

Czułość hetero/auto/a/nomicznego narratora Olgi Tokarczuk

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.021>

Streszczenie: „Czuły narrator” w esejach Olgi Tokarczuk jawi się jako konstrukt pośredniczący między tekstem a rzeczywistością. To wielofunkcyjny transponder opowieści, udostępniający rozmaite doświadczenia przez focalizację i zmienne punkty widzenia, apelujący o troskę i odpowiedzialność jako akty wrażliwości i odwagi w relacji ze światem. „Czuły narrator” istnieje w polu siłowym, w którym nakładają się na siebie sfery: ustalonego porządku, któremu podlega, a którego nie ustanowił (heteronomiczność); żywiołu życia, wymykającego się (wszelkim/ludzkim) porządkom (anomiczność); niezależności figury, postrzeganej w ruchu, o niepowtarzalnych właściwościach, wynikających z indywidualnych decyzji autora (autonomiczność narratora jako tekstowego podmiotu).

Teksty pomieszczone w zbiorze *Czuły narrator* (2020) mają charakter meta- i paratekstów względem głównego nurtu twórczości – powieściopisarstwa Tokarczuk, komentują rzeczywistość, odnoszą się do języka jako systemu komunikacyjnego, dotyczą doświadczenia lekturowego (i w ogóle odbioru sztuki), wyrażają przyjęte przez twórczynię idee pisarstwa i koncepcje literatury.

Słowa kluczowe: „czuły narrator”, heteronomiczność, anomiczność, autonomiczność, Olga Tokarczuk

* Dr hab., profesor Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, kierownik Katedry Teorii i Antropologii Literatury w tej uczelni. Zajmuje się genologią i tropologią literacką, poezją XXI wieku, prozą kobiet, literaturą dla dzieci i młodzieży.

E-mail: katarzyna.wadolny-tatar@up.krakow.pl | ORCID: 0000-0001-6972-1138.

Tenderness of the Hetero/auto/a/nomous Narrator by Olga Tokarczuk

Abstract: “The tender narrator” in Olga Tokarczuk’s essays appears as a construct that mediates between the text and reality. It is a multifunctional transmitter of stories that makes various experiences available through focalisation and changing points of view, calling for care and responsibility as acts of sensitivity and courage in relation with the world. “The tender narrator” exists in a force field in which spheres overlap: a fixed order that they are subjected to, though which they have not established (heteronomy), the element of life, eluding (all/human) orders (anomy), independence of a figure, perceived in motion, with unique properties resulting from the author’s individual decisions (the autonomy of the narrator as a textual subject).

The texts included in the collection *Czuly narrator* (Tender narrator) published in 2020 are meta- and paratextual in relation to the mainstream of artwork – Tokarczuk’s novel writing, comment on reality, refer to language as a communication system, relate to the experience of reading (and the reception of art in general), express the idea of writing and the concept of literature adopted by the creator.

Keywords: “tender narrator”, heteronomy, anomy, autonomy, Olga Tokarczuk

Czułość hetero/auto/a/nomicznego narratora Olgi Tokarczuk

62

Lamany” epitet, określający tutaj narratora jako figurę wyeksponowaną w zbiorze esejów i wykładów Olgi Tokarczuk, wskazuje na skomplikowanie tego konstruktu, pośredniczącego między tekstem a rzeczywistością każdorazowego odbiorcy (i odwrotnie), wielofunkcyjnego transmitera opowieści. Narrator istnieje w polu siłowym, w którym nakładają się na siebie sfery: ustalonego porządku, któremu podlega, a którego nie ustanowił (heteronomiczność); żywiołu życia, wymykającego się (wszelkim/ludzkim) porządkom (anomiczność); niezależności figury, postrzeganej w ruchu, o niepowtarzalnych właściwościach, wynikających z indywidualnych decyzji autora (autonomiczność narratora jako tekstowego podmiotu). Jeśli narracja jest tokiem mówienia/myślenia, to również narrator jest pewną zmienną w tym procesie, metamorficznym składnikiem tekstowej rzeczywistości o pozatekstowych źródłach (w akcie tworzenia) i pozatekstowych aspiracjach (realizujących się w akcie odbioru).

Hetero/auto/a/nomiczność narratora Olgi Tokarczuk jako zespół mobilnych warunków jego istnienia, złożony stan tej figury, wydaje się uchwytne zarówno w strukturze tekstu, jak i w sytuacjach wychylenia poza niego, ku układom społecznym (w akcie

projektowania sposobów społecznego oddziaływania, o którym pisze Katarzyna Kantner 2019). W prozie Tokarczuk owo wychylenie poza tekst umożliwia silne osadzenie utworu w aktualności (stopniowo unieważniane przez czas rzeczywisty), z podporządkowaniem jej aspektów wynikających z przeszłości i przyszłości. Widać to również w *Opowiadaniach bizarnych*, w których zarówno narracja historiograficzna (np. zatytułowane ze stylistyczną barokową manierą *Zielone Dzieci*, czyli *Opis dziwnych zdarzeń na Wołyniu sporządzony przez medyka Jego Królewskiej Mości Jana Kazimierza, Williama Davissona*; Sordyl 2021), jak i futurologiczna (np. *Wizyta*) służą wyrażeniu kondycji świata, człowieka i innych istot w relacji, splocie, wspólnotowej egzystencji, obnażają deficyty antropocentryzmu przy nie- możliwości całkowitej eliminacji ludzkiego punktu widzenia.

Esaj *Ognozia*, otwierający zbiór *Czuły narrator*, rozpoczyna się od przywołania obrazu wędrowca, który dotarł do granicy światów i właściwie fizycznie pozostając w jednym z nich, może już percypować ten drugi, wychyliwszy głowę i wysunąwszy dłoń poza horyzont. Opisuując rycinę anonimowego autorstwa, opublikowaną przez astronoma Camille’a Flammariona w 1888 roku w jego pracy *L’Atmosphère: Météorologie Populaire*, i zarysowując sylwetkę przedstