Tną go nożycami
 Przyszywają ogień do wody
 Ale on waruje
 Wdziera się w kostki palców
 Łazi po skórze
 Zdziera
 Dusi siwą szmatą czadu

Dopiero wtedy wypadają krawcom nożyce z ręki
 Żelazka charczą na żółtych gwiazdach
 A w palcach czernieje strumień igły

Przez białe święto sadów
 Idą krawcy z Brzezin
 Żydzi
 W zgrzebnych koszulach modlitwy
 Przez chudziutkie brody przelatuje anioł
 Ze złotymi głowniami pękających włosów

Oto tragiczny koniec arkadii żydowskich Brzezin. Anioł przynoszący ogień przywodzi na myśl biblijny obraz połyskujących ostrzy mieczy cherubów postawionych przez Boga u wrót Edenu²⁹ po wygnaniu zeń Adama i Ewy. Druga część poematu to rozpamiętywanie okupacyjnej niedoli społeczności żydowskiej, postępującego jej wyniszczenia:

2
 Przychodzą pod dom w dybach ognia
 Obchodzą ogródek
 Udeptują trawę
 Nad suchym liściem płomienie kaszlą
 Zamieszkują w ścianach
 W gwoździach
 W stole
 W cegle skrobią spalonym paznokciem

W chustach ognia stoją w szybie
 Pokazują skórę zdartą
 Z córek
 Z synów
 Pokazują ręce splądrowane
 W których dymią zburzone świątynie kości

²⁹ Rdz 3, 24. W tradycji żydowskiej często mowa w tym kontekście o archaniele Urielu, chrześcijańskiej – o archaniele Michale.

Stoją długo
W oczach mają wosk i poparzone mury
Synagog

Patrzą

Powyższe, mimo że znacznie przecież zmetaforyzowane obrazy z części drugiej poematu, odnieść można do wydarzeń historycznych, które stały się końcem przedwojennych Brzezin i ich społeczności żydowskiej: wielokrotnego bombardowania miasta w dniach 3–8 września 1939 roku³⁰, utworzenia w kwietniu 1940 roku brzezińskiego getta³¹, w którym stłoczono niemal 6000 osób z miasteczka i okolic, a nawet z Łodzi, spalenia na początku okupacji, a następnie wysadzenia w powietrze przez Niemców miejscowej synagogi³², masowych egzekucji na początku 1942 roku, wywózki na śmierć w KL Auschwitz 15 maja 1942 roku żydowskich dzieci, ostatecznej likwidacji getta 19 maja 1942 roku³³.

3
Jordan dymu równinami liści
Jeruzalem
Jeruzalem
Tobie płaszcz z ognia naszych domów
Tobie płaszcz z krwi przetoczonej w beton
Tobie płaszcz z kości idących do pieca
Jeruzalem
Jeruzalem
Płaszcz ze stołów zagryzionych przez baty
Płaszcz z miłości pospiesznie spełnionej
Płaszcz z gardła przeciętego ogniem noża
Jeruzalem

³⁰ W tym okresie udokumentowano śmierć 63 osób, zniszczeniu uległa 1/6 część Brzezin. Zob. *Brzeziny. Dzieje miasta...*, s. 355–356.

³¹ Warto nadmienić, że Brzeziny są jedyną podlódzką miejscowością, która zyskała osobne hasło w tworzonej podczas wojny w Litzmannstadt Ghetto *Encyklopedii getta*. Zob.: *Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z getta łódzkiego*, wydali: K. Radziszewska, E. Wiatr, A. Sitarek, J. Walicki, M. Polit, przy współpracy P. Zawilskiego, Łódź 2015. W hasle *Brzeziny* autor, Józef Uryson, skupia się na opisie organizacji brzezińskiego getta, transportach z niego Żydów do Łodzi oraz jego ostatecznej likwidacji. Jak pisze, „Większość wsiedlonych [z Brzezin do Litzmannstadt Ghetto – przyp. TC] rekrutowała się przeważnie spośród fachowców krawieckich, toteż została zatrudniona w resortach krawieckich, obejmując tu i ówdzie poważniejsze fachowe funkcje” (s. 40).

³² Synagoga istniała w Brzezinach od XVIII wieku. Drewniany budynek, zniszczony w pożarze miasta w 1875 roku, zastąpiła w 1893 roku synagoga murowana w stylu mauretańskim. Została 9 września 1939 roku podpalona, a w 1940 roku ostatecznie zniszczona. <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/b/773-brzeziny/112-synagogi-domy-modlitwy-mykwy/83227-synagoga-w-brzezinach-ul-berka-joselewicza> [dostęp: 23.07.2023].

³³ Zob.: A. Blanket-Sulkowicz, *Destruction of Brzeziny*, trans. R. Miller, *Brzeziny Memorial Book (Poland)*, s. 140–143, <https://www.jewishgen.org/yizkor/brzeziny/brz140.html> oraz <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/b/773-brzeziny/116-miejsca-martyrologii/45014-getto-w-brzezinach> [dostęp: 24.07.2023].

Jeruzalem
 Tobie Jordan dymu równinami kwiatów
 Tobie Jordan ognia równinami liści

Część trzecia ma kształt żałobnej lamentacji, rozpamiętywania ofiar – z modlitewnym przywołaniem stale żywej w wyobraźni zbiorowej religijnych Żydów Jeruzolimy – miasta Boga, przestrzeni pokoju, która uległa zagładzie i pohańbieniu³⁴. I rzeki Jordan – głównej rzeki starotestamentowej Ziemi Obiecanej. W zamykającej poemat części czwartej Szargan opisuje nie tyle zupełną pustkę po wymordowanych Żydach, co raczej – ich widmowe już jedynie, ale nieprzerwane trwanie. W realnej przestrzeni Brzezin są ledwo widocznym śladem, jednak śladem bardzo istotnym – dawnego miasta, dawnego jego rozkwitu, dawnego życia. I przerażającego Shoah.

4
 Są narysowani na powietrzu
 Na ziemi
 W drelichach przepoconych dymem
 Z brzuchami wydętymi brukwią idą Anioły
 Za sosnami żeber noszą kowadełko na które spadł duży młot
 Są narysowani na powietrzu batem
 Narysowani na powietrzu mrozem Idą do cichej Jeruzolimy
 Upragnionych murów Drzwi opieczętowanych pajęczyną
 Łóżek rozdartych siekierami ognia Idą do lamp
 Których płomień wysechł w ścianach otwartych na przeciąg
 Przez wypalone drewno do spodlonych stołów
 Idą do połamanych warsztatów które trzeba złożyć jak rękę
 Do okien patrzących niebem i opuszczeniem
 Przez kolczastą łąkę drutu
 Wloką strzaskane Tablice Mojżesza³⁵

Nostalgiczny poemat Szargana ma charakter podniosły, autor łączy jednak niekiedy odniesienia biblijne z drobnymi, banalnymi realiami codziennego życia w brzezińskim sztetlu – życia brutalnie przerwane.

Późniejszy o kilka dekad od *Krawców z Brzezin* wiersz Józefa Henryka Wiśniewskiego *Kirkut* zbudowany został na podobnym jak w utworze Szargana pomysłe (i z użyciem podobnych rekwizytów). Poeta kreuje wizję żydowskich widm obecnych stale w przestrzeni Brzezin i w ich najbliższej okolicy, widocznych – i jednocześnie zapomnianych, nieobecnych. Oto fragment:

³⁴ To zapewne poetyckie nawiązanie do wersetów Księgi Jeremiasza, 4, 30–31. O znaczeniu Jeruzolimy w tradycji żydowskiej zob.: D.K. Sikorski, „*Oby w przyszłym roku w Jeruzolimie!*”, czyli wstęp do żydowskiej wyobraźni, [w:] *Żydzi wschodniej Polski. Seria X: Jeruzolima. Miasto i mit*, red. A. Janicka, J. Ławski, D.K. Sikorski, Białystok 2022, s. 29–39. https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/15347/1/D_K_Sikorski_W_roku_przyszlym_oby_w_Jeruzolimie.pdf [dostęp: 12.06.2023].

³⁵ M. M. Szargan, *Krawcy z Brzezin*, s. 10–14. Warto może dodać, że skrawki zwojów Tory z brzezińskiej synagogi zachowały się i są przechowywane w Muzeum Regionalnym w Brzezinach.

Idą cienie od Brzezin
przez Stare Żakowice
gdzieś do getta w Koluszkach
niosą wieczną krwawicę
krawcy

chałat czasu ich nakrył
włoką pejsy i brody
pejczy nad nimi warczą
jarmułki im strącają
do wody

[...]

odwieczni Żydzi z Brzezin
sukiennicy i krawcy
zostaliście już tylko
pod powieką poety
– kirkut

już minęło pół wieku
odrastają narody
tylko oni wracają
cienistym korowodem
bezpowrotni³⁶

Oba wiersze można traktować jako liryczne gesty pożegnania społeczności żydowskiej Brzezin, niegdyś decydującej o ekonomicznym i kulturowym obliczu miasta. Istnienie brzezińskiego sztetla przerwała nieodwracalnie wojna, powojenne Brzeziny są już inne.

Zbliżone tony – nostalgicznego rozpamiętywania przeszłości – obecne są w wierszach Nahuma (Nathana) Summery zamieszczonych we wspomnianej wcześniej *Brzeziny Memorial Book (Poland)*. Autor przywołuje obrazki z codziennego życia społeczności żydowskiej – woziwody Judla: *Yudel the Water Carrier Honored*, pracy żydowskich krawców: *Nahum Jud: Shnayder-Yinglekh (Tailor Apprentices)*; ohelu Szymona Bel-Rakhmonesa: *The Oyel of Reb Szymon Bel-Rakhmones*, domu modlitwy: *Our Besmedresh*. Wszystkie te utwory, przepełnione emocjami, czasem niezbyt udane literacko, świadczą przejmująco o wielkości straty, o żalu po brzezińskim żydowskim miasteczku, po małej ojczyźnie Summery i innych ocalałych. Ten żal najgłębiej dochodzi do głosu w wierszu *My Shtetl Brzezin*. Summer tak pisze w jego początkowych wersach:

Mój wspaniały sztetl Brzezin³⁷,
Który unicestwili mordercy!

³⁶ J.H. Wiśniewski, *Kirkut*, s. 122–123.

³⁷ Forma 'Brzezin' to nazwa miasteczka w jidysz.

Jestem zraniony na zawsze.
 [...]

Od tego czasu szukam słów pocieszenia.
 Słów, które wypędzą smutek, przygnębiecie –
 Próżne są moje poszukiwania...
 Jąkam się, brak mi języka –
 [...]

Pozostaliśmy, ubodzy spadkobiercy,
 Rozsiani po świecie.
 [...]

Opowiemy
 O pięknych, czułych i czystych matkach,
 O dostojnych obywatelach, o cnotliwych, troskliwych ojczach,
 O pracujących, zwyczajnych, prostych
 Czeladnikach nożyc i żelazek,
 Szewcach obuwających młodych i starych,
 Chłopcach od rzeźnika, wesołych woźnicach,
 Piekarzach, kapelusznikach, tragarzach,
 Którzy dźwigali ciężar
 Śpiewając coś w jidysz...
 Opowiemy o szabatach i świętach.
 Powiemy
 O twoich ulicach
 O twoim szczęściu i twoim bólu,
 O twoich mędrkach i twoich błaznach,
 Którzy osładzali Twoje brzemie, Twoje ubóstwo
 [...] ³⁸

Wiersz jest, podobnie jak przywołane wcześniej, rozpamiętywaniem minionego życia zamordowanej społeczności, ale też – poetycką opowieścią o codzienności żydowskich Brzezin, biednego, ciężką pracą naznaczonego miasteczka pod Łodzią, w centralnej Polsce.

V

Jaki jego obraz pojawia się w niefikcjonalnej prozie? Ponad stu pięćdziesięciostronicowe rękopiśmienne wspomnienia Lena Klingbeil z domu Dymant (1979) sporządziła dla syna, urodzonego po wojnie w Paryżu, i jego żony, o czym pisze w krótkim wprowadzeniu. Jej tekst ma być antywojennym manifestem i przestrogą. Dymantowie byli bogatą i znaną w Brzezinach przed wojną rodziną producentów odzieży męskiej (spółka Bracia Dymant³⁹),

³⁸ N. Summer, *My Shtetl Brzezin*, trans. from Yiddish R. Miller, [w:] *Brzeziny Memorial Book (Poland)*, <https://www.jewishgen.org/yizkor/brzeziny/brz126.html>, s. 126 [tłum. z ang. własne, dostęp: 11.06.2023].

³⁹ „Na początku lat trzydziestych uruchomiła produkcję w Brzezinach łódzka firma Bracia Dymant. Była to wytwórnia odzieży męskiej przy ul. A. Mickiewicza 12. W połowie lat trzydziestych firma uzyskała status spółki Bracia Dymant. Dom Konfekcyjny”. Właścicielami byli Fiszel, Zelik i Aron Dymantowie. *Brzeziny. Dzieje miasta...*, s. 303.

prowadzącą szerokie interesy w Łodzi, Warszawie i dalej. Fiszel Dymant zasiadał w zarządzie lokalnej organizacji syjonistycznej⁴⁰ oraz w połowie lat 20. był członkiem zarządu Centralnego Związku Przedsiębiorców Ubiorów Męskich⁴¹, z kolei Izrael Dymant był u schyłku dwudziestolecia i na początku wojny prezesem gminy żydowskiej⁴². Autorka wspomnień nie wprowadza jednak precyzyjniej czytelników w relacje rodzinne, nie podaje nawet imion rodziców, pierwszego męża ani małego synka, którego straciła w brzezińskim getcie. Snuje idealizującą realia opowieść o dostatnim, szczęśliwym życiu w Brzezinach sprzed I wojny, gdzie jej rodzina cieszyła się zamożnością i powszechnym szacunkiem⁴³. Czas I wojny aż do 1922 roku Dymantowie spędzili w głębi Rosji. Po powrocie Lena uczęszczała do Gimnazjum Koedukacyjnego Polskiej Macierzy Szkolnej (do szóstej klasy), a po jego przeniesieniu do Koluszek – tamże. Píše: „Miałam moc kolegów i koleżanek, ze wszystkimi się przyjaźniłam i chodziłam z nimi na »wagary«, i tak jak każda dziewczyna miałam mniejsze i większe miłości”⁴⁴. Co roku matka urządziła jej „huczne i wytworne” urodziny. Rodzinie świetnie się wiodło. Klingbeil wspomina:

Mieliśmy piękną parę koni z bryczką i cały tydzień woźny rozwoził do chałupników krawców pracę. W niedzielę rodzice ze [sic] siostrą i ze mną pięknym powozem z stangretem jechaliśmy do miasta Łodzi, na spacer lub do znajomych z wizytą. Z czasem konie z powozem zostały zamienione na auto ciężarowe do pracy, a na spaceru piękny czarny chevrolet z szoferem⁴⁵.

Wizja dzieciństwa w Brzezinach jest we wspomnieniach Klingbeil tym bardziej zastanawiająca, że u schyłku dwudziestolecia Lena była już kobietą⁴⁶, nie dzieckiem, zatem można by oczekiwać bardziej zniuansowanego spojrzenia na sprawy społeczności brzezińskiej. Autorka kreśli jednak konsekwentnie idylliczny fresk, pozbawiony ekonomicznych i narodowościowych konfliktów, co może wynikać z dwu czynników. Po pierwsze, brak w tekście jakichkolwiek napomknięć o społeczności innej niż jej własna może oznaczać, że życie Leny toczyło się w izolowanym środowisku⁴⁷ bogatego żydowskiego mieszczaństwa. Lena nie stykała się zatem na co dzień z biedą i generowanymi przez nią konfliktami. Po drugie – nie da się wykluczyć, że autorka przyjęła strategię budowania krańcowego kontrastu pomiędzy życiem przedwojennym i tym, jakie zaczęło się 1 września 1939 roku. Po trzecie wreszcie

⁴⁰ Tamże, s. 337.

⁴¹ Tamże, s. 325.

⁴² Tamże, s. 378.

⁴³ Dziadek, jak píše, był przed 1914 rokiem „wielki eksporterem konfekcji męskiej do Rosji” (L. Klingbeil, *O czym nigdy...*, s. 8).

⁴⁴ Tamże, s. 7.

⁴⁵ Tamże, s. 8.

⁴⁶ Jak píše: „Pierwszego września 1939 roku, gdy wybuchła wojna, miałam dwadzieścia sześć lat.” (tamże, s. 10).

⁴⁷ Klingbeil stwierdza, niezgodnie z faktami, że w Brzezinach było osiemdziesiąt procent Żydów, „przeważnie krawców, którzy byli chałupnikami i prawie wszyscy pracowali dla naszej rodziny” (tamże, s. 8).

– w odniesieniu do wspomnień z dzieciństwa przyjęła dziecięcą perspektywę widzenia świata, co sugerowałoby dużą świadomość pisarską autorki. Tak czy inaczej, ograniczona jest wiarygodność analizowanych wspomnień jako źródła do historii Brzezin dwudziestolecia. Mamy do czynienia w partiach dotyczących okresu przedwojennego ze zsubiektywizowaną narracją osobistą. Wojna, kilkukrotne bombardowania Brzezin już w pierwszych dniach (w jednym z nich zniszczeniu uległa połowa domu rodzinnego autorki⁴⁸), tłum uciekinierów z Łodzi na ulicach Brzezin, wejście Niemców – zmieniają wszystko. Żydzi są wyłapywani na ulicach i kierowani do „brudnej i ciężkiej roboty”, obcina się „nabożnym Żydom brody, włosy i pejsy”⁴⁹. W opowieści Klingbeil z tego okresu pojawiają się lokalni Niemcy – jako Volksdeutsche okradający wraz z SS mieszkania i znęcający się nad ludnością⁵⁰, są też, marginalnie, Polacy, raczej jako świadkowie. Zwracają uwagę dwa zdarzenia: przedwojenny kolega szkolny Leny – Niemiec, poproszony w dramatycznej sytuacji próby przekroczenia granicy między Rzeszą a Generalnym Gubernatorstwem pomiędzy Brzezinami a Koluszkami o pomoc – udaje, że jej nie zna⁵¹. Polska koleżanka szkolna otrzymuje od niej, gdy ta próbuje opuścić Brzeziny, jej mieszkanie z wyposażeniem⁵². Potem odmawia zwrotu części mebli⁵³, gdy Dymantowie muszą się przenieść do getta, o którego funkcjonowaniu Klingbeil, inaczej niż we wspomnieniach przedwojennych Brzezin, pisze prostymi, krótkimi zdaniami, graficznie izolowanymi, nietworzącymi obszerniejszych akapitów, co może świadczyć o potrzebie jak najprostszego zdania relacji, a może też o swoistej bezsilności wobec próby przedstawienia realiów okupacyjnych:

Okrążono pewną część miasta, która została przeznaczona na getto i tam mieli wszyscy Żydzi z miasta zamieszkać.

Nie wolno było Żydom wychodzić poza getto i nikt nie mógł wejść do getta, prócz Niemców wojskowych ze specjalną przepustką.

Zacząło się tworzyć państwko z gminą żydowską, prezesem, policją itp. Wszystko musiało być na usługi Niemców, którzy specjalnie zajmowali się sprawami żydowskimi.

Otworzyły się pracownie krawieckie, gdzie cała ludność getta musiała pracować.

Cała twórczość pracy szła do Niemiec i stamtąd przychodziły towary i wszystkie inne rzeczy do pracy.

Żywność była racjonowana na kartki.

Coraz to mniej żywności dawali, aż doszło do wielkiego głodu.

Systematyczny głód to jest wielkie cierpienie i straszna rzecz, która może człowieka doprowadzić do najgorszych instynktów, jak morderstwo, zabójstwo, złodziejstwo i do samobójstwa.

⁴⁸ Tamże, s. 13.

⁴⁹ Tamże, s. 14.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 18.

⁵² Tamże, s. 19.

⁵³ Tamże, s. 23.

Przyjechałam z Warszawy z dzieckiem kilka dni przed zamknięciem getta w Brzezinach.
Mój mąż wrócił dwa dni później⁵⁴.

Dalsze strony to opis pojedynczych, skrótowo zaprezentowanych, ale jakże znamiennych zdarzeń: rewizji w mieszkaniach, gwałtów dokonywanych przez niemieckich żołnierzy, egzekucji, prób ucieczki z getta; Klingbeil wspomina też o chorobach i głodzie⁵⁵. Niezwykle szczegółowo przedstawia autorka jedynie 15 maja 1942 roku – dzień, kiedy nakazano matkom żydowskim stawić się z dziećmi, ponieważ miały być jakoby wywiezione z nimi do pracy do Poznania. Wspomnienia Leny Klingbeil nie były dotąd publikowane, zatem cytuję ten ich wyjątkowy fragment niemal w całości – jako przyczynek do wojennej historii Brzezin i brzezińskich Żydów:

[...] wyszło rozporządzenie, że o dwunastej w południe wszystkie matki z dziećmi do dziesięciu lat mają zgłosić się na plac w getcie z małym bagażem.

Na placu, gdzie miały zebrać się matki z dziećmi, było dużo domów zburzonych bombardowaniem. I znów ogarnął Żydów wielki strach! W getcie zrobił się popłoch! Jedni lecieli do drugich po poradę, co robić? Niektóre matki powiedziały, że nie pójdą, że się schowają, ale jak zawsze nie było gdzie się schować przed Niemcami. W końcu wszystkie matki pomalutku, z dziećmi na rękę lub trzymając za rączkę, zaczęły iść w stronę placu. Matki, co miały dzieci trochę starsze niż dziesięć lat, zabrały [je] ze sobą, bo nie chciały się z nimi rozłączyć. W ten sposób zginęło o wiele więcej dzieci.

Ja tak samo z moim synkiem pięcioletnim zaczęłam się szykować do pójścia na plac umówiony. Ubrałam mego synka w jego pierwsze, skrojone przez mego ojca, ubranko. Wyglądał pięknie! Cała rodzina przyszła się z nami pożegnać i każdy przyniósł coś dla nas na drogę ze swojej racjonowanej porcji. Jedni łyżeczkę cukru, drudzy kawałek chleba, to było wszystko odjęte z własnych ust i było wielkim poświęceniem się. Pocieszali mnie, że się wkrótce spotkamy itp.

Mój mąż i rodzice z siostrą i szwagrem stali bladzi i nie mieli słów pocieszenia, odwrotnie – nerwy nie wytrzymały i wybuchli silnym płaczem! Chwila wyjścia z domu nadeszła! Mój mąż wziął synka za rączkę i wyprowadził nas do miejsca, gdzie stali Niemcy SS i Gestapo co parę kroków i liczyli, ile osób wchodzi na plac umówiony.

[...] Niemcy SS okrążyli cały plac i co parę kroków stał Niemiec wojskowy z karabinem. Matki z dziećmi musiały podchodzić do każdego Niemca, jeden posyłał do drugiego, aż doszło się do kilku domów zburzonych przez bombardowanie.

Tam stał SS Niemiec i segregował. Jednych posyłał do jednego zburzonego domu, a drugich do drugiego [...]

⁵⁴ Tamże, s. 22.

⁵⁵ Tamże, s. 24–27.

Tłok był wielki! Jedna kobieta stała obok drugiej. Pchały się, krzyczały, zdenerwowanie udzielało się wszystkim. [...] to trwało cały dzień. Kobiety ze swoimi dziećmi zaczęły siadać na brudnej podłodze, jedna deptała drugą, a jak nadszedł wieczór i było ciemno, kilka matek zgubiło swoje dzieci, zaczął się krzyk, nawoływania i szukanie zagubionych dzieci. Nie było tak łatwo odszukać dzieci w wielkim gwarze i ciemności absolutnej. O godzinie trzeciej w nocy słychać było nadjeżdżające ciężkie wojskowe auta. W nich było pełno SS Niemców pijanych, umundurowanych. [...] po chwili już byli Niemcy SS w naszym pokoju, bijąc wszystkie matki do nieprzytomności i wyrywając z rąk naszych największy nasz skarb – nasze dzieci!⁵⁶

Przytoczony powyżej opis prezentuje najtragiczniejszy – i ostatni rozdział tragedii brzezińskiego getta. Trzy dni później okupanci ogłaszają jego likwidację, zmuszając pozostałe w nim osoby do opuszczenia miasteczka w morderczym marszu do stacji kolejowej (w Gałkówku⁵⁷), skąd przetransportowano je do getta łódzkiego⁵⁸. Tak kończą się żydowskie Brzeziny, sztetl Brzezin, które w ujęciu Leny Klingbeil były przed wojną miejscem szczęśliwego, harmonijnego współżycia wszystkich jego mieszkańców.

VI

Zgoła odmienny obraz Brzezin sprzed II wojny światowej wykreowała Sara Zyskind w powieści *Światło w dolinie łez* (1985, wyd. pol. 1994). Utwór, oparty na wspomnieniach Eliezera Zyskinda, jest próbą sfabularyzowanego przedstawienia losów brzezińskiego chłopca – późniejszego męża pisarki. Okres brzeziński zajmuje jedną czwartą powieści, realia przedwojennego miasteczka to zaledwie kilka stron, po nich następuje opis brzezińskiego getta. Jakie są te realia? Przede wszystkim – to przecież stały element, kiedy mowa o Brzezinach – było to miasto krawców:

W naszej rodzinie mężczyźni zajmowali się krawiectwem, a także dostawą materiałów. Od wczesnego dzieciństwa byłem świadkiem całej tej procedury przemysłowo-handlowej. Krawcy przychodzili do nas po materiały, odbierali formy, a potem przynosili gotowe płaszcze, spodnie, garnitury. Ojciec sprowadzał materiały z Łodzi i z Białegostoku. Jeden duży pokój w naszym mieszkaniu był składem materiałów tekstylnych [...]. W innych

⁵⁶ Tamże, s. 26–30.

⁵⁷ Ta nazwa nie pojawia się we wspomnieniach Leny, przywołuje ją bohater-narrator powieści Sary Zyskind *Światło w dolinie łez*, s. 69. Ten fabularny, ale oparty na faktach utwór zawiera wiele szczegółów zbieżnych z przywołanymi w tekście Klingbeil, zwłaszcza odnoszących się do realiów życia w getcie brzezińskim. Zyskind dokładnie opisuje np. egzekucję 10 Żydów wydanych pod przymusem na śmierć przez Judenrat (S. Zyskind, *Światło w dolinie...*, s. 52–53), o której napomyka Klingbeil (L. Klingbeil, dz. cyt., s. 24).

⁵⁸ Z Łodzi cała rodzina Dymantów oraz Lena z mężem trafili do KL Auschwitz. Wszyscy poza nią i jej siostrą zginęli w komorze gazowej 18 sierpnia 1944 roku (tamże, s. 51). Lena Klingbeil została wysłana z Auschwitz do Bergen-Belsen, a następnie do pracy w fabryce amunicji w Salzwedel w Saksonii-Anhalt, gdzie doczekała wyzwolenia przez wojska amerykańskie.

pokojach krojono formy. Ojciec zajmował się głównie magazynem, wujkowie Awram i Jankiel byli krojczymi. Gotowe garnitury ojciec wysyłał do różnych miast polskich, a także do Anglii, Hiszpanii i innych krajów⁵⁹.

Dla małego Eliezera, bohatera-narratora powieści, najważniejsze jest – i stanowi główny temat początkowych partii utworu – codzienne życie w ubogiej okolicy. Chłopiec niemal nieustannie doświadcza antysemickich zachowań swoich rówieśników, obok których mieszka, z którymi chodzi do jednej szkoły: Niemca Gery i Polaka Wicka. Jak zauważa narrator-bohater, „Wszyscy oni byli tacy sami, nienawidzili nas, Żydów, i chcieli nam dokuczać”⁶⁰. Tak Niemcy, jak Polacy. O Gerze mówi tak:

Nienawidziłem ich wszystkich, ale najbardziej nienawidziłem właśnie Gery. Od lat najmłodszych, jeszcze dziecięcych, złościło mnie jego dzikie, aroganckie zachowanie. Gdy tylko gdzieś mnie wypatrzył, natychmiast wykrzywił się, wywalał język i syczał pełen nienawiści: „Ty czarny, brudny Żydziaku!” Krew wtedy biła mi do głowy, chciałem się rzucić na niego i prać go z całych sił, ale byłem od niego młodszy i niższy wzrostem. Byłem żydowskim chłopakiem – czarne włosy, czarne oczy, śniada cera. Cóż ja mogłem mu zrobić? Tylko bezsilnie zaciskałem pięści i przeklinałem go w myślach.

[...]

Co dzień, gdy kończyliśmy lekcje w szkole, ogarniał mnie lęk: czy w drodze do domu nie spotkamy ich? Wracaliśmy całą gromadką kolegów, żydowskich chłopców takich jak ja, i baliśmy się, że oto zza ulicy, albo zza krzaków, uderzy w nas grad kamieni i usłyszymy okrutne wyzwiska: „Parchy! Won do Palestyny!”⁶¹.

Antysemickie wyskoki to były zaczepki, bójki, obelgi. Dorośli często przyjmowali przy tym stronę swoich dzieci⁶². Przedwojenne Brzeziny są w prozie Zyskind konsekwentnie trójjetniczne, trójreligijne – i skonfliktowane⁶³. Wojenne – prezentowane z wewnątrz getta, żydowskie⁶⁴. Niemcy są oprawcami; także Gera, którego bohater rozpoznaje w młodym mężczyźnie w czarnym mundurze, znęcającego się nad żydowskim starcem⁶⁵. Tok opowieści w utworze Sary Zyskind łączy w sobie dwie perspektywy: dziecięcą czy młodzieńczą (stąd liczne drobne scenki, nacechowanie dziecięcą

⁵⁹ S. Zyskind, *Światło w dolinie...*, s. 38.

⁶⁰ Tamże, s. 9.

⁶¹ Tamże.

⁶² Dozorca, ojciec Wicka (który zabrał koledze głównego bohatera – Srulkowi rower i w rewaniu został pobity) krzyczy: „Parszywe Żydy! Napadacie na nasze dzieci! Ja wam pokażę! Zabiję tego bękarta!” (tamże, s. 13).

⁶³ Zyskind opisuje jednak także przejawy wzajemnego szacunku mimo różnic etnicznego pochodzenia. Dziadek bohatera był bardzo poważany w społeczności polskiej. W jego pogrzebie, na początku okupacji niemieckiej, uczestniczyło wielu Polaków. Zob. tamże, s. 32–33.

⁶⁴ Lena Klingbeil w swoich wspomnieniach notuje: „W getcie było jak w więzieniu, spoza getta nie było żadnych wiadomości. Nie wiedziało się nic, nie słyszało się o niczym” (L. Klingbeil, dz. cyt., s. 25).

⁶⁵ Zob. tamże, s. 55–57.

naiwnością) z potrzebą możliwie precyzyjnego zrekonstruowania faktów historycznych i postaci⁶⁶, co wydaje się niezwykle istotne dla tożsamościowej narracji lokalnej Brzezin. Narrator opowiada o zdarzeniach, które przywołałem już za Leną Klingbeil: o fali uciekinierów z Łodzi na początku wojny, nalotach na miasteczko, zamknięciu szkół, przymusowej pracy Żydów, postępującej biedzie, spaleniu synagogi, utworzeniu getta i trudnych realiach życia w nim. Potem, szczegółowo, o wywózce na śmierć żydowskich dzieci⁶⁷ i o likwidacji getta⁶⁸. Oba teksty – Klingbeil i Zyskind – korespondują ze sobą i wzajem się dopełniają. Są świadectwem tragicznego końca społeczności żydowskiej Brzezin.

VII

Okres tużprzedwojenny, wojenny i pierwszych lat po wojnie obejmują wspomnienia urodzonego w Borowej (zwanej przez osadników niemieckich Wilhelmswald) koło Gałkówka pod Brzezinami w 1931 roku Niemca Herberta Höfta, syna ubogich rolników⁶⁹. Wspomnienia w bardzo niewielkim stopniu dotyczą bezpośrednio Brzezin, zatem potraktuję je marginalnie, ale pewne ich elementy można odnieść i do realiów miasteczka. Wspomnienia te ciekawie współgrają z analizowanymi wyżej tekstami – ze względu na inną perspektywę, motywowaną pochodzeniem i w związku z tym odmiennością doświadczeń autora. Opowieści z najwcześniejszego dzieciństwa Höfta nie będą nas zbyt zajmować, wypełniają je bowiem opisy typowych zabaw i zajęć wiejskich. Interesujące są zwłaszcza te fragmenty, które dotyczą okupacji niemieckiej i okresu późniejszego⁷⁰, choć autor – ze względu na wiek (kiedy wybuchła wojna, miał osiem lat) – najwyraźniej łączy swoje obserwacje z wiedzą pozyskaną skądinąd. Przemarsz Wehrmachtu we wrześniu 1939 roku potomkowie XIX-wiecznych niemieckich osadników witali radośnie:

Nagle pewien rolnik odważył się podnieść rękę i krzyknąć „Heil”. I zaraz pojawił się wielokrotny echem: „Heil, Heil, Heil”. W oddziale zrobiło się

⁶⁶ Ważna jest np. postać doktora Stanisława Warhafta, przedwojennego żydowskiego lekarza, który jako jedyny zapewniał pomoc medyczną mieszkańcom getta (tamże, s. 32). O Warhaftie wspomina opracowanie historyczne *Brzeziny. Dzieje miasta...*, s. 398. W kwietniu 1942 roku odmówił naciskom Gestapo przeniesienia chorych na tyfus do specjalnego szpitala, z którego pozostała część pacjentów Niemcy wywieźli i zagazowali spalinami. Szersza relacja Stanisława Warhafta, który przeżył wojnę: *I Saw the Destruction of Our Shtetl*, [w:] *Brzezin Memorial Book (Poland)*, s. 135–139.

⁶⁷ Tamże, s. 60–66.

⁶⁸ Tamże, s. 67–71.

⁶⁹ Herbert Höft, *Turbulente Zeiten. Lebenserinnerungen eines Physikers, Teil 1: Kindheit-Jugend, Vertreibung 1931–1947*, Potsdam–Graz 2012. Ze względu na problem z dostępem do tej edycji, tekst odczytywałem z przekonwertowanej z e-booka wersji elektronicznej w automatycznym, komputerowym tłumaczeniu na polski (dokonałem jedynie drobnych poprawek stylistycznych), dlatego niestety nie jestem w stanie wskazywać numerów stron cytatów. O wspomnieniach Höfta zob. także: <https://www.historiakoluszek.pl/czytelnia/dwudziestolecie-miedzywojenne-1918-1939/37-turbulente-zeiten-czyli-wspomnienia-niemieckich-osadnikow-z-okolic-koluszek> [dostęp: 14.10.2023].

⁷⁰ Rodzina autora, deklarująca narodowość niemiecką, została zmuszona do opuszczenia Polski.

gwarno. „Jesteście Niemcami”, rozległo się z obu stron. „Szybko, przynieście wodę i sok, biedacy są już długo w drodze, na pewno są spragnieni”, mówiło wielu rolników. Nie wszyscy chcieli pić. „Za nami idzie jeszcze więcej kolegów, na pewno też są spragnieni”.

Władze okupacyjne rychło zaprowadziły segregację ludności, wciągając lokalnych Niemców na Volksliste:

My, Niemcy, którzy dotychczas byliśmy polskimi obywatelami niemieckiej narodowości, musieliśmy teraz dostarczyć dowód na to, że jesteśmy prawdziwymi Aryjczykami. Miało to być potwierdzone dokumentami. Dzięki księgom kościelnym nie było to szczególnie trudne. W rezultacie ludzie zostali podzieleni na różne kategorie. Okupanci byli obywatelami Rzeszy. Nosili przez cały czas mundury i mieli władzę rządową. Największą władzę mieli ci w czarnych mundurach SS. Ludzie z dowodem aryjskości stali się folksdojczami. Otrzymywali legitymację, zwaną „Volksliste”, oraz tzw. „precel”. To był wytłaczany z białego plastiku honorowy wieniec z wyciśniętą w nim swastyką.

Z czasem dochodziły kolejne zarządzenia: o zmianach nazw miejscowych i nazwisk, wcielaniu Niemców do organizacji paramilitarnych i wojska, systemie reglamentacji żywności, według którego Polacy otrzymywali o połowę mniejsze przydziały. Höft pisze dalej o utworzeniu gett w okolicznych miejscowościach, o prześladowaniach Żydów, ale też o udziale lokalnych Niemców w walkach na Wschodzie, a także o wysiedleniach Polaków do Generalnego Gubernatorstwa i przejmowaniu ich gospodarstw przez sąsiadów-Niemców.

We wspomnieniach obecny jest wyraźniej tylko jeden element bezpośrednio związany z Brzezinami. Jako zdolny uczeń, po ukończeniu czwartej klasy autor wspomnień został wysłany z Borowej/Wilhelmswald do szkoły z internatem w miasteczku, przemianowanym już na Löwenstadt. Ciekawe są szczegóły dotyczące jej funkcjonowania:

Szkoła podstawowa zapewniała nie tylko więcej edukacji niż wiejska szkoła, ale była również miejscem edukacji wojskowej, w duchu Jungvolku i Hitlerjugend. Trzeba było to zaakceptować. Uprawialiśmy dużo sportu, uczono nas marszu z jednoczesnym śpiewem i bezwarunkowego posłuszeństwa nauczycielom oraz „Fähnleinführerowi”, jednemu z najstarszych uczniów.

[..]

Nauczyciele chcieli oczywiście wykazać, że są niezastąpieni i że tylko oni mogą nas wychować w odpowiednim etosie bohaterstwa. Nasz dyrektor Müller wydawał się być otwartym człowiekiem, który nie podkreślał nienawiści do narodów i ras. Przejął wygodny dom jednego z Żydów, razem ze swoim zastępcą i pięcioma młodymi nauczycielkami czuł się dość komfortowo w Löwenstadt. Wszyscy pochodzili z Rzeszy, byli więc Niemcami z Rzeszy i stanowili szczególny gatunek w podbitym Warthegau.

Na terenie naszej szkoły na początku musieli pracować Żydzi z getta. Byli strasznie niedożywieni i ledwo ciągnęli swoje wózki. [...] Pewnego dnia [dyrektor] rozkazał Harry'emu, aby przyniósł dwie cegły. Harry je przyniósł, a Müller stanął przy oknie wołając: „Czy nie moglibyście ruszyć się trochę szybciej?” i rzucił cegłami w tę małą grupę ludzi. Na krzyk ci biedni ludzie spojrzeli w górę i uniknęli ataku. Nikt nie został ranny. Ale dyrektor Müller raz jeszcze wyraził swoje stanowisko wobec Żydów przed uczniami.

Wojskowe pozdrowienia były istotnym elementem dyscyplinowania. Często musieliśmy ćwiczyć i pokazywać, że potrafimy to robić. W Löwenstadt stacjonowała także jednostka Wehrmachtu. Dowódca rezydował w eleganckim domu w ruchliwym centrum miasta, który wcześniej należał do Żyda. Przed domem zawsze stała wojskowa straż.

Wspomnienia Höfta świadczą o dużej empatii autora, stara się on przedstawić relacje niemiecko-polsko-żydowskie mając świadomość dokonywanych przez Niemców zbrodni, w żaden sposób ich nie usprawiedliwia. Ostatnim akordem pierwszego tomu jego dzieła jest opuszczenie Polski przez całą rodzinę Höftów niedługo po wojnie, po upokorzeniach, przesłuchaniach, próbach zastraszania ze strony nowej administracji⁷¹.

VIII

Ciekawy – ze względu na rozmach i precyzję rekonstruowania szczegółów brzezińskich, społecznych i topograficznych – jest zamysł Ewy Anny Michalskiej, autorki niedawno wydanej powieści *Cate złoto Löwenstadt*⁷². Akcja utworu rozgrywa się pomiędzy rokiem 1920 a 1945 bądź 1946 w okolicach Brzezin, samym miasteczku i w Łodzi. Pisarka wykonała ogromną pracę dokumentacyjną⁷³, dzięki której losy mieszczańskiej, ewangelickiej rodziny Stetzów (pochodzenia niemieckiego⁷⁴) zanurzone są w niezwykłym

⁷¹ W tym kontekście warto wspomnieć postać pastora Eduarda Kneifla (1896–1993), który prowadził brzezińską parafię ewangelicko-augsburską w latach 1925–1939. W historyczno-wspomnieniowej książce E. Kneifel, H. Richter, *Ewangelicko-luterańska parafia Brzeziny koło Łodzi 1929–1945*, tłum. M. Drabik, Łódź 2010, okres dwudziestolecia międzywojennego przedstawia jedynie poprzez omówienie działających przy parafii stowarzyszeń i w związku z kolejnymi parafialnymi jubileuszami. Osobny rozdział (s. 88–94) poświęca sytuacji w roku 1939, podkreślając narastanie w społeczeństwie polskim nastrojów antyniemieckich, pisze o zwalnianiu Niemców z pracy, aresztowaniach, demolowaniu mieszkań, pobiciach, a nawet morderstwach na tle narodowościowym w okolicach Łodzi, choć nie w samych Brzezinach. W czasie kampanii wrześniowej 1939 roku na kościół ewangelicki w miasteczku samolot niemiecki próbował, bez powodzenia, zrzuć 5 bomb (s. 93). Dodajmy, że drugą część omawianej publikacji jest tekst Harry'ego Richtera, proboszcza w latach wojny. Skupia się on na przedstawieniu zmian administracyjnych pod hitlerowską okupacją oraz omówieniu spraw duszpasterskich (s. 114–124), Richter nie wspomina ani o Zagładzie, ani o prześladowaniu Polaków.

⁷² E.A. Michalska, *Cate złoto Löwenstadt*, Łódź 2021.

⁷³ Książkę zamyka 16 fotografii osób, miejsc i wydarzeń związanych z Brzezinami w opisywanym w powieści okresie (tamże, s. 359–366). Ma to wzmocnić efekt „prawdziwości”, a raczej głębokiego prawdopodobieństwa zdarzeń literackich.

⁷⁴ Rodzina Stetzów ma świadomość swojego niemieckiego pochodzenia, to potomkowie XIX-wiecznych osadników, podobnie jak rodzina Herberta Höfta. Z ważnej dla bohatera

bogactwie realiów brzezińskich i podbrzezińskich: faktów, miejsc, postaci. To opowieść o wspólnym życiu Polaków, Niemców i Żydów, niewolnym przecież od konfliktów, a niekiedy i nienawiści⁷⁵. *Cate złoto Löwenstadt* z powodów fabularnych (nieprawdopodobieństwa kreacji postaci mordercy – Bolesława i jego zaskakującej bezkarności) lokuje się w kręgu literatury popularnej nie najwyższych lotów, co przyćmiewa nieco jej walory zgrabnej powieści obyczajowej. Nie miejsce tu, by analizować romansowo-kryminalne perypetie postaci, choć są one dla części czytelników zapewne zajmujące. Michalska czyni z nich jednak narzędzie do przedstawienia tego, co bodaj w jej wizji Brzezin istotniejsze: tła społeczno-politycznego i wydarzeń historycznych, aż po pierwsze lata instalowania się w Polsce ustroju komunistycznego⁷⁶. Rejestr postaci historycznych i faktów jest w powieści – podkreślę to jeszcze raz – przeobfity; pod tym względem można ją wręcz traktować jak quasi-podręcznik historii XX-wiecznych Brzezin. Autorka uprawdopodobnia zdarzenia świata przedstawionego poprzez staranne lokowanie ich na tle historycznym. Sięga też niekiedy do dalszej przeszłości, na drodze dygresji, dopowiedzenia⁷⁷.

Najbardziej kuszące – zwłaszcza w zestawieniu z wcześniej analizowanymi utworami – wydawać by się mogło przyjrzenie się opisom życia trójjetnicznej brzezińskiej społeczności. Oczywiście, Brzeziny to miasto żydowskich krawców:

Z pogardą pomyślał o krawieckich warsztatach znajdujących się w co drugim domu, o tym nieustannym turkocie maszyn do szycia czy krosien, wrzeszczących dzieciakach. [...]

W Brzezinach większość domów to warsztaty. Przechodził często koło domu Akslera i widział jak Żydzi szyli garnitury. Jeden z nich prasował, spowity kłębam gorącej pary, namaczał szmaty, które zaraz syczały pod gorącym żelazkiem. W tym samym pokoju gotowała obiad jakaś Żydówka, jednocześnie kołysząc niemowlę śpiące w koszyku⁷⁸.

Podkreślenie narodowości brzezińskich krawców nie wynika z chęci zaznaczenia etnicznych czy kulturowych różnic – jest raczej elementem charakterystyki jednego z bohaterów, Bolesława, który chce się wyrwać z miasteczka i prowadzić dostatnie życie w Łodzi. No właśnie: w przedwojennych Brzezinach sportretowanych przez Michalską odmiennosc etniczna czy religijna nie gra istotnej roli. Każda ze społeczności żyje swoim rytmem, dochowując swoich obyczajów i obrzędów, ale też jakoś, mimo różnic, podobnie: nieśpiesznie, małomiasteczkowo, ciężko pracując – we wzajemnym szacunku. Dopiero

rów powieści Zielonej Góry do Borowej, w której mieszkała rodzina Höftów, są zaledwie trzy kilometry, a stamtąd do Brzezin – niecałe dwadzieścia.

⁷⁵ Pośród bardzo wielu realnych, historycznych postaci autorka przywołuje też Erwina Bacha, miejscowego Niemca, który odegrał podczas okupacji haniebną rolę jako dowódca miejscowego Selbstschutzu, kierował m.in. podpaleniem synagogi (tamże, s. 99).

⁷⁶ Okresowi PRL autorka poświęciła następną powieść, *Czarna droga*, Łódź 2022, będącą fabularną kontynuacją *Catego złota Löwenstadt*.

⁷⁷ Tak jest np. z powstaniem styczniowym 1863 roku – zob. s. 275.

⁷⁸ E. A. Michalska, *Cate złoto...*, s. 30–31.

zbliżająca się wojna buduje bariery niechęci; ważne staje się, kto jest Niemcem, kto Polakiem, a kto Żydem. Jednak i wówczas istotne są współczucie i poczucie więzi. Wstrząsem dla większości brzezinian jest podpalenie synagogi. Głód i tyfus w getcie w 1940 roku wywołują – choć niepowszechną – potrzebę pomocy, dostarczenia żywności, mimo strachu przed śmiercią:

- Tak nie może być, przecież ich tam wyduszą, tych Żydków. A co one winne, te dzieciaki? – dzieci żalowano najbardziej, bo tak już jest na świecie, że ludzi najbardziej boli krzywda wyrządzana dzieciom. Pajszczykowa, żona organisty, jęknęła głośno i z rozpazą uniosła ręce:
- Ach Jezu! Kobiety! Robimy zbiórkę! Trzeba im tam jedzenia dać jakoś po cichu!
- Wariatka! – syknęła chuda, z zadartym nosem, Michniewska – za to jest kula w łeb, od razu! Życie tobie niemiłe? Sama sobie noś!
- Stul pysk! – rozkazała groźnie Choińska, trzymająca na ręku zasmarkanego niemowlaka. – Tobie nie żal ludzi? Nie żal?!⁷⁹

Warto podkreślić, że napomknien o pomocy gettu ze strony nieżydowskich mieszkańców Brzezin brak we wspomnieniach Klingbeil i w na poły dokumentalnej prozie Syskind, nawet przeciwnie – obie akcentowały silnie izolację getta, jest to zatem zapewne jedynie element fikcyjny. Michalska prezentuje jednak też w powieści dość szczegółowo wydarzenia historyczne związane ze społecznością żydowską (obecne rzecz jasna u obu wspomnianych pisarek). Rozsadzają one spójność fabularną *Catego złota Löwenstadt*, bowiem nie dotyczą bezpośrednio losów bohaterów utworu, którzy też nie mogli być obserwatorami pełnego przebiegu tych zdarzeń: publicznej zbiorowej egzekucji dziesięciu osób, oddania dzieci na śmierć, likwidacji getta⁸⁰.

Ciekawszy w powieści Michalskiej wydaje mi się aspekt przestrzenny, zupełnie nieobecny bądź wprowadzany li tylko marginalnie i niekonsekwentnie w analizowanych wcześniej utworach. Co prawda *Cate złoto Löwenstadt* nie umożliwia zupełnie płynnej nawigacji po przestrzeni Brzezin i ich najbliższej okolicy, Michalska nie skupia się też na opisach wyglądu charakterystycznych miejsc czy budowli, ale starannie rekonstruuje literacko sieć punktów na planie miasta i mapie powiatu brzezińskiego. Przestrzeń ta nie jest zatem całkiem anonimowa. W Brzezinach punktami odniesienia dla bohaterów świata przedstawionego są kościoły św. Anny i farny, klasztor reformatów, synagoga i kościół ewangelicki, Rynek, nowo wybudowana wówczas szkoła, teatr żydowski, kino, pojedyncze konkretne adresy, a wokół – szeroki rejestr podbrzezińskich wsi: Szymaniszki, Dmosin, Galkówek, Łaznowska Wola, Zielona Góra, Tadzín, Małczew, Wiączyń. Ten chwyt powoduje, że narrator umiejscawia się zdecydowanie wewnątrz świata, o którym opowiada, jest „brzezinianinem”. *Cate złoto Löwenstadt* to powieść zakorzeniona silnie w lokalności, zdecydowanie „brzezińska”, ale trudno uznać ją za udaną panoramę życia społecznego czy portret

⁷⁹ Tamże, s. 281. Zaczęto szmuglować jedzenie, Pajszczykowa z jednej z wypraw do getta przyniosła w walizce niemowlę (s. 285).

⁸⁰ Odpowiednio: tamże, s. 296–297, 304–306 i 320–323.

miasteczka. Łączy elementy charakterystyczne dla kręgu literatury popularnej: sagę, romans, kryminał, sensację – z próbą opisu sytuacji politycznej i obyczajowości.

IX

Brzezin nie da się opowiedzieć „w całości”, bo nie da się uzgodnić wszystkich, czy choćby nawet większości aspektów doświadczenia i pamięci ludzi związanych z tym miasteczkiem. Niemożliwa jest metanarracja spajająca dzieje Brzezin w ich społecznym wymiarze, pozostają „mikrohistorie” i „antropologia przypadków”⁸¹.

Dotyczące Brzezin literackie ślady, wspomnieniowe i fikcyjne, to właśnie mikrohistorie, budowane w zasadzie wyłącznie wokół traumatycznego doświadczenia ostatniej wojny. Nie sięgają do chlubnej historii renesansowego „małego Krakowa”, słynącego z wysokiego poziomu kształcenia i z – często innowierczych – myślicieli⁸². Teksty te pokazują Brzeziny przede wszystkim – jeśli nie wyłącznie! – jako miasteczko poranione przez dwudziestowieczną historię. W literaturze mu poświęconej jest ono zamordowanym sztetlem, cieniem siebie sprzed wojny. Brzezińska codzienność nie budzi specjalnego zainteresowania. Bo współczesna codzienność jest – jak w piosence brzezinianina z urodzenia, aktora Zbigniewa Zamachowskiego – byle jaka, banalna, nudna, jakby zaczerpnięta wprost z wierszy Juliana Tuwima:

W małym miasteczku
Są mali ludzie,
Ciepło ubrani na zimę.
Chodzą do przodu,
Marzą o cudzie,
Mają dwie nogi,
Nie mają kina,
Na chleb pracują,
Jak wszyscy w trudzie,
W takich powiedzmy Brzezinach!⁸³

BIBLIOGRAFIA

Adamczewski M., Badziak K., Giżejewska J., Kulesza M., *Pieczenie i herb; rozwój przestrzenny oraz zabytki architektury, sztuki i epigrafiki Brzezin*, [w:] *Brzeziny. Dzieje miasta do 1995 roku*, red. K. Badziak, Łódź–Brzeziny 1997.

⁸¹ Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.

⁸² Śladami tamtego „złotego wieku” w dziejach Brzezin są zabytki sakralne, a zwłaszcza kaplica grobowa Lasockich, właścicieli miasta, z 1515 roku, wzorowana na kaplicy Zygmuntońskiej w katedrze wawelskiej.

⁸³ Z. Zamachowski, *W małym miasteczku (piosenka)*, [w:] J. Kołodziej, *Brzeziny w literaturze*, s. 15. Pierwodruk: Z. Zamachowski, *Półkrople, ćwierćkrople*, Warszawa 1996. Wiersz z 1980 roku.


- Brzeziny. *Dzieje miasta do 1995 roku*, red. K. Badziak, Łódź–Brzeziny 1997.
- Brzeziny Memorial Book (Poland), ed. A. Alperin, N. Summer, transl. R. Miller, ed. F. Bussgang, <https://www.jewishgen.org/yizkor/brzeziny/brzeziny.html>
- Domańska E., *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.
- Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z getta łódzkiego*, wydali: K. Radziszewska, E. Wiatr, A. Sitarek, J. Walicki, M. Polit, przy współpracy P. Zawilskiego, Łódź 2015.
- Fuks Ch.L., *Our Two Writer-Martyrs*, trans. R. Miller, [w:] *Brzeziny Memorial Book (Poland)*, ed. A. Alperin, N. Summer, transl. R. Miller, ed. F. Bussgang, <https://www.jewishgen.org/yizkor/brzeziny/brzeziny.html>
- Galanté A., *Turcs et Juifs. Étude historique, politique*, Istanbul 1932.
- Gołąbek M., *Brzeziny żyją na macewach*, „Kalejdoskop. Magazyn Kulturalny Łodzi i Województwa Łódzkiego” 2013, nr 11, <https://www.e-kalejdoskop.pl/wiadomosci-a230/brzeziny-zyja-na-macewach-r669>
- Kneifel E., Richter H., *Ewangelicko-luterańska parafia Brzeziny koto Łodzi 1929–1945*, tłum. M. Drabik, Łódź 2010.
- Kołodziej Jerzy, *Brzeziny w literaturze*, red. E. Putyńska, Brzeziny 2002.
- Mączak A., *Sukiennictwo wielkopolskie w XVI–XVII wieku*, Warszawa 1955.
- Niczyporuk D., *Przestrzenne aspekty przynależności lokalnej*, [w:] *Kultura w kręgu wartości*, red. L. Dyczewski, Lublin 2001.
- Sikorski D.K., „Oby w przyszłym roku w Jerozolimie!”, czyli wstęp do żydowskiej wyobraźni, [w:] *Żydzi wschodniej Polski. Seria X: Jerozolima. Miasto i mit*, red. A. Janicka, J. Ławski, D.K. Sikorski, Białystok 2022, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/15347/1/D_K_Sikorski_W_roku_przyszlym_oby_w_Jerozolimie.pdf
- Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, red. K. Badowska, T. Cieślak, D. Deikiert i in., Łódź 2022.
- Wachowska B., *Brzeziny w okresie drugiej Rzeczypospolitej*, [w:] *Brzeziny. Dzieje miasta do 1995 roku*, red. K. Badziak, Łódź–Brzeziny 1997.
- Wąsicki J., *Opisy miast polskich z lat 1793–1794*, cz. 2, Poznań 1962.
- Wiernicka V., *Prawosławna społeczność Brzezin. Szkic do portretu*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku”, tom XXIII, 2020, s. 133–150. <https://doi.org/10.18778/2080-8313.23.06>
- Woźniak K., *Brzeziny w okresie zaborów*, [w:] *Brzeziny. Dzieje miasta do 1995 roku*, red. K. Badziak, Łódź–Brzeziny 1997.
- Zemło M., *Fenomen małego miasta*, Warszawa 2022.
- Zybała P., *Brzeziny – „miasto krawców” w przekazach prasowych w latach 1890–1939*, [w:] *Brzeziny i region. Przeszłość w narracji interdyscyplinarnej. Archeologia – architektura – sztuka – historia*, red. L. Tyszler, Brzeziny 2019.
- Zyskind S., *W dolinie łez*, tłum. S. Zyskind, K. Koźniewski, Łódź 1994.
- Żerek-Kleszcz H., *Brzeziny w XVII i XVIII wieku*, [w:] *Brzeziny. Dzieje miasta do 1995 roku*, red. K. Badziak, Łódź–Brzeziny 1997.
- https://de.wikipedia.org/wiki/Mahmud_Hamdi_Pascha
- <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/b/773-brzeziny/112-synagogi-domy-modlitwy-mykwy/83227-synagoga-w-brzezinach-ul-berka-joselewicza>

<https://www.historiakoluszek.pl/czytelnia/dwudziestolecie-miedzywojenne-1918-1939/37-turbulente-zeiten-czyli-wspomnienia-niemieckich-osadnikow-z-okolic-koluszek>

Tomasz Cieślak – dr hab., prof. nadzwyczajny w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się głównie polską poezją współczesną. Wydał książki: *Łódź. Szkice o literaturze, przestrzeni i historii* (2023); *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna* (2011); *W poszukiwaniu ostatecznej Tajemnicy. Szkice o polskiej literaturze XX wieku i najnowszej* (2009). Współredaktor tomów zbiorowych poświęconych najnowszej literaturze.

E-mail: tomasz.cieslak@uni.lodz.pl

DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ
Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-1943-6694>



Łódzkie tropy w *Gwiazdach na strychu* Kazimierza Sowińskiego

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy wydanego w 1930 roku tomiku poetyckiego *Gwiazdy na strychu* autorstwa łodzianina: Kazimierza Sowińskiego (1907–1982), związanego z grupą Meteor. W tomiku znajdują się wiersze o tematyce społecznej, m.in. poświęcone Łodzi: proletariatu, specyfice miasta, szczególnym zdarzeniom z życia poety, miejscom mu bliskim. Celem artykułu jest pogłębienie dotychczasowej wiedzy o Sowińskim z wczesnego, związanego z Łodzią okresu aktywności twórczej. Poprzez ponowne kwerendy prostuje się błędy w zakresie biografii i wczesnej twórczości poety. Ważną częścią artykułu jest ogląd liryków łódzkich wraz z ich ukontekstowaniem. Dopelnieniem stanowi recepcja *Gwiazd na strychu*, przegląd recenzji zbiorku, w zdecydowanej większości nieodnotowanych w biobibliografiach.

Słowa kluczowe

Kazimierz Sowiński, Łódź, *Gwiazdy na strychu*, miasto, fabryka



SUMMARY

Łódź tropes in Kazimierz Sowiński's *Gwiazdy na strychu*

The article concerns a volume of poetry titled *Gwiazdy na strychu* [Stars in the Attic] published in 1930 by a resident of Łódź: Kazimierz Sowiński (1907–1982) associated with the Meteor group. The volume contains poems on social issues, including those dedicated to Łódź: the proletariat, the peculiarities of the city, special events in the poet's life and places close to him. The purpose of the article is to deepen the existing knowledge of Sowiński from his early Łódź-related period of artistic activity. Errors in the poet's biography and early work are rectified through renewed searches. An important part of the article includes an overview of the Łódź lyrics accompanied by contextualisation. Complementing this is a reception of *Gwiazdy na strychu*, a survey of reviews of the collection, the vast majority of which are unlisted in biobibliographies.

Keywords

Sowiński Kazimierz, Łódź, *Gwiazdy na strychu*, city, factory

Swoją stałą obecność w dziejach literatury polskiej zawdzięcza Kazimierz Sowiński (1907–1982) przede wszystkim edycji pierwodruku *Vade-mecum* Cypriana Norwida, nad którą pracował w latach 50., przebywając na emigracji¹. Łączy się go również z grupą poetycką Meteor, a także z Radiem Wolna Europa. Korzenie Sowińskiego tkwią w Łodzi, w mieście tym dojrzał, uczył się i miastu temu poświęcił kilka liryków w swoim pierwszym tomiku poetyckim zatytułowanym znacząco: *Gwiazdy na strychu*. Licząca niewiele ponad 30 stron książeczka wydana została w warszawskiej efemerycznej oficynie Nasza Biblioteka w grudniu 1929 roku (opatrzonej datą 1930). Sowiński był wówczas studentem drugiego roku polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i autorem różnych tekstów publikowanych w czasopiśmie literackich.

Ukazanie się *Gwiazd na strychu* obwieścił 8 grudnia 1929 roku „Głos Poranny”, poprzedzając publikację dwóch wyraziście „łódzkich” wierszy – *Robotników* i *Suchotnicy* – słowem wstępnym:

Autor jest łodzianinem, znanym naszym czytelnikom z szeregu wierszy drukowanych w „Głosie Porannym” oraz z licznych wieczorów. Tu, w polskim Manchesterze – mieście tak zdawałoby się, niewdzięcznym dla rozwoju poezji, kształtował się jego talent. Łódź – miasto gorączkowej pracy, wycisnęła na jego poezji niezatarte piętno. Ból robotnika przykutego do warsztatu, krótkotrwała radość jego wytchnienia znalazły w tych wierszach szczerą oddźwięk. Poezja Kazimierza Sowińskiego o szlachetnej treści i ciekawej ekspresji formy jest odzwierciedleniem najnowszego kierunku, który przenika literaturę nie tylko polską, ale

¹ J. Gruchala, *Archiwum Kazimierza Sowińskiego. Warsztat edytora, dziennikarza i poety*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, z. 2, s. 277–289.

i zachodnioeuropejską – dążenia do tego, aby sztuka przestała być indywidualną spowiedzią artysty, a stała się głosem całego tłumu upośledzonych i skrzywdzonych, za których poeta przemawia².

Na zawartość *Gwiazd na strychu* składa się dziewiętnaście wierszy ułożonych w pewnym porządku uwarunkowanym po pierwsze: peregrynacjami imaginatywnymi, w których rolę przewodnika odgrywa logika marzenia, po drugie: sposobem uobecniania się podmiotu lirycznego. Tomik otwiera deklaracja poety (*Potom jest*), który przyrzeka stać się empatycznym medium, oddającym mową wiązaną „uczuc miazgę”³ prostych ludzi, z nimi się solidaryzuje, ich chciałby reprezentować. W każdym wierszu realizuje zadanie wyznaczone sobie w tymże inicjalnym liryku, toteż bohaterami *Gwiazd na strychu* są zazwyczaj *omnia paupera* i przestrzenie im właściwe. Symptomatyczne, że drugi liryk w tomie zatytułował Sowiński *Warszawa*, chcąc zasygnalizować, że kolejno następujące po sobie utwory pisane z perspektywy tego, czasowo wybranego miejsca, mają charakter reminiscencji, że jest to poetycki powrót do rodzinnego miasta, do Łodzi. Co ciekawe, to nie Łódź jest owym „złym miastem”, ale właśnie Warszawa o ciasnych ulicach, miastem pozbawionym powietrza i nieba, które „obrzęzą horyzontu ścisnęło myśli”⁴.

*

Wydawca Norwida wydać się musiał biografom osobą ważną i zasłużoną, skoro uznali oni, że jego rodowód sięga generała Józefa Longina Sowińskiego, bohaterskiego obrońcy Woli. Pokrewieństwo to jest – rzecz jasna – wyłącznie życzeniowe, a nazwisko o wysokiej frekwencji. Kwerenda genealogiczna wykazała, że rodzina Kazimierza była typowym przykładem poszukiwaczy „ziemi obiecanej” takiej samej, jak choćby rodzina innego łódzkiego poety z tych lat – Konstantego Dobrzyńskiego. Zarówno ojciec, Józef Sowiński⁵, jak i matka, Anna z Glinkowskich⁶ urodzili się w rodzinach „z dziada pradziada” włościańskich: on pod Uniejowem, ona w okolicach Zduńskiej Woli. Józef Sowiński, ojciec Kazimierza przybył do Łodzi ze swoimi rodzicami, którzy szukali tu pracy⁷. Matka, Anna z Glinkowskich, wcześniej osierocona przez ojca⁸, przyjechała do Łodzi i zatrudniła się jako szwaczka. Oboje Sowińscy

² *Debiut poety-łódzianina*, „Głos Poranny” 1929, nr 305, s. 2.

³ K. Sowiński, *Gwiazdy na strychu*, Warszawa 1930, s. 7.

⁴ Tamże, s. 8.

⁵ Józef Sowiński (1861, Zelgoszcz parafia Wielenin – 1949, Łódź), syn Piotra i Franciszki z Pustelników. Robotnik, a następnie technik w fabryce Poznańskich. USC Wielenin, akt ur. nr 10 z roku 1861, k. 2[a], Archiwum Państwowe w Łodzi; adnotacja o śmierci na akcie małżeństwa Sowińskich USC Łódź/parafia Najświętszej Marii Panny, akt małż. nr 543 z roku 1894, k. 1115, tamże.

⁶ Anna Sowińska z Glinkowskich (1865, Oszczywilk parafia Strońsko – 1933 Łódź), córka Szymona i Józefy z Kowalskich. USC Strońsko akt ur. nr 112 z roku 1865 k. 57[a], tamże; USC Łódź/parafia św. Teresy, akt zg. nr 76 z roku 1933, k. 20[a]. Zgon zgłaszał Kazimierz wraz z ojcem.

⁷ Dziadek Kazimierza zmarł w Łodzi w roku 1890 (USC Łódź/parafia św. Krzyża, akt zg. nr 520 z roku 1890, k. 1235[a], tamże), a jego stryjowie i stryjenki zawierali tu związki małżeńskie już od roku 1879.

⁸ Ojciec Anny, Szymon Glinkowski zmarł w roku 1874 (USC Strońsko, akt zg. nr 46 z roku 1874, k. 209, tamże).

pracowali w fabryce Poznańskiego, gdzie się zapewne poznali; ojciec przyszłego poety uzupełniał poza tym swoje wykształcenie. Rodzice Kazimierza pobrali się jesienią 1894 roku w Łodzi i wkrótce zaczęły przychodzić na świat ich dzieci. Kazimierz był szóstym z siedmiorga potomstwa Sowińskich (miał czterech braci: Stanisława, Waclawa, Józefa i Stefana oraz dwie siostry: Mariannę oraz Helenę zam. Komisarską). Urodził się 8/21 października 1907 roku⁹ przy ulicy Podrzecznej 26 (róg Zachodniej)¹⁰.

Kazimierz Sowiński uczęszczał najpierw do szkoły powszechnej przy Ogrodowej 26, a następnie do Miejskiego Gimnazjum Męskiego w Łodzi¹¹ i już jako uczeń wykazywał szczególne zainteresowanie literaturą, współredagował w latach szkolnych „Almanach Literacko-Artystyczny”. Był również uzdolniony plastycznie¹². Debiutował w lipcu 1927, publikując w łódzkim dzienniku „Ilustrowana Republika” wiersz *Brzoza* (nr 180), który włączył później do *Gwiazd na strychu*. Uważany dotąd za debiut liryk *Korsarz*, ukazał się kilka numerów później (nr 201). W roku 1928 opublikował na łamach „Głosu Polskiego” (nr 258) artykuł *Literatura i estetyka filmu*, następnie ogłaszał swoje wiersze oraz prozę m.in. w łódzkim „Głosie Porannym”, tu w 1929 roku (w nrze 111) ukazał się fragment jego powieści pt. *Bruzda*, której akcja rozgrywała się w Łodzi oraz szkic felietonowy *U stóp Giewontu* (nr 229). Jesienią roku 1928 jako student pierwszego roku warszawskiej polonistyki był współzałożycielem (z kolegami szkolnymi, tak jak i on – łodzianami, Marianem Piechalem i Grzegorzem Timofiejewem) grupy poetyckiej Meteor, wydającej swoje pismo literackie. W 1936 wraz z Władysławem Strzebińskim powołał w Łodzi do życia czasopismo literacko-artystyczne „Budowa”¹³.

Po wydaniu *Gwiazd na strychu* nie zamknął łódzkiego rozdziału życia, i choć zaczął oddalać się od tematów „łódzkich”, powracał do nich choćby w tomiku *Z krańca na kraniec* (Londyn 1979)¹⁴, a nawet we wspomnieniach o Tadeuszu Sułkowskim, w których można dopatrzeć się pewnych powinowactw życiowych w aspekcie trudnych wyborów¹⁵.

*

⁹ USC Łódź/parafia NMP, akt ur. 4047 z roku 1907, k. 1013[a], tamże. We wszystkich biogramach podawana jest niewłaściwa data: 30 października (wedle nowego stylu).

¹⁰ Adres zamieszkania wedle karty meldunkowej: *Spis ludności Łodzi*, k. 348, tamże. Inny adres podaje W. Kowalski (*Przez burzę do Polski. Rzecz o Kazimierzu Sowińskim*, Łódź 1998, s. 6). Według niego Sowińscy mieszkali przy Podrzecznej 22 (na 4 piętrze).

¹¹ Gimnazjum to ukończył w roku 1928, zob. *Abiturienti Miejskiego Gimnazjum Męskiego im. J. Piłsudskiego* [wykaz z roku 1928], „Hasło Łódzkie” 1928, nr 169, 20 VI, s. 6.

¹² M.in. projektował okładki do „Meteora”.

¹³ Więcej o działalności Sowińskiego zob. R. Wasiak-Taylor, *Kazimierz Sowiński – pisarz, inicjator pisma Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, „Zeszyty Naukowe PUNO” 2016, seria trzecia, nr 4, s. 183–193 (tu liczne błędy, m.in. w datach, debiucie i innych); M. Kucner, *Kultura i oświata Łodzi*, [w:] *Literatura „ziemi obiecanej”. Twórczość niemieckojęzycznych łodzian w XIX i na początku XX wieku*, Łódź 2014, s. 42–45.

¹⁴ Był to zbiorek stanowiący poszerzoną wersję nowojorskiego tomiku Sowińskiego *Ojczyzna za horyzontem* z roku 1977. Na uwagę zasługują *Ulica ta sama* oraz ***[„Koniec dnia, ze słońca zachodem...”].

¹⁵ Wkrótce po jego śmierci Sowińskiego poświęcono jej twórczości kilka drobnych szkiców, zob. m.in.: H. Siewierski, *W obłoku swojej mowy*, „Pamiętnik Literacki” (londyński) 1983, t. 6, s. 58–60. Na uwagę zasługuje też niewielka, wspomniana wyżej ponad pięćdziesięciostronicowa książka Witolda Kowalskiego.

W kilku lirykach zmanifestował Sowiński swoje łódzkie przeżycia i doświadczenia. Z wierszy tych wyłania się ciekawy portret Łodzi i jej mieszkańców widziany oczyma młodego mężczyzny, który świadomie, chcąc się dalej kształcić, opuszcza dom rodzinny i miasto, w którym wzrastał. Stąd Łódź widziana jest z oddalenia tak spacjiłanego, jak i temporalnego, a podmiot wspominający, który wielokrotnie nazywa siebie włóczęgą, jest świadom, że opuścił rodzinne miasto prawdopodobnie na zawsze. Przyczyny oddalenia nie leżą w niechęci do Łodzi, bo w żadnym z liryków poeta nie daje takiego świadectwa, ale w jego temperamencie – poszukującym, niespokojnym.

Gdyby popatrzeć na *Gwiazdy na strychu* poprzez teorię wyobraźni Gastona Bachelarda, dla którego strych stanowił „muzeum marzeń” i przestrzeń „wielkich sublimacji”¹⁶, już sam tytuł tomiku wprowadziłby czytelnika w świat tajemnicy. To, co było marzeniem, ideałem lub po prostu pięknem musiało – wskutek naporu rzeczywistości – zostać ukryte albo samo się ukryło, a odsłoni się dopiero w lekturze. Czy da się w niej łatwo rozpoznać sensy? Istotę owych „gwiazd na strychu” tłumaczyć można by także w kontekście konkretnego, czyli manifestu Meteora, gdzie czytamy o „konstruktywnym metaforyzmie” jako „pierwszej z zarankowych gwiazd Poezji”¹⁷. Ów „konstruktywny metaforyzm”, jawnie nawiązujący do awangardy, a w szczególności do koncepcji Tadeusza Peipera¹⁸, autorzy tekstu programowego rozumieli jako „istotny pierwiastek wszelkiej poezji”, czyli „słowo obrazowe, syntetyczną budowę obrazów i zorganizowaną takich obrazów konstrukcję”¹⁹. Można spekulować, że owe „gwiazdy” były Sowińskiemu potrzebne jako sygnatura Meteora, zaś ich usytuowanie na „strychu” jako rodzaj własnej rekwizytorni poetyckiej, a jeśli uznać, że był to rodzaj litoty – nawet rupieciarni.

Wpływ Peipera i jego programu jest w tomiku Sowińskiego widoczny od pierwszego liryku. Jest to więc poezja uspołeczniona, zaangażowana w teraźniejszość, a jej tematyka oscyluje wokół 3 x M. Również w sensie formalnym wiersze Sowińskiego: wolne, asylabiczne, nawiązują do zaleceń autora *Nowych ust*. Urbanizacja i industrialność Łodzi, gdzie Sowiński spędził dzieciństwo i wczesną młodość oraz wynikające z przemian konsekwencje społeczne, stały się kluczowymi tematami *Gwiazd na strychu*, w tomiku splatają się fascynacja z litością, a spokojne, statyczne opisywanie z dynamiką dookolnych zmian, jakie czujnie rejestruje poeta, niczym Przybosiowy „wykrzyknik ulicy”.

Liryków poświęconych łódzkości, czyli miastu i jego ludziom, jest osiem: *Pająk fabryczny*, *Mój ojciec*, *Matka*, *Ulica na Starym Mieście*, *Dziewczynka z kwiatem hortensji*, *Wigilia* oraz wspomniane już wcześniej: *Robotnicy*

¹⁶ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 313.

¹⁷ „Meteor” 1928, z. 1, s. 4.

¹⁸ Zob. T. Cieślak, *Tendencje modernistyczne na łamach łódzkich czasopism literackich Dwudziestolecia Międzywojennego*, [w:] *Łódź – miasto modernistyczne*, red. K. Badowska i inni, Łódź 2024, s. 289.

¹⁹ Tamże.

i *Suchotnica*²⁰. O ich łódzkiej proveniencji tematycznej świadczą realia domyślne: fabrykocentryczność i wiążąca się z tym zjawiskiem problematyka społeczna, czyli eksponowanie specyfiki życia proletariatu oraz wspomnienia osobiste – miejsce i ludzi.

To, czym była Łódź dla Sowińskiego, zdradza on sam w wywiadzie prasowym udzielonym Wiesławowi Drzewiczowi jesienią 1928 roku, gdy wyjeżdżał na studia do Warszawy: „Z Łodzią – miastem moim rodzonym wiąże mnie stosunek kochającego syna. To miasto mego dzieciństwa i pierwszej młodości. Powietrzem Łodzi przesiąkłym wspaniałym rytmem nowoczesnego życia i rozpaczliwym przekleństwem warstw tzw. upośledzonych – oddychają moje wiersze”²¹. Tym wyznaniem umocnił Sowiński wrażenie, jakie odnosi czytelnik jego poezji: jest w nich tyle samo fascynacji wysiłkiem ludzkich rąk, ile zdumienia, że człowiek skazuje sam siebie na upokarzający los trwania w kieracie.

„Czy to Bóg z nas tak zadrwił, czy szatan z nas się zaśmiał?” (*Robotnicy*)²² – pyta poeta w imieniu robotników fabrycznych, których portretuje, dziwiąc się, że życiem ludzkim może rządzić jakaś „zła wola”, zmuszająca do ogłupiającej monotonią pracy w nienaturalnych warunkach, czyniąc z ludzi „bezmyślne kadłuby”. Aby oddać to niepojęte uzależnienie, Sowiński sięga po metaforę określającą brutalne uzależnienie, wręcz niewolę. Ciężko pracujący „przywiązani” są do stanowiska pracy „nabrzmiących żył powrozem”, „skuci” „łańcuchem głodu z maszyną”. Stanowią oni jakby organiczną jedność ze stanowiskiem pracy, wyzbyli się swej indywidualności, poddając się rytmowi maszyny. Interesujący jest antyreligijny aspekt wiersza, gdy poeta odrzuca magiczne myślenie („Bóg miłosierdzia zapomniał”) i ukazuje dojrzewanie zniewolonych ludzi do samoświadomości, samostanowienia („Samym nam własną dłońią po życie sięgnąć trzeba”).

Dalszym ciągiem refleksji o jarzmie fabrycznym jest *Pająk fabryczny*. Asocjacje dotyczące tkania pozwoliły Sowińskiemu opisać fabrykę jako sieć, w którą złowiona została istota ludzka. Rytm jednostajnego działania nie ustaje po opuszczeniu miejsca pracy, ale tętni nadal, niejako w sferze oniryczno-halucynacyjnej, rodząc obłąd:

Wówczas wszystkie nici, jakieś w życiu wysnuł,
Szmatami pajęczyny wyjrzą z brudnych kątów.
Długie nogi pająka do oczu ci się wcisną,
By wśliznąć się do mózgu i myśli poplątać²³.

Inną konsekwencją fabrycznej mordęgi jest wycieńczenie organizmu. Dochodzi ono do takiego stopnia, że zaciera się w człowieku świadomość czasu i miejsca. Skrajnie wyczerpany robotnik zdążający do wiejskiego domu

²⁰ Dwa spośród nich: *Pająk fabryczny* oraz *Mój ojciec* przedrukowano niedawno w książce „Budzi się Łódź...”. *Obrazy miasta w literaturze do 1939 roku. Antologia*, red. K. Badowska i inni, Łódź 2020, s. 552-554. Ten skąpy wybór podyktowany był zapewne brakiem pewności co do tego, że miały charakter lokalny, łódzki.

²¹ W. Drzewicz, *Wywiad z Kazimierzem Sowińskim*, „Głos Polski” 1928, nr 298, s. 5.

²² W. Sowiński, *Gwiazdy na strychu*, s. 10.

²³ Tamże, s. 14.

rodzinnego na wigilię Bożego Narodzenia ulega omamom i podczas drogi „znużenie [go] ciężko na ziemi położy,/ gdzieś na pustym rozstaju zabląkanych dróg”²⁴, skutkiem czego zamarznie. Ironiczna jest pointa tego liryku, oto do umarłego przybywa bowiem Bóg, który podzieli się z nim opłatkiem. Bóg w wierszach Sowińskiego albo przychodzi poniewczasie, albo zapomina o człowieku, modlitwa jest zatem czcza, próżna, bo i niebo jest puste, wypełnione jedynie imaginacją bezsilnych ludzi. Taka jest również modlitwa umierającej na gruźlicę młodej matki, którą zniszczyła paca ponad siły.

Zupełnie inny jest wydźwięk wiersza *Mój ojciec*. Otrzymujemy w nim miniaturę poetycką stanowiącą rys życia proletariusza:

Wśród zgiełku wielkiego miasta,
w rytm równych maszyny oddechów
mój ojciec od dziecka wyrastał.
Zrodziły go cienie ulic,
co twardo w włos siwy mu wzrosły,
kamienny go chodnik przytulił
i życia kolące osty.

Mój ojciec ma ręce czarne, pełne oliwy i smaru
ucho napełnione gwarem
fabrycznych sal dymnych i parnych.

Czoło mu pozaczył ślad krwawego trudu
żyły mu napełnił radosny pot zmagania.
Dziś oko jego pewnie zapomniało,
jak zieleń wygląda z bliska,
bo przez tygodnie całe
widzi niezmiennie
zawsze te same splecione linie
ulic rojnego miasta – mrowiska.

Chociaż powietrza mało dla oddechu
i duszną przesiąkłe wonią –
dobrze mu z dala od ciszy wiejskiej strzechy.

W fabrycznej sali, kiedy weźmie w ręce
pilnik, kowadło i młotek, -
czuje się twórczej pracy człowiekiem:
z czystego złota ćwiekiem²⁵.

W wierszu przeciwstawione zostają dwa światy: miasto i wieś. Opozycja ta, podejmowana zazwyczaj po to, by chwalić sielskie uroki prowincji²⁶,

²⁴ Tamże, s. 16.

²⁵ Tamże, s. 12-13.

²⁶ Zob. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 41-48.

u Sowińskiego jest odmiennie waloryzowania. Poeta nie głosi apoteozy rustykalności i agrarnego trybu życia, w żadnym miejscu nie dostrzeże się reteryki antyurbanistycznej, ale pochwałą nowoczesności miasta, przemysłu i produkcji. W tej przestrzeni od lat żyje i pracuje jego ojciec, mocujący się z materią. Syn-poeta podziwia ojca, w którego ciele naznaczonym „krwawym trudem” i „radosnym potem zmagania” dostrzega dumę i radość z bycia wytwórcą. Ojciec nie jest tylko robotnikiem, jest obcującym z konkretem i kreującym konkret artystą.

Sama Łódź, nazwana w *Pająku fabrycznym* „miastem-selfaktorem”²⁷, ukazana jest dość sentymentalnie w liryku *Ulica na Starym Mieście*. Poeta portretuje miasto z perspektywy ulicy Podrzecznej „cichej i smutnej”, gdzie się urodził i wychował. Widzi ją zrazu tak, jak gdyby był dzieckiem, bo wydaje mu się ona „stara i długa jak dziadowski pacierz”, wiodąca „w nieskończoność”. Spoza sztachet i „brudnych domostw” widoczne jest miasto, które:

Śmiało się srebrnym dźwiękiem tramwajowych dzwonek,
 błyszczał na szyi ulic sznur lamp elektrycznych,
 tłum niby pierś falował oddechem ustawicznym,
 płaszczem chmur się otulał ciemny nieba kontur²⁸.

Poeta wyznaje, że czuł silne przywiązanie do tego miejsca, że tak jak ojciec i bracia mógł tu pozostać. Mógł pracować w fabryce, jak ojciec, lub być tramwajarzem – jak brat. „Bruk uliczny mnie wołał, jak spracowane dłonie / zmarszczkami, wciśniętymi między żył zeschnięte włókna, / by tu na zawsze zostać, nie odchodzić od niej”²⁹. Ta ulica stanowi dla niego nie tylko zwornik wspomnień, jest czymś znacznie więcej – istotą zantropomorfizowaną, do której się wraca ze świata. To ciekawe, że w liryku *Matka* (znamienne, że bez zaimka „moja”, jak w wierszu *Mój ojciec*), adresatka zostaje pozbawiona nadziei na powrót czy odwiedzin syna, a nawet na kontakt z nim: „Nie proś nikogo o wieści i nie czekaj na nie, / ni listów do mnie nie pisz: adres niewiadomy”³⁰. Podziw dla ojca i wyswobodzenie się spod wpływu matki mówi o osobowości poety, o jego dojrzwaniu, samodzielności, potrzebie samostanowienia.

Dziwną miękkością tonu odznacza się na tle przywołanych wierszy liryk *Dziewczynka z kwiatem hortensji* przypominający Tuwimowskie *Wspomnienie*. Jest to zapis pierwszych wzruszeń miłosnych. Poeta odtwarza wydarzenia sprzed lat, gdy jako jedenastolatek, zanosił naręczą kwiatów bzu do odległej dzielnicy, dla „wychudłej dziewczynki z pensji”. Anemiczność adresatki wiersza, bo jest on apostroficzny, dopełnia myślenia o rodzinnym mieście. Ma ono dwie fizjologie, jedna jest dynamiczna, tętniąca życiem, druga – peryferyjna, w której widzi poeta miejsce dla pojedynczego człowieka żyjącego, w cieniu industrialnych olbrzymów.

²⁷ W. Sowiński, *Gwiazdy na strychu*, s. 15.

²⁸ Tamże, s. 21.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 26.

Do wspomnień o Łodzi powróci Sowiński jeszcze w kilku wierszach ogłoszonych w piśmie „Budowa” i przedrukowanych później w tomiku *Z krańca na kraniec* z 1979 roku. Pierwszy z nich, *Włosy Wiktorii Marii*, to wstrząsający zapis śmierci tkaczki, wciągniętej w tryby maszyny, drugi, *Ulica ta sama* to ciąg dalszy rozmyślań o ulicy Podrzecznej, z którą poeta był – jak widać – silnie związany. Ludwik Stolarzewicz publikuje jeszcze wiersz *Drzewa miejskie* z adnotacją, że utwór pochodzi z rękopisów³¹. W rzeczywistości był on ogłoszony w dwutygodniku „Myśl Pracy” (1935, nr 1).

*

Gwiazdy na strychu mają dość skromną recepcję: poza lakonicznymi wzmiankami przy okazji not życiorysowych Sowińskiego³², kilka recenzji, różniących się stopniem rzetelności. Warto je w tym miejscu przypomnieć. Podczas gdy w swej krótkiej recenzji Jerzy Płomieński, najwyraźniej nie rozpoznawszy awangardowych rozwiązań formalnych, wydaje się zniesmaczony tematyką proletariacką *Gwiazd na strychu* oraz zmęczony „nadwyżką werbalizmu”³³, Roman Kołoniecki panegiryzuje Sowińskiego, uznając tomik kolegi za literackie objawienie. Kołoniecki pisze zachwycony: „[...] cała ta poezja jest gotycką poezją marzenia o cudownych możliwościach świata”, i zupełnie inaczej tłumaczy rzekome niezdiscyplinowanie formalne jako „okrągłość i celowość metafory, używanej nie dla ozdoby, lecz w formie plastycznego skrótu”³⁴. Obaj recenzenci zwracają uwagę na obecne w wielu lirykach asonanse, ale o ile Płomieński widzi je jako manieryczne, Kołoniecki chwali za szczególnie ich dobór asocjacyjny. Jeden aspekt łączy jednak opiniodawców, obaj podkreślają uderzającą konfesyjność wierszy, ich szczerość i głębokie sondowanie rzeczywistości zewnętrznej oraz wiwiskę prowadzącą do istotnych dla poety rozpoznań i diagnoz egzystencjalnych.

Jeszcze inna jest recenzja zamieszczona w łódzkim socjaldemokratycznym „Głosie Porannym”; anonimowy opiniodawca koncentruje się głównie na kondycji emocjonalnej podmiotu mówiącego, akcentując jego dojmujący smutek, szczerość, bezpośredniość. Wiersze Sowińskiego, zdaniem recenzenta – są reprezentacją „godności męskiego skupienia”, a także posiadają „nutę nokturnową”, która stanowi zazwyczaj ważną cechę prawdziwego dzieła sztuki³⁵.

Zasadniczo wokół formy *Gwiazd na strychu* oscyluje komentarz Z.P. [Zenona Przesmyckiego?]. Recenzent zarzuca Sowińskiemu „niegładkość”

³¹ L. Stolarzewicz, *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia. Szkic literacki i antologia*, Łódź [1935], s. 317.

³² Pełne biogramy poety zob. B.D. [Beata Dorosz], *Sowiński Kazimierz*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury: słownik biobibliograficzny*, t. 7, Warszawa 2001, s. 397–398; R. Terlecki, *Sowiński Kazimierz*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 41, Kraków-Warszawa 2002, s. 6–8; K.P. [Krystyna Pietrych], *Sowiński Kazimierz*, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do roku 1939*, red. K. Badowska i inni, Łódź 2022, s. 338–340.

³³ J.E. Płomieński, *Kazimierz Sowiński: Gwiazdy na strychu* [rec.], „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Artystyczne” 1930 nr 7/8, s. 5.

³⁴ R.K., [Roman Kołoniecki], *Kazimierz Sowiński: Gwiazdy na strychu* [rec.], „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 5, s. 112–115.

³⁵ *Kazimierz Sowiński: Gwiazdy na strychu. Poezje* [rec.], „Głos Poranny” 1930, nr 46, s. 3.

wierszy, brak muzyczności, ale za to chwali wyrazistą plastykę oraz „zdobyte w dziedzinie metafory”. Tematyka stanowi margines tej recenzji, jej autor jedynie w poincie nazywa Sowińskiego „żołnierzem radosnej swobody życia” i „wytrwałym tropicielem zachwaszczonych ścieżek człowieka”³⁶.

Karol Zawodziński, wstrzemięźliwy w pochwałach, choć uznający „zręczność wierszopiską” Sowińskiego i wyjście poza konwencje i szablony tematyki i ekspresji, wskazuje na intertekstualia – związki motywiki *Gwiazd na strychu* z myślą Stefana Żeromskiego, Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego, a zwłaszcza na rzekome powinowactwa z twórczością imażynisty Siergieja Jesienina; recenzent podkreśla także wyrafinowanie kompozycyjne sumienność tekstów zamieszczonych w tomiku³⁷.

*

Po wieczorze autorskim, który odbył się we Lwowie w grudniu 1932 roku, Sowiński, czytający swoje wiersze z nowo wydanego tomiku, nazwany został „dzieckiem Łodzi”, „lirykiem o bardzo subtelnym profilu”³⁸. Komentator tego wydarzenia pisał: „Cały świat wzruszeniowy młodości znajduje w nim [w tomiku] wyraz miękki, kojarząc się oryginalnie ze swoistym tonem społecznym”³⁹. Tak jest w istocie. Mimo silnych akcentów społecznych, współczucia dla robotniczego losu, próżno szukać tu śladów buntu lub nut rewolucyjnych. We wywiadzie Sowiński tak to określił: „Uważam, że apoteoza pracy jest zjawiskiem zdrowym i bardzo szlachetnym. Nie mogę tego powiedzieć o apoteozie buntu”⁴⁰. *Gwiazdy na strychu* to przechowywane w pamięci rozbłyśki, dzięki poezji wydobyte na światło dzienne. Sowiński, wspominając Łódź, widzi zachowane w pamięci fragmenty jej przestrzeni, którą pokonywał w poszukiwaniu osobliwości oswojonych miejsc Śródmieścia i Bałut. Jest więc bruk uliczny, „brudne domostwa”, „tramwajowe dzwonki”, „sznur lamp elektrycznych” (*Ulica na Starym Mieście*), „mrowisko”, „splątane linie ulic”, „kamienny chodnik” (*Mój ojciec*). Przede wszystkim jednak poeta dotyka różnych zapamiętanych przeżyć i doświadczeń. Są to subtelne, pierwsze fascynacje pięknem (*Dziewczynka z kwiatem hortensji*), jest ekscytacja potencją ludzkiego wysiłku, gdy przygląda się pracy ojca w fabryce lub może ją sobie wyobraza (*Mój ojciec*). Jednocześnie poeta ubolewa nad losem wyeksploatowanych ciężką pracą proletariuszy (*Pająk fabryczny, Robotnicy*), losem tak nienaturalnym, o zbyt krótkich interwałach odpoczynku (*Wigilia*), a często przedwcześnie przerwany chorobą (*Suchoćnica*). Łódź w wierszach Sowińskiego jest miastem niepodobnym do innych, to „miasto-selfaktor”, którego osobliwość widzi poeta w tkaniu sieci – dosłownym i metaforycznym, dziennym i nocnym, na jawie i we śnie.

³⁶ Z.P. [Zenon Przesmycki?], „Droga” 1930, z. 3, s. 267–268.

³⁷ K.W. Zawodziński, *O kilku poetach*, „Przegląd Współczesny” 1931, nr 114/116, s. 470–471.

³⁸ (–I), *Wieczór poetów warszawskich*, „Słowo Polskie” 1932, nr 337, s. 6. Był to wielki triumf Sowińskiego, który podobał się o wiele bardziej niż dwaj inni występujący z nim poeci: Kolonieckiego oraz Flukowskiego.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ W. Drzewicz, *Wywiad z Kazimierzem Sowińskim*, s. 5.

Źródła rękopiśmienne

Archiwum Państwowe w Łodzi: Akta metrykalne USC Łódź/parafia Najświętszej Marii Panny, akt małż. nr 543 z roku 1894, k. 1115, akt ur. 4047 z roku 1907, k. 1013[a]; USC Łódź/parafia św. Krzyża, akt zg. nr 520 z roku 1890, k. 1235[a]; USC Łódź/parafia św. Teresy, akt zg. nr 76 z roku 1933, k. 20[a]; USC Strońsko akt ur. nr 112 z roku 1865 k. 57[a]; USC Strońsko, akt zg. nr 46 z roku 1874, k. 209; USC Wielenin, akt ur. nr 10 z roku 1861, k. 2[a]. Spis ludności Łodzi, k. 348.

Źródła drukowane

- Abiturienti Miejskiego Gimnazjum Męskiego im. J. Piłsudskiego [wykaz z roku 1928], „Hasło Łódzkie” 1928, nr 169.
- B.D. [Beata Dorosz], Sowiński Kazimierz, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury: słownik biobibliograficzny*, t. 7, Warszawa 2001, s. 397–398.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- „Budzi się Łódź...”. *Obrazy miasta w literaturze do 1939 roku. Antologia*, red. K. Badowska i inni, Łódź 2020.
- Cieślak T., *Tendencje modernistyczne na łamach łódzkich czasopism literackich Dwudziestolecia Międzywojennego*, [w:] *Łódź – miasto modernistyczne*, red. K. Badowska i inni, Łódź 2024, s. 285–298. <https://doi.org/10.18778/8331-276-7.20>
- Debiut poety-todzianina*, „Głos Poranny” 1928, nr 305, s. 2.
- Drzewicz W., *Wywiad z Kazimierzem Sowińskim*, „Głos Polski” 1928, nr 298, s. 5.
- Gruchała J., *Archiwum Kazimierza Sowińskiego. Warsztat edytora, dziennikarza i poety*, „Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica” 2024, z. 2, s. 277–289. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.67.13>
- (-I), *Wieczór poetów warszawskich*, „Słowo Polskie” 1932, nr 337, s. 6.
- K.P. [Krystyna Pietrych], Sowiński Kazimierz, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do roku 1939*, red. K. Badowska i inni, Łódź 2022, s. 338–340.
- Kazimierz Sowiński: *Gwiazdy na strychu. Poezje* [rec.], „Głos Poranny” 1930, nr 46, s. 3.
- Kowalski W., *Przez burzę do Polski. Rzecz o Kazimierzu Sowińskim*, Łódź 1998.
- Kucner M., *Literatura „ziemi obiecanej”. Twórczość niemieckojęzycznych łodzian w XIX i na początku XX wieku*, Łódź 2014. <https://doi.org/10.18778/7969-448-8>
- Płomiński J.E., Kazimierz Sowiński: *Gwiazdy na strychu* [rec.], „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Artystyczne” 1930, nr 7/8, s. 5.
- R.K. [Roman Kołoniecki], Kazimierz Sowiński: *Gwiazdy na strychu* [rec.], „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 5, s. 112–115.
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Siewierski H., *W obłoku swojej mowy*, „Pamiętnik Literacki” (londyński) 1983, t. 6, s. 58–60.
- Sowiński K., *Gwiazdy na strychu*, Warszawa 1930.
- Stolarzewicz L., *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia. Szkic literacki i antologia*, Łódź 1939.

Terlecki R., *Sowiński Kazimierz*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 41, Kraków-Warszawa 2002, s. 6–8.

Wasiak-Taylor R., *Kazimierz Sowiński – pisarz, inicjator pisma Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, „Zeszyty Naukowe PUNO” 2016, seria trzecia, nr 4, s. 183–193.

Z.P. [Zenon Przesmycki?], „Droga” 1930, z. 3, s. 267–268.


Zawodziński K.W., *O kilku poetach*, „Przegląd Współczesny” 1931, nr 114/116, s. 470–471.

Dorota Samborska-Kukuć – prof. dr hab., kieruje Zakładem Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii Wydziału Filologicznego UŁ. Jest biografistką i historyczką literatury, szczególnie wieku XIX. Napisała kilkanaście monografii i ponad 170 artykułów naukowych, w większości publikowanych w najważniejszych czasopismach polonistycznych.

E-mail: dorota.samborska@uni.lodz.pl

RECENZJE
REVIEWS

PAULINA CZWORDON-LIS
IBL PAN

 <https://orcid.org/0000-0001-5136-4590>



Zdekonstruować króla pikowego

Recenzja książki: Emilia Kledzik,
*Perspektywa poety. Cyganologia Jerzego
Ficowskiego*, Poznań 2023

STRESZCZENIE

Autorka recenzuje książkę Emilii Kledzik *Perspektywa poety. Cyganologia Jerzego Ficowskiego* z perspektywy „ficologicznej”, tzn. jako pozycję poświęconą osobie poety, na tle dotychczasowej recepcji jego twórczości. Interesujący jest już wybór jako tematu monografii niekomentowanej wcześniej części dorobku Ficowskiego, który obejmuje też w niemałym stopniu teksty przynajmniej z założenia nieliterackie. Autorka recenzji zwraca uwagę na rozległość kwereń badaczki i przywoływanych przez nią kontekstów, chłodny język rozprawy, drobiazgowo udokumentowanie i interdyscyplinarny charakter, a także na antydyskryminacyjne założenia jej książki (również wobec antydyskryminacyjnych założeń projektu i działań samego Ficowskiego). Przy użyciu narzędzi imagologii i krytyki postkolonialnej badaczka wykrywa w procygańskich pismach autora *Pod berłem króla pikowego* jego własny „konstrukt cygańskości”. Spostrzeżenie to, podobnie jak wykazywanie historycznego charakteru cyganologii poprzez analizę uwarunkowań, w jakich pisma te



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 16.04.2024; verified: 15.07.2024. Accepted: 4.09.2024

powstawały, ma na celu odnowę polskiego stanu badań romologicznych. Autorka recenzji odnosi się także do ambiwalencji, jaką wywołuje zderzenie postawy twórcy afirmującego bogactwo różnych kultur i stającego po stronie prześladowanych mniejszości z wynikami analizy jego tekstów, w których nowe teorie pozwalają zobaczyć efekty zbytowego przywiązania do własnego konstruktów. Zasygnalizowana zostaje także kwestia konsekwencji transferu tych i innych zarzutów do szerszego obiegu. Odczytania Emilii Kledzik sprzyjają dyskusji i w nieoczywisty sposób ożywają recepcję autora *Cyganów na polskich drogach*.

Słowa kluczowe

Jerzy Ficowski, cyganologia, Romowie, polska poezja współczesna

SUMMARY

Deconstructing the king of spades. A book review of Emilia Kledzik's *Perspektywa poety. Cyganologia Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2023

The author reviews Emilia Kledzik's book titled *Perspektywa poety. Cyganologia Jerzego Ficowskiego* [A poet's perspective. Gypsyology by Jerzy Ficowski] as an item dedicated to the person of the poet, against the background of the reception of his work to date. It is interesting to see the choice of the subject of the monograph concerning a previously un-commented part of Ficowski's literary output including, to a not inconsiderable extent, texts which are non-literary at least by design. The author of the review notes the extent of the researcher's queries and the contexts she cites, the dissertation's detached language, meticulous documentation and interdisciplinary nature, as well as the anti-discriminatory assumptions of her book (also in view of the anti-discriminatory assumptions of Ficowski's own project and activities). Using the tools of both imagology and postcolonial criticism, the researcher detects a unique "construct of Gypsiness" in the pro-Gypsy writings of the author of *Pod berłem króla pikowego* [Under the Sceptre of the King of Spades]. This observation, along with demonstrating the historical character of gypsyology by analysing the conditions in which these writings were created, is aimed at renewing the Polish state of Romani studies. The author of the review also addresses the ambivalence evoked by the clash between the attitude of the author who affirms the richness of different cultures and takes the side of persecuted minorities with the results of the analysis of his texts, in which new theories make it possible to see the effects of excessive attachment to one's own construct, and the question of the migration of these and other objections into wider circulation. Emilia Kledzik's interpretations foster discussion and enliven the reception of the author of *Cyganie na polskich drogach* [Gypsies on Polish Roads] in a non-obvious way.

Keywords

Jerzy Ficowski, gypsyology, Romani people, Polish contemporary poetry

Świeżo opublikowana rozprawa Emilii Kledzik jawi się jako książka oczekiwana – z kilku względów. Jednym z nich może być – tak jak jest nim dla mnie – osoba jej bohatera, publikacja odpowiada bowiem na „ficolologiczny” niedosyt, na poczucie, że już czas na kolejne odczytanie twórczości Jerzego Ficowskiego czy choćby wybranego jej aspektu. Jest to bowiem poeta i pisarz niewątpliwie frapujący, ważny, a jakby wciąż niedoczytany (np. poza pokonferencyjnym numerem monograficznym krakowskich „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” z 2016 roku, wciąż brak poświęconej mu książki zbiorowej), a na dalsze odczytania zasługujący. Jeśli jednak życzy się jakiegokolwiek oryginalnej twórczości żywego odbioru przez kolejne pokolenia, to nie chodzi o recepcję płytką, polegającą na powtarzaniu wciąż tych samych tez, tudzież wskazywaniu na wielkość twórcy, lecz o jak największą ilość głosów nowych, zaskakujących, także i polemicznych wobec dotychczasowych odczytań czy wzbudzających dyskusję. Szczególną rolę pełnią tu rozprawy naukowe, od których oczekuje się najpoważniejszego traktowania twórczości, głębokich interpretacji oraz rzetelnego udokumentowania tez. Imponującej objętości monografia *Perspektywa poety. Cyganologia Jerzego Ficowskiego* w nieoczywisty sposób odpowiada na wiele z tych życzeń.

Przede wszystkim jest to bowiem pierwsza książka naukowa, która poddaje analizie tę obszerną dziedzinę piśmiennictwa Ficowskiego, która przez lata uważana była w recepcji krytycznej za jego główną specjalność. Autorka traktuje przy tym pojęcie cyganologii niezwykle szeroko; przedmiotem jej zainteresowania są wszystkie pisma cyganologiczne Jerzego Ficowskiego, a dokładniej: wszystkie jego teksty mające cokolwiek wspólnego z cygańskością. Są to zatem nie tylko trzy warianty popularnej etnograficznej monografii (*Cyganie polscy. Szkice historyczno-obyczajowe* z 1953 roku, *Cyganie na polskich drogach* z 1965, *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje* z 1989) i wspominki *Demony cudzego strachu* i *Pod berłem króla pikowego*, ale także tłumaczenia literackie (wierszy Papuszy i twórców anonimowych), artykuły, listy, wywiady, dokumenty, autokomentarze, wypowiedzi paraliterackie oraz wiersze, proza i piosenki zawierające motywy cygańskie. Z podobnym rozmachem podchodzi badaczka do źródeł: sięga nie tylko do książek i publikacji prasowych bohatera swojej rozprawy, lecz dociera także do jego archiwów (w Bibliotece Narodowej i w Ossolineum, ale też do archiwów IPN i Muzeum Okręgowego w Tarnowie) i z dużą uwagą analizuje zdeponowane tam niepublikowane maszynopisy, rękopisy, korespondencję i notatki, w tym zwłaszcza juvenilia przyszłego autora *Dobrodziejstwa inwentarza*. Kledzik szeroko zarysowuje też konteksty historyczne i polityczne PRL, a także tezy poprzedników Ficowskiego w dziedzinie polskiej i europejskiej cyganologii, począwszy od tych formułowanych w XVIII wieku, które autor *Cyganów polskich* znał lub które mógł znać. Przy czym jako dowody na znajomość niewskazanych przez niego źródeł podaje już to wzmianki w listach, już to odnalezione podobieństwa kompozycyjne lub nawet cytaty (np. okładka publikacji Martina Blocka i zawarte w niej zdjęcie). Jako szczególnie ważny kontekst badaczka relacjonuje rewizje i przewartościowania w tej dyscyplinie, które zachodziły za żelazną kurtyną począwszy

od lat siedemdziesiątych. Kładzie przy tym nacisk na dokonujące się w tym czasie zakwestionowanie dorobku cyganologii i „przejsię jej części w rologię (Romani studies), czyli refleksję dotyczącą ludzi określających się jako Romowie”, w kontraście do „ludzi nazywanych Cyganami” (PP, 14)¹. (Konsekwentne używanie tej ostatniej frazy pozwala też przekonująco zaznaczyć dystans autorki do stanu sprzed tych przemian.) Zmiany te, referowane przez Kledzik we wstępnej części pracy, zachodziły jeszcze za życia Ficowskiego i przed wydaniem ostatnich wznowień jego monografii, ale jednocześnie na długo po stworzeniu przez niego głównych zrębów cyganologicznego projektu, poddawanego później nie aż tak rewolucyjnym poprawkom i uzupełnieniom. Również z tego względu badaczka najmocniej skupia się na czasach tużpowojennych, kiedy to powstawały pierwsze teksty młodego pasjonata cyganologii (odkrywa nawet datowany na rok 1944 notes poświęcony losom Cyganów pod okupacją niemiecką), a także pierwsze wersje tekstów później przerabianych, fragmenty wycofywane z następnych wydań oraz doraźne publikacje prasowe. Pozwala to m.in. odtworzyć głębię fascynacji Jerzego Ficowskiego tą kulturą – obudzonej właściwie jeszcze przed dokładniejszym jej poznaniem. Ze względu na znaczny dystans czasowy niezbędna jest także dokonywana przez autorkę rekonstrukcja atmosfery politycznej wokół akcji osiedleńczo-produktywizacyjnej Cyganów polskich (przeprowadzanej ze zmienną intensywnością przez cały niemal czas trwania PRL), zwłaszcza w jej początkach na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, a także – ogólnej atmosfery społecznej wokół przedstawicieli tej mniejszości. W tym celu monografistka przytacza w pierwszym rozdziale dokumenty państwowe oraz kolekcję cytatów z listów do władz, pisanych przez oburzonych akcjami asymilacyjnymi obywateli PRL przekonanych o przestępczej naturze ludności cygańskiej. Odtworzenie tych aspektów kontekstu w jakich rodziło się cyganologiczne piśmiennictwo Jerzego Ficowskiego i miała miejsce jego współpraca z instytucjami państwowymi (Ministerstwo Administracji Publicznej, Główna Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce) służy autorce również do zaakcentowania związków między polityką państwową i nastrojami społecznymi a dyskursem i postawą autora *Ołowianych żołnierzy*. Osobno zaś chce ona wskazać dowody na bezpośredni wpływ jego tekstów jako eksperta zarówno na działalność organów państwa, jak i na ówczesny *vox populi*: od przypadków imiennego powoływania się na jego autorytet, po funkcjonowanie w obiegu popularnych piosenek jego autorstwa zawierających motywy cygańskie (z apogeum w latach siedemdziesiątych). A ponieważ autorka zajmuje się także różnymi wersjami tłumaczeń i oryginałów oraz wszystkimi utworami i komentarzami związanymi z legendą Papuszy, już sama ilość analizowanych w rozprawie tekstów oraz zakres kwerend przedsięwziętych w ciągu kilkunastu lat pracy nad książką musi budzić szacunek. Drobiazgowość i interdyscyplinarny charakter tej prawie 700-stronicowej monografii sprawiają, że niemal wymyka się ona pojedynczej recenzji.

¹ Cytaty z książki *Perspektywa poety. Cyganologia Jerzego Ficowskiego* oznaczam skrótem PP, dodając numer strony.

Jako jeden z nadrzędnych zamysłów pracy można wskazać wydobycie przez jej autorkę, uzbrojoną w narzędzia poetyki kulturowej, imagologii, komparatystyki i teorii postkolonialnych, tych cech kulturowego obrazu cygańskości, które – powtarzając się w różnego typu tekstach Jerzego Ficowskiego – składają się na jego własny „konstrukt cygańskości”. W kolejnych działach analizuje ona pod tym kątem: poświęcone tematowi cygańskiemu wiersze, prozę i literaturę dla dzieci w rozdziale 2, pisma etnograficzne z ich inspiracjami i recepcją w rozdziale 3, teksty poświęcone Zagładzie Cyganów w rozdziale 4, tłumaczenia i opracowanie pieśni ludowych w rozdziale 5 oraz tłumaczenia i teksty poświęcone Papuszy wraz z ich recepcją w rozdziale 6. (Należy tu zauważyć, że wieńczący książkę, bogato udokumentowany rozdział poświęcony głównie analizie stopnia ingerencji tłumacza w teksty Papuszy, ale odnoszący się też do działań Ficowskiego jako jej komentatora i promotora, a w końcu – do całej recepcji i legendy Papuszy, ze względu na nowe ustalenia mógłby wręcz stanowić osobną książkę, a z pewnością wymaga osobnego komentarza). Wsparcie teoretyczne, które umożliwia autorce ujście w narracji cyganologicznej Ficowskiego „konstrukcji inności kulturowej”, pozwala też uwydatnić, w jakim stopniu jego projekt „odpowiada na potrzeby społeczeństwa większościowego, do którego teksty te były adresowane” (PP, 31). Istotnie poeta nie krył takiego nakierowania swoich książek – o czym przekonać może choćby lektura wstępu do *Cyganów w Polsce*² – podobnie jak przekonania, że zaproszenie do atrakcyjnego, bo bogatego, odmiennego i tajemniczego, cygańskiego świata mogłoby wzbudzać życzliwość i sympatię społeczeństwa dla przedstawicieli tej mniejszości. I w swoim pisaniu o Cyganach tak, by się podobali i intrygowali, poeta nie widział chyba niczego niewłaściwego. Dlatego samo pytanie o związki między opresyjnymi praktykami wobec mniejszości a potwierdzanym w pismach Ficowskiego „zestawem atrybutów przypisanym Cyganom przez tradycyjną cyganologię” (PP, 157), a zwłaszcza przekonaniem o istnieniu „nieredukowalnej różnicy” (PP, 149), rzuca jednak na teksty niewątpliwego cyganofila cokolwiek zdumiewające światło. Czytelników Ficowskiego nie tak biegłych w dziedzinie studiów kulturowych mogłoby zaskakiwać, że samo używanie w etnografii (skądinąd niejasnego) „ujęcia etnicznego”, uwielbienie kulturowej różnicy i fascynacja egzotycznością – które praktykował Ficowski – a także tworzenie jakiegokolwiek, nawet pozytywnego obrazu grupy osób, może owocować podtrzymaniem stereotypu, a w konsekwencji – dyskryminacją. Konstatacja taka nie przekształca się tu oczywiście w sugestię badaczki, że autor piszący w latach pięćdziesiątych pierwszą wersję swojej monografii zrobił coś źle lub też mógł zrobić lepiej. Natomiast może wywołać u odbiorczynie, która go poznała osobiście (jak u piszącej te słowa) jakiejś projekcje³ tego, jak bardzo sam poeta-cyganolog byłby zdziwiony na

² „Warto więc opowiedzieć szerzej o jego [ludu] dziejach i kulturze, ale także po to, by przesady i uprzedzenia nie spotkały się z utwierdzającym je milczeniem (...)” – J. Ficowski, *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*, Warszawa 1989, s. 8.

³ W oparciu o prowadzone przeze mnie w latach 2004–2005 rozmowy z poetą, jako bliższe duchowi Jerzego Ficowskiego wyobrażam sobie to, co Piotr Sommer (skądinąd rozważając kwestię przekładu) opisuje następująco: „*Political correctness* miałoby po polsku więcej

wieść o tym, że powtarzając tezy o pochodzeniu Cyganów z Indii, podkreśla ich status jako obcych przybyszy z Azji, który sprzyja dyskryminacji. Że dostrzegając w tej kulturze pewną fascynującą go dziecinność i pierwotność lub też konstatując jej krótką pamięć (czy nawet jej brak), może wspierać stereotyp o zacofaniu czy niewystarczającym ucivilizowaniu jej przedstawicieli. Że opisując widziane przez siebie wróżby, karty i diabełki, a gdzie indziej niewinne „wozy kolorowe”, mimo własnej niechęci wobec „operetkowego” obrazu Cyganów sam lepi wizerunek w jakimś stopniu naznaczony konwencjonalnością. Istotne wydaje się natomiast to, że po lekturze dekonstrukcji autorstwa Emilii Kledzik współczesny badacz (ale chyba i czytelnik mniej wyspecjalizowany, bo spotkania promujące książkę organizowane są np. w nieakademickich bibliotekach) nie byłby już chyba w stanie czytać skomentowanych przez nią partii tekstu Ficowskiego z poprzednią „naiwnością”, bez podwyższonej wrażliwości. W takim wypadku nie dałoby się też bezrefleksyjnie ich cytować, ani – jak autorka określa rzecz, której chce zapobiec – „**wykorzystywać** bez przywołania uwarunkowań, które towarzyszyły jego [tj. dorobku cyganologicznego] powstaniu, rozwojowi i recepcji” (PP, 28 – podkreślenie moje). I to należy poczytać jej za zasługę.

Objęcie przewartościową refleksją akurat pism cyganologicznych interesująco przedstawia się również na tle dotychczasowej recepcji – naukowej i nie – twórczości i osoby autora *Demonów cudzego strachu*, również i do niej wprowadzając pewien ruch i odświeżenie. Kiedy bowiem wizerunek Jerzego Ficowskiego, który w książce Kledzik też jest w jakimś stopniu przedmiotem namysłu, przykuwał w różnych okresach uwagę krytyki, obejmował zwykle praktykowanie przezeń wielu różnorodnych, mniej lub bardziej ekscentrycznych czy niszowych specjalności⁴. „Wcielenia”⁵ czy też „role” Ficowskiego wiązały się często z jego wyczuleniem na różne – również ciemne – formy inności i z dążeniem do ich ocalenia przed roztopieniem w jednorodności. Choć zazwyczaj takie kolekcjonerstwo nie sprzyja głębi⁶, Ficowski wytrwale dążył do statusu głównego eksperta czy odkrywcy w dziedzinach swoich najważniejszych pasji (twórczość Papuszy, listy Schulza) i pozostawał z nimi w relacji emocjonalnej jako „krytyk miłujący”⁷. Dlatego autorzy artykułów, odnoszący się w różnych latach do jego poezji, zwykli poprzedzać jej opisanie możliwie długą listą pozostałych – czy też właśnie głównych – specjalizacji: jako cyganologa, tłumacza Papuszy, monografisty, edytora i odkrywcy listów Schulza, monografisty Wojtkiewicza, tłumacza poezji ludowej i w końcu – niechętnego i dla pieniędzy – tekściarza, w tym autora słynnych *Wozów kolorowych*.

sensu jako na przykład ‘przyzwoitość wobec innych’ albo ‘zyczliwość wobec innych’ albo jeszcze inaczej” (P. Sommer, *Ładne rzeczy*, Gdańsk 2020, s. 16–17).

⁴ Nieprzypadkowo rozpoznanie to może przywołać na myśl to Juliana Tuwima: pieczołowitego zbieracza kuriozów i miłośnika ulubionych przez siebie form inności.

⁵ Zob. *Wcielenia Jerzego Ficowskiego. Według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył P. Sommer, Sejny 2010.

⁶ Por. P. Kowalski, *Encyklopedia i palimpsest*, [w:] tenże, *O jednorozcu, Wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych. Szkice z historii kultury*, Kraków 2007.

⁷ Określenie Jerzego Jarzębskiego, J. Jarzębski, *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.

Tymczasem w roku wydania książki Kledzik recepcja ta przedstawia się już inaczej niż w PRL i inaczej niż przed czternastu laty, kiedy opublikowałam pierwszą monografię Jerzego Ficowskiego⁸. Działo się to jeszcze na fali rozpoczętego pod koniec lat dziewięćdziesiątych odkrywania go jako autora świetnych wierszy, „dobywania z głębi przeoczenia”⁹ poety niesłusznie niedocenionego – kiedy dopiero rozwiewała się wokół niego aura skromności i wycofania.

W kwestii prymatu którejś ze specjalizacji Ficowskiego oraz rangi jego twórczości zdążyły wówczas wybrzmieć co najmniej dwa wyraziste odczytania istotne dla *Perspektywy poety...* Pierwszy to „Ficowski Sommera”, czyli właśnie przede wszystkim poeta i mistrz języka (rola pełnego pasji i silnego głosu Piotra Sommera, poety i tłumacza, tak wtedy, jak i teraz ważnego i docenionego, jest tu nie do przecenienia). Drugim byłby „Ficowski Pogranicza”: tyleż autor piszący o pograniczach kultur, narodów i sztuk, co – jak sugerował przyznany mu i jego osobą inspirowany tytuł Człowieka Pogranicza – twórca o określonej postawie etycznej: praktykujący takie wartości jak dialog, szacunek dla inności, afirmacja bogactwa różnych kultur, stawanie po stronie prześladowanych i dyskryminowanych mniejszości. (Warto dodać, że w przemówieniu z okazji przyznania nagrody Ficowski przywołał m.in. „braci-Żydów” i „braci-Cyganów”¹⁰). Oba gesty dowartościowania, skupione zresztą w tej samej książce¹¹, zapoczątkowały ustawienie tonu mówienia o poezji Ficowskiego i o nim samym – z uznaniem. Wspomogło to odkrywanie w niej przez literaturoznawców, krytyków i innych twórców literatury kolejnych form nowatorstwa. Z poświęconych mu książek i szkiców autorstwa m.in. Jakuba Ekiera, Marii Kobielskiej, Marty Baron, Jerzego Kandziory, Darii Nowickiej, Aleksandry Ubertowskiej, Anity Jarzyny czy Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, wyłania się obraz poezji mocnej i aktualnej, z którą dobrze się dialoguje przy pomocy nowych teorii, ale którą za pomocą narzędzi tradycyjnej polonistyki równie przekonująco można analizować pod kątem realizacji tematów kojarzonych z różnymi okresami w literaturze powojennej. Wypada tu zresztą zaznaczyć, że spośród literaturoznawczych odczytań twórczości Ficowskiego najbliższe Emilii Kledzik jest chyba obszerne i przenikliwe studium Kandziory¹², który również badał archiwum Ficowskiego i poświęcał uwagę zarówno realizacji motywów poetyckich (w tym i politycznych), jak i przyległym działaniom poety (szulzologia, oferta piosenkowa)¹³.

⁸ P. Czwordon, *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2010.

⁹ R. Matuszewski, *Jak dobrać poetę z głębi przeoczenia?*, „Nowe Książki” 2000, nr 2.

¹⁰ Przemówienie na uroczystości wręczenia nagrody Człowieka Pogranicza w 1999 roku w Sejnach – zob. J. Ficowski: *Swój wśród swoich*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 24.09.1999; cytata za stroną ośrodka „Pogranicze”: <https://www.pogranicze.sejny.pl/artykuly/swoj-wsrod-swoich-jerzy-ficowski-gazeta-wyborcza-24091999/> [dostęp: 4.04.2024].

¹¹ Wybór wierszy *Wszystko to, czego nie wiem...* wydany przez Pogranicze z esejem Sommera jako posłowiem (Sejny 1999).

¹² J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2016.

¹³ Natomiast ciekawym świadectwem odbioru twórczości Ficowskiego w literaturze najnowszej są odwołania w esejach Piotra Pazińskiego *Przebieirańcy w nicości i Krajobraz z oszronionym oknem*, a także w posłowiu do wznowionego *Odczytania popiołów*. Powinowactwo wyobraźni między oboma pisarzami i admiratorami Schulza i Wojtkiewicza wydaje się

Przełomowość książki *Perspektywa poety. Cyganologia Jerzego Ficowskiego* na tle dotychczasowej recepcji wydaje się zatem o tyle większa, że to pierwsza tak obszerna naukowa pozycja o autorze *Amuletów i definicji*, w której komponent literaturoznawczy nie jest pierwszoplanowy, a jego oryginalna literacka twórczość nie stanowi głównego obiektu zainteresowania. Sam tytuł ujawnia jednak, że sprawa nie jest aż tak prosta. Po pierwsze, czytanie literaturoznawcze jest jednym z narzędzi interdyscyplinarnej imagologii używanych przez autorkę do interpretowania tekstów w założeniu nieliterackich. Ponadto tytuł książki Emilii Kledzik zdaje się też jednak utwierdzać ów hierarchiczny przewrót w wartościowaniu pól działalności Jerzego Ficowskiego, który dokonał się na przełomie XX i XXI wieku i usytuował poezję w centrum uwagi, a pozostałe pola na jej obrzeżach. (Chociaż w tym samym fortunym dla poety czasie wydawnictwa Pogranicze i Nisza wznowiły wszystkie jego pisma cyganologiczne¹⁴, co zaowocowało nową falą zainteresowania i doceniania, którą Kledzik skrupulatnie relacjonuje – PP, 304). Zderzenie obu części tytułu zapowiada więc perspektywę, w której nawet jako autor książek „nieliterackich” Ficowski patrzył na „Cyganów” przede wszystkim jako człowiek literatury. Autorka gromadzi argumenty, w świetle których naukowy status jego tekstów etnograficznych jawi się jako problematyczny: przytacza dotychczasowe krytyczne i polemiczne głosy innych badaczy oraz wydobywa spod popularnej recepcji, mianującej go niekiedy profesorem, głos samego pisarza. Choć oddzielał on swoje pisanie badawcze od fikcji, to nie taił też ciągłot związanych z temperamentem zbieracza, nieodpuszczającego żadnej efektownej historii, np. takiej, jak dzieje posiadanej przez siebie diabełka Bengoro czy opowieści o cygańskiej oszustce, która powodowana współczuciem rezygnuje z płatnego „zdjęcia uroku” z dziecka z epilepsją (obie historie znajdują się zarówno w *Cyganach w Polsce*, jak i we wspomnieniach *Demony cudzego strachu*). Badaczka zestawia też miejsca, gdzie Ficowski pisał wprost, że książka *Cyganie polscy* „nie jest pracą naukową”¹⁵, że powstała z myślą o szerokiej publiczności czytelniczej¹⁶ (PP, 198) lub że jednego z poprzedników „cenił za przełamanie dyskursu »akademickiej« etnografii” (PP, 247). Autorka wskazuje także na pogłębiające się fabularyzowanie (PP, 251) oraz cechy stylu literackiego w cyganologicznych monografiach poświęconych „smagłym wędrowcom” (względnie: „smagłym współobywatelom”).

warte analizy. Zob. P. Paziński, *Przebierańcy w nicości. Rzecz o malarstwie Witolda Wojtkiewicza*, Warszawa 2023; P. Paziński, *Krajobraz z oszronionym oknem [w:] tegoż, Rzeczywistość przecierana*, Kraków-Budapeszt 2015; J. Ficowski, *Odczytanie popiołów*, posłowie Piotr Paziński, Warszawa 2022.

¹⁴ Ostatnie wydanie *Cyganów na polskich drogach* opublikowano w roku 2013; natomiast w momencie, gdy piszę te słowa na profilu Niszy od kilku dni znajduje się informacja o kolejnym wznowieniu monografii z okazji stulecia urodzin poety, tym razem ze wstępem Joanny Talewicz – <https://www.facebook.com/Nisza.Wydawnictwo> [dostęp 16.04.2024].

¹⁵ J. Ficowski, *Cyganie polscy...*, s. 8.

¹⁶ Celowanie poza wąski krąg specjalistów Ficowski sugeruje m.in. we wstępie do *Cyganów w Polsce*: „Rezultaty naukowej pracy badawczej są jednak z natury rzeczy dostępne głównie specjalistom i wąskim kręgom zainteresowanym, podczas gdy w powszechnej świadomości utrzymują się utarte i fałszywe wyobrażenia o Cyganach [...]”. – Tamże.

W tak zarysowanym kontekście wskazywanie przez niektórych badaczy na „niedobry warsztat badawczy” (PP, 40) w kolejnych edycjach *Cyganów polskich* (choćby tak charakterystycznych jak niewskazywanie źródeł czy brak wydzielonej bibliografii) niekoniecznie musiało być odbierane jako zarzut. Znacznie mniej dziwi natomiast wyrażony przez Lecha Mroza (PP, 40) pomysł nierozliczania Ficowskiego ze stosowania naukowych rygorów oraz usytuowania jego dzieła na pograniczu naukowo-literackim (czy wręcz naukowo-baśniowym). Z tak postulowanym przesunięciem odbioru współgrają również cechy projektu cyganologicznego wiązane przez badaczkę z autokreacją autora – który to projekt stanowi w istocie zabieg artystyczno-życiowy. Tak rzecz ma się z figurą *the Romany Rye*, której kryteria spełnia we własnej narracji sam Ficowski jako młodzieniec wędrujący z taborem i wybraniec dopuszczony do cygańskich tajemnic, a która to figura jest w istocie – jak wskazuje Kledzik¹⁷ – motywem literackim występującym wcześniej w publikacjach XIX-wiecznego twórcy, George’a Borrowa¹⁸. Ostatecznie jednak przedstawieniu autora *Cyganów w Polsce* jako fundatora „dyskursu cyganologicznego”, który miał też istotnych kontynuatorów (Adam Bartosz, Lidia Ostałowska), towarzyszą sygnały, że uznanie jakiegokolwiek społeczności za lepiej opisywalną przez dyskurs na wprost baśniowy może mieć – zwłaszcza dla jej przedstawicieli – zbyt dwuznaczny potencjał.

Pograniczny status tekstów cyganologicznych pisarza mógłby więc również prowokować przyszłych badaczy do przyjrzenia się tym pismom – podobnie jak „schulzowskiemu” językowi w *Regionach wielkiej herezji* – z punktu widzenia badań nad dyskursem. Mogłyby też one stanowić interesujący materiał do – coraz istotniejszych w dobie poszerzania się pola literackiego i ekspansji eseju – badań nad przepuszczalnością (i/lub koniecznością podtrzymania) granic literatury i literackości oraz konsekwencjami takiego stanu. Przy czym do badań nad przepływami między rolą pisarza a rolą eksperta, zwłaszcza „bez katedry”, oraz nad kwestią klasyfikowania tekstów jako literackich, trudno chyba o twórczość bardziej odpowiednią niż pisma Ficowskiego.

Wartość przyjęcia przez autorkę perspektywy poety uwidacznia się natomiast w szczególny sposób w rozdziale drugim, gdzie przy okazji tropienia elementów tradycyjnego cygańskiego imaginarium odkrywa ona w poezji jakości artystyczne budzące uznanie właśnie pod interesującym ją względem:

¹⁷ Mniej ściśle prezentuje się natomiast umieszczone przez badaczkę we wstępie „chronologiczne” uzasadnienie przekonania o praktykowaniu nigdy nie zarzucanej „podwójnej roli Ficowskiego: poety i badacza” (PP, 38). Nie tylko dlatego, że do całościowych pasji można by dopisać schulzologię, lecz i dlatego, że akurat tu przydarza się autorce potknięcie. Zapomnienie o tomie *Inicjał* z 1994 roku wytworzyło w wywodzie iluzoryczną „ponadtrzydziestoletnią przerwę w pisaniu poezji”, podczas gdy w istocie nawet między *Przepowiedniami. Pojutrznią* z 1983 roku a *Zawczasem z poniewczasem* z 2005 roku mijają tylko 22 lata, a między wspomnianymi tomami a *Inicjałem* przerwy są tylko jedenastoletnie. Jest to jednak o tyle mniej istotne, że wstęp jest jedynym miejscem tego przeoczenia, a sam *Inicjał* znajduje się oczywiście w polu uwagi badaczki – wiersz z tego tomu interpretowany jest w rozdziale 2.

¹⁸ Dokładniej: chodzi o publikacje Borrowa odbierane jako powieści autobiograficzne wydawane w latach 1841–1874 (PP, 206).

Sądzę, że Ficowski w niektórych tekstach stawiał przed sobą zadanie przenicowania skostniałego języka, jakim kultura większościowa przez stulecia przyzwyczała się opisywać nieznaną sobie bliżej inność. Czynił to różnymi metodami – poczynając od ulubionej demaskacji metafor codziennego języka, zamachów na językową idiomatyczność, przypominających metodę poetycką twórców Nowej Fali, po propozycję nowej dykcji, odległej od czytelniczych przyzwyczajzeń, zadziwiającej możliwością mówienia poza uzusem. Te wiersze często jednak pozostały niezauważone przez krytykę (PP, 142–143).

Nie ma pewności, czy charakteryzowane powyższymi słowami wiersze to właśnie te, które autorka omawia w rzeczonym rozdziale, czy też raczej wskazuje ona na nieopracowane jeszcze pola. Jednak poza *Modlitwą do świętej wszy* istotnie interpretuje ona wiersze wcześniej niekomentowane, a nierzadko nawet niewłączane do nowszych wyborów (np. *Cygan milczy inaczej* z tomu *Gryps*). Godny odnotowania jest też fakt, że badaczka poświęca tu niespotykaną uwagę wierszom z pierwszych tomów Ficowskiego oraz ineditom, choć równocześnie w niektórych zdaniach nie zawsze wystarczająco wyraźnie zaznacza, że część uogólnionych wniosków na temat obrazu konwencjonalnej cygańskości dotyczy tylko wierszy najwcześniejszych (PP, 158).

Uwagę przykuwa też wyraźna, choć nie analizowana w książce, koncentracja w kilku zestawionych przez autorkę wierszach, różnych form nieobecności. Zamiast samych Cyganów wiersze prezentują swego rodzaju „puste miejsca po” (by nawiązać do tytułu zupełnie innego, ważnego wiersza¹⁹ pozbawionego kulturowych odniesień): ślady w lesie po przejściu taboru, i miejsce po ognisku, i lasy „niż oczy cygańskie nieobecne bardziej” (*Cyganie*) i „dusze dziewcząt spalonych przed świtem” (*Śpiewka o cygańskiej śmierci*), i „bezpieńskie cygańskie konie”, które „rżały po drogach zagłady”. Tym wczesnym wizjom nieoczekiwanie, niczym klamra, odpowiada przywołana w ostatnim cygańskim wierszu, powstałym już w latach dziewięćdziesiątych, „siedmiogrodzka” żebraczka, która w finalnych, nie cytowanych w rozprawie wersach „znika / nie zostawiając nawet / pustego miejsca po sobie” (*Wolność*). Definitywność tego znikania, być może także ucieczki przed niechęcią tłumu, przywodzi na myśl obrazowanie pokrewne temu z *Odczytania popiołów*²⁰ budowanemu z takich fraz takich jak „tumulst pustkowia / zbity tłum nikogo” i przywołuje cień Zagłady jako ostatecznej kumulacji wrogości, a Romów jako jej ofiary. Podobnie we frazie „pusta przestrzeń / po Cyganach, którzy odeszli” z obozowiska i potem idą „podniebni” (*Cyganie*) również dopatrzeć się można zamordowanych ofiar. Zjawisko „pustki po” pozostaje zatem w jakiejś łączności z innymi formami nieobecności, takimi jak wypieranie, wymazywanie ze świadomości społecznej samego istnienia osób postrzeganych w określony sposób,

¹⁹ Z tomu *Amulety i definicje* z roku 1960.

²⁰ Interesującym tropem, do podjęcia którego inspirują omawiane fragmenty monografii, byłoby porównanie wierszowych odniesień Ficowskiego do obu prześladowanych kultur: żydowskiej i cygańskiej – z uwzględnieniem użytej tu perspektywy imagologicznej.

ich cierpienia, ich śmierci, pamięci o nich. A w poetyckim mówieniu Ficowskiego o Cyganach wylania się jeszcze jedna forma nieistnienia – przemiłowanie kultury: nie tylko pod bardzo konkretnym wpływem „konsekwencji akcji osiedleńczej”, kiedy to „radikalnie zmienia się tradycyjny model życia” a „taborowa rzeczywistość i związane z nią rytuały odchodzą w niebyt” (PP, 175), a które z kolei autorka dostrzega w wierszu *Śmierć jednoroźca*. Formy nieistnienia, które można badać, powstają także pod wpływem, jaki na każdą kulturę, także i mniej doświadczoną przez ludobójstwa, wywiera sam upływ czasu i historia. Reakcją podmiotu jest daremny sprzeciw wobec tego znikania, uparta próba restytucji. Niniejsze rozważania mogą być przykładem, jak rozpoznania Kledzik, wpisujące się skądinąd w doskonale jej znane dotychczasowe odczytania tej poezji, mogą prowokować do dalszych interpretacji.

Przy czytaniu *Perspektywy poety...*, które uwzględniałoby również kwestię wizerunku Ficowskiego, konieczne jest też baczniejsze przyjrzenie się tym spostrzeżeniom Emilii Kledzik – wcześniej autorki artykułu *Biedni Polacy patrzą na Papuszę* – które można odbierać jako zarzuty stawiane temu szerokiemu, interdyscyplinarnemu i jedynemu w swoim rodzaju projektowi. Stawiane – co ważne – projektowi właśnie, a nie Ficowskiemu jako osobie, co przy świadomości – by tak rzec – „życio-pisaniowego” charakteru jego cyganologii wymaga od badaczki dużej ostrożności. Między obiema płaszczyznami zachodzi sprzężenie zwrotne: z jednej strony życie staje się materia opowieści, a wizerunek pisarza podlega autokreacji, która z kolei może podlegać krytyce. Z drugiej jednak strony: odnoszenie się do egzystencji realnego człowieka oraz jego wyborów czy potencjalnych motywacji przeprowadzane po latach i w odniesieniu do sytuacji niemożliwych do pełnego odtworzenia i idealnie bezstronnego osądzenia, nie jest pozbawione pewnego ryzyka. W tym przypadku wiąże się ono z narażeniem się autorki na przypisanie jej intencji lustracyjnych lub też woli anachronicznego wywyższania się wobec przedstawiciela przeszłości²¹, którego działania prezentują się niekorzystnie w świetle nowych teorii – mogłoby do tego dojść zwłaszcza w przypadku przedostawania się tez czy nawet określonych wyrażen z książki poza obieg naukowy²². Badaczka konstruuje jednak

²¹ Tak jak ujmuje to Tomasz Łubieński, pisząc: „(...) łatwo wyżywać się na przodkach, lustrując ich, skoro nie mogą się bronić ani tłumaczyć (nawet gdyby chcieli, co wcale nie jest takie pewne). Na ich tle prezentujemy się bardzo korzystnie, twarzowo, wiele wymownie” – T. Łubieński, *Wojna według Karskiego*, Warszawa 2019, s. 131.

²² Już po zakończeniu niniejszego tekstu, do spłycenia, a nawet wykoślawienia tez Emilii Kledzik doszło właśnie przy okazji ich transferu do szerszego obiegu. Po tym jak autorka udzieliła „Gazecie Wyborczej” wywiadu na temat swojej książki (pierwotnie pt. *Wiersze Papuszy, które znalazłyśmy to głównie falsyfikaty*; obecnie dostępny pt. *Papusza zgubiona w tłumaczeniu. Co badaczka znalazła w rękopisach?*, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,31109096,wiersze-papuszy-ktore-znalismy-to-glownie-falsyfikaty-skonstruowane.html> [dostęp: 22.08.2024]), w mediach społecznościowych pojawiła się fala niechętnych, a nawet agresywnych komentarzy, których autorzy dostrzegli w jej wypowiedziach m.in. złe intencje wobec osoby Ficowskiego. Kumulacja komentarzy w obronie poety, autorstwa m.in. Jerzego Jarniewicza, Piotra Pazińskiego, Anny Nasiłowskiej, a także wypowiedź żony poety, Biety Ficowskiej, a w końcu oświadczenie Związku Romów w Polsce, pojawiły się na portalu Facebook w dniu 16.07.2024 (zob. m.in. wpisy i komentarze na profilach wymienionych autorów [dostęp: 22.08.2024]); po czym temat stał się wiralem, trafiając nawet na stronę główną Onetu: <https://kultura.onet>.

swoją solidnie udokumentowaną rozprawę w sposób, który powinien niebezpieczeństwo takie oddalić. Na początek trzeba zaznaczyć, że wszędzie tam, gdzie nie ma wątpliwości, oddaje ona sprawiedliwość Ficowskiemu jako osobie. W różnych miejscach swojego wywodu przywołuje zatem jego liczne gesty solidarności i przyjaźni (wobec Cyganów/Romów jako grupy i wobec poszczególnych przedstawicieli tej mniejszości) oraz konkretne formy pomocy (jak np. zapewnienie miejsca w szpitalu). Nie odmawia też oczywiście odwagi publicznym interwencjom w ich sprawach, co więcej: włączając do swojej pracy rasistowskie w treści listy obywateli uwydatnia ryzykowność procygańskich wypowiedzi autora *Moich stron świata*. Wiele miejsca poświęca też wykazaniu niewątpliwie pionierskiego charakteru jego działań na rzecz uznania Romów za ofiary Zagłady i na rzecz pamięci o tej eksterminacji. Docenia także – na innym poziomie – próby przełamania dyskryminującego języka od wewnątrz na terytoriach poezji (o czym już była mowa). Pewne zrównoważenie między używaniem przez pisarza konstruktów cygańskości a przesłaniem antydyskryminacyjnym jego tekstów, w którym badaczka ów konstrukt dostrzega, zostaje przekonująco połączone ze swoistym rozdwojeniem jego postawy między wolą włączania „ludzi nazywanych Cyganami” do wspólnoty większościowej a ich egzotyzowaniem, co miało korzenie w czasach, kiedy Ficowski sam się wahał, czy osobom z tej mniejszości lepiej się przysłuży asymilacja, czy też wsparcie w podtrzymywaniu kulturowej odrębności.

Natomiast nawet podnosząc zasługi poety-cyganologa, autorka przygląda się podejrzliwie ich językowemu kształtowi w poszukiwaniu konstruktów-stereotypu i najłżejszych nawet przejawów paternalizmu. W ten sposób obchodzi się np. z listem w obronie romskiej społeczności opublikowanym w prasie po zamieszkach o charakterze pogromowym (PP, 103). Sprzyja to wrażeniu, że monografistka w jakimś stopniu czyta – jeśli można tak rzec – „Ficowskiego przeciw Ficowskiemu”. Jako drugi przykład można by przytoczyć trafne pytanie sformułowane pod adresem wiersza dla dzieci *Spotkanie z Cyganczką*. Wskazując najpierw na jego dobitnie antydyskryminacyjny wydźwięk, badaczka próbuje zrekonstruować nieopisaną bezpośrednio część sytuacji lirycznej, zastanawiając się, w jaki sposób podmiot rozpoznał Cyganczkę wśród dzieci idących do szkoły i dlaczego to właśnie ją miałby pytać o wróżby, karty czy taniec (PP, 184). Mogłoby to pociągać za sobą pytanie: czy należałoby przedrukowywać akurat ten wiersz we współczesnych zbiorach dla dzieci²³ – lecz znamienne, że pozostaje ono niezadane. Wrażenia oględności i powściągliwości autorki dopełnia także wyważenie językowe, która sprawia, że trudno odbierać krytyczne konstatacje jako wyrazy potępienia.

Obok zastrzeżeń, które mogłyby zostać zneutralizowane po przesunięciu odbioru w stronę bardziej literacką (autokreacja, utajone filiacje wobec dawnych źródeł, niespełnianie współczesnych standardów naukowych), oraz tych wynikających również z uwarunkowań historycznych

pl/ksiazki/burza-wokol-tworczosci-papusy-to-co-znamy-i-cenimy-to-falsyfikaty/bm8t8h9 [dostęp 22.08.2024].

²³ Wiersz znalazł się w ostatnim wydaniu: J. Ficowski, *Lodorosty i bluszczary. Wiersze dla dzieci*, wybrał i oprac. J. Borowiec, il. G. Herba, Lusowo 2017.

(nienadążanie za nowymi trendami w nauce zachodnioeuropejskiej), znajdują się i rzeczy w jakimś stopniu wiadome, z którymi się autor *Cyganów na polskich drogach* nie krył i których wydobyć, uporządkować i udokumentować przez autorkę wydaje się również rozliczeniem z – nierzadko płytką i bezkrytyczną – recepcją jego cyganologii. Podobnie wykazanie historycznego charakteru zarówno projektu Ficowskiego, jak i samej cyganologii, co stanowi jeden z celów monografistki, można rozpatrywać jako dobre osadzenie go w nowym, aktualniejszym kontekście oraz istotny krok w badaniach romologicznych.

Zagrożone niebezpieczeństwem poczytania za zarzut wobec Ficowskiego są natomiast relacje z działań i decyzji podejmowanych przez niego w politycznych warunkach PRL. Takie sformułowania jak: „był aktywnym działaczem” instytucji państwowych prowadzących akcję osiedleńczą lub też „pisał propagandowe artykuły i wspierał swoim autorytetem wybrany przez władze model asymilacji” (PP, 124), są jednak w zasadzie neutralnymi stwierdzeniami, a zasadność ich użycia dokumentują również fragmenty tekstów autora *Po polsku* niosące багаż swojej epoki historycznej i politycznej. Zastanawiać by się jednak można, czy uogólnienia nie bywają niekiedy za mocne, gdyż np. przytoczona powyżej kwestia mogłaby odnosić się do aktywności o wiele intensywniejszej niż, powiedzmy, relacjonowana w tym rozdziale: „nominacja, której prawdopodobnie nie przyjął” (PP, 55). W innym miejscu badaczka przywołuje jednak i taki element strategii przetrwania przez młodego socjalistę lat stalinizmu, jak „dopasowanie [dziejów Cyganów] do tezy o walce klas” (PP, 276), na który to sposób według cytowanej w rozprawie Alicji Gontarek właściwie „manipulował wizją historii Cyganów”²⁴.

Najpoważniejszym zarzutem wobec wizji cygańskości Jerzego Ficowskiego nie jest jednak ani charakter konstrukt, ani potencjalnie niebezpieczne efekty zakorzenionej w nim egzotyzyacji, lecz przede wszystkim skutki nadmiernego przywiązania pisarza do swojej wizji. Według badaczki wyzwalalo ono jego własną ekspansywność wobec źródeł (np. taki dobór spostrzeżeń i świadectw, by potwierdzały atrakcyjną, tajemniczą wizję opartą też na przedawnionych źródłach), a zwłaszcza ekspansywność jego idiomu poetyckiego, czego zademonstrowanie na materiale tłumaczeń (czy też adaptacji lub współautorstwa) zajmuje w książce najwięcej miejsca. Nie może jednak być inaczej: skoro badaczka decyduje się na takie oceny jak „konstruowanie twórczości i legendy Papuszy” czy zwłaszcza na użycie słowa „manipulacja” (PP, 618): wynik jej badań co najmniej komplikuje wizerunek idealnego tłumacza Papuszy. Pisarz jawi się w takiej perspektywie nie tylko niezbyt skromnie, ale wręcz cokolwiek (nieświadomie?) demiurgicznie, a perspektywa poety staje się swoistym filtrem, przez który przechodzą świadectwa, przekłady, wiedza – i w ten sposób powstaje ściśle rozumiana „cyganologia Jerzego Ficowskiego”.

Ustalenia z ostatniego rozdziału mogą mieć też związek z nagromadzeniem w różnych miejscach rozprawy sformułowań o wydzwiku faktycznie

²⁴ A. Gontarek, *Królowie cygańscy w II Rzeczypospolitej. Wokół dorobku Jerzego Ficowskiego na temat sprawy cygańskiej w okresie międzywojennym*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2016, nr 16, s. 156.

lub potencjalnie negatywnym. Częste używanie w stosunku do biografii twórcy takich („kapitalistycznie” brzmiących) słów jak m.in.: „kariera”, „budowanie wizerunku”, „autokreacja” (np. „ekspercki wizerunek pisarza i fundament jego kariery” – PP, 194), a także „klisza”, „autolegenda”, a w kontekście piosenek „koniunktura na ludowość” (PP, 121), zdaje się jednak wiązać z przypisywaniem autorowi w jego cyganologicznym projekcie jakiejś premedytacji, czy może wręcz ukąszenia cynizmem, na które nie ma ewidentnych dowodów. Zwłaszcza pojawiające się już w pierwszym akapicie rozprawy słowo „kariera” wydaje się co najmniej problematyczne. Wydaje się, że na zrekonstruowaną przez Kledzik recepcję, która unaocznia pewną publiczną sławę Ficowskiego, nakłada się innego rodzaju przeciwieństwo kariery: brak afiliacji w instytucji naukowej oraz brak uznania ze strony „uprawomocnionych instytucji konsekracji”²⁵, do których to uwarunkowań badaczka również się odnosi. I choć od tak rozległej pracy trudno jest wymagać dodania „czegoś jeszcze”, to tym jej partiom mogłoby się przysłużyć większe zniuansowanie poprzez położenie silniejszego akcentu na splot sławy i niedoceniaenia Ficowskiego, może i z uwzględnieniem specyficznych perspektyw w państwie socjalistycznym. Na rok przed śmiercią autor rozczarowany faktem, że baśnie cygańskie z tomu *Gałązka z Drzewa Stońca* są raczej czytane niż komentowane, ujmował to tak: „Oto książka, która miała 6 wydań polskich, 3 niemieckie, 1 amerykańskie, 1 estońskie i – o ile wiem – ani jednej polskiej recenzji”²⁶, w dodatku – jak zaświadcza bibliografia Jerzego Kandziory – w dużej mierze miał rację²⁷. Baczniejsze przyjrzenie się temu splotowi mogłoby być także zadaniem dla przyszłych badaczy.

Choć o książce Emilii Kledzik można by pisać jeszcze dużo, chciałabym już na koniec zwrócić uwagę na celną wymowę okładki. Barwne, przytulne litery i obrazki sporządzone przez Małgorzatę Mirgę-Tas (romską artystkę wystawiającą nie tak dawno prace na 52. Biennale sztuki w Wenecji) można odebrać jako sygnał, że badania nad cyganologią autorka książki pragnie łączyć z bliskością głosów i obrazów autorstwa samych Romów, które wcale nie muszą być wobec wizji Ficowskiego antagonistyczne. Jednak przejawiającą się w książce wrażliwość na rzeczywiste i potencjalne konsekwencje społeczne współtworzenia i utrwalania stereotypu Cyganów nawet tam, gdzie utwór afirmuje i dowartościowuje ich kulturę, można by rozpatrywać tyleż jako dekonstrukcję, co jako aktualizację sposobów na opowiadanie się po stronie dyskryminowanych. Natomiast wóz cygański umieszczony na okładce – w charakterze cytatu z okładki *Cyganów polskich*, ale też z przedwojennej rozprawy Blocka – podkreśla historyczność tego projektu w XXI wieku, kiedy nie sposób już spotkać takiego pojazdu w drodze. Wzorzyste wozy i koronkowe konie nawiązują też do „wozów kolorowych” ze złotego przeboju Ficowskiego – jego najbardziej świadomego i najsławniejszego odwołania do atrakcyjnego stereotypu cygańskości. Jednocześnie obraz ten może kierować

²⁵ Określenie Dominika Antonika, *Sława literacka albo nowe reguły sztuki. Studia z socjologii i ekonomii literatury*, Kraków 2024, s. 8.

²⁶ Treść dedykacji na moim egzemplarzu zapisanej 20.10.2005.

²⁷ Pierwsze recenzje miało dopiero wydanie 5 z 1999 roku – zob. J. Kandziora, *Jerzy Ficowski. Bibliografia za lata 1947–2009*, Sejny 2010.

także w stronę biograficzną – w stronę autentycznego wozu, który Ficowski otrzymał, umieścił na leśnej działce w Wildzie, do którego przeprowadzał się na lato i gdzie gościł również zaprzyjaźnione romskie rodziny²⁸. Taki przeplot – wraz z całą wizualną sztucznością – oddaje sprawiedliwość życiowemu zaangażowaniu autora *Moich stron świata* po stronie „braci Cyganów” i zarazem przywołuje jego swoistą próbę pomieszkowania w legendzie.

W swojej rozprawie Emilia Kledzik zwraca uwagę też na co najmniej kilka ficologicznych wątków, które czekają na opracowanie naukowe: m.in. awangardowość i ludowość tej poezji (PP, 155), a także lektura *Gałązki z Drzewa Słońca* z perspektywy baśniologicznej (PP, 189). Wskazanie tych ścieżek można potraktować jako dodatkowy dowód na to, że po lekturze książki pragnącej „odczarować” cyganologię, tym bardziej można albo wręcz należy przeczytać twórczość Ficowskiego jeszcze raz – i czytać dalej.

BIBLIOGRAFIA

- „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2016, t. 16.
- Antonik D., *Sława literacka albo nowe reguły sztuki. Studia z socjologii i ekonomii literatury*, Kraków 2024.
- Baron M., *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w poezji Jerzego Ficowskiego*, Katowice 2014.
- Ekier J., *Postłowie*, [w:] J. Ficowski, *Gorączka rzeczy*, Warszawa 2002.
- Ficowski J., *Cyganie polscy. Szkice historyczno-obyczajowe*, Warszawa 1953.
- Ficowski J., *Cyganie na polskich drogach*, Kraków 1965.
- Ficowski J., *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*, Warszawa 1988.
- Ficowski J., *Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie*, Warszawa 1986.
- Ficowski J., *Lodorosty i bluszczary. Wiersze dla dzieci*, wybrał i oprac. J. Borowiec, il. G. Herba, Lusowo 2017.
- Ficowski J., *Odczytanie popiołów*, postł. P. Paziński, Warszawa 2022.
- Ficowski J., *Pod berłem króla pikowego. Sekrety cygańskich wróżb*, Warszawa 1990.
- Ficowski J., *Wszystko to czego nie wiem*, wybór i postł. P. Sommer, Sejny 1999.
- Gontarek A., *Królowie cygańscy w II Rzeczypospolitej. Wokół dorobku Jerzego Ficowskiego na temat sprawy cygańskiej w okresie międzywojennym*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2016, nr 16. <https://doi.org/10.24917/20811853.16.11>
- Jarzębski J., *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.
- Jarżyna A., *Zwierzętopismo Jerzego Ficowskiego i Tadeusza Nowaka: gatunki zjadane; Ornitomancja, ornitologia. Sokółowski i (inne) ptaki Jerzego Ficowskiego* [w:] A. Jarżyna, *Post-koine. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019. <https://doi.org/10.18778/8142-426-4>
- Kandziora J., *Jerzy Ficowski. Bibliografia za lata 1947–2009*, Sejny 2010.

²⁸ Zob. J. Kandziora, *Poeta w labiryncie...*, s. 149.

- Kandziora J., *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2016.
- Kledzik E., *Biedni Polacy patrzą na Papuszę*, „Czas Kultury” 2013, nr 5.
- Kledzik E., *Perspektywa poety. Cyganologia Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2023.
- Kobielska M., *Nastrajanie pamięci. Artykulacja doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*, Kraków 2010.
- Kowalski P., *O jednorożcu, Wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych. Szkice z historii kultury*, Kraków 2007.
- Kuczyńska-Koschany K., *Ważki i Zagłada*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2016, nr 16. <https://doi.org/10.24917/20811853.16.7>
- Łubieński T., *Wojna według Karskiego*, Warszawa 2019.
- Matuszewski R., *Jak dobrać poetę z głębi przeoczenia?*, „Nowe Książki” 2000, nr 2.
- Nowicka D., *Pożydowskie. Figury Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzemińskiego*, Nowy Sącz 2016.
- Paziński P., *Krajobraz z oszronionym oknem* [w:] P. Paziński, *Rzeczywistość porzecierana*, Kraków–Budapeszt 2015.
- Paziński P., *Przebierańcy w nicości. Rzecz o malarstwie Witolda Wojtkiewicza*, Warszawa 2023.
- Sommer P., *Ładne rzeczy*, Gdańsk 2020.
- Sommer P., *Wszystko, co trochę wiem (o poezji Jerzego Ficowskiego)*, [w:] J. Ficowski, *Wszystko to czego nie wiem...*, Sejny 1999.
- Szostak V. rozmowa z E. Kledzik, *Wiersze Papuszy, które znaliśmy, to głównie falsyfikaty... / Papusza zgubiona w tłumaczeniu. Co badaczka znalazła w rękopisach?*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 05.07.2024, wersja online: <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,31109096,wiersze-papuszy-ktore-znaliśmy-to-głównie-falsyfikaty-skonstruowane.html> [dostęp: 22.08.2024].
- Ubertowska A., *Popioły, analepsis*, [w:] A. Ubertowska, *Świadectwo – Trauma – Głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007.
- Wcielenia Jerzego Ficowskiego. Według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył P. Sommer, Sejny 2010.

Paulina Czwordon-Lis – doktor nauk humanistycznych, dokumentalistka w Pracowni Bibliograficznej IBL PAN oraz członkini zespołu Laboratorium Infrastruktury Badawczej Literaturoznawstwa CHC IBL PAN, badaczka poezji współczesnej; autorka monografii *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego* (2010) oraz artykułów poświęconych m.in. twórczości Moniki Sznajderman, Piotra Sommera, Tomasza Różyckiego, Edwarda Pasewicza, Piotra Matywieckiego, Stanisława Barańczaka, Mariusza Grzebalskiego, a także polskiemu internetowi literackiemu, publikowanych w czasopiśmie naukowych: m.in. w „Tekstach Drugich”, „The Grey Journal. An International Journal on Grey Literature”, „Narracjach o Zagładzie”, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” oraz w tomach zbiorowych; współautorka Polskiej Bibliografii Literackiej; zainteresowana naukowo polską poezją po roku 1989 wobec doświadczeń granicznych, etycznym wymiarem literatury, granicami literackości, a także możliwościami dialogu między bliskim i dalekim czytaniem literatury.
E-mail: paulina.czwordon-lis@ibl.waw.pl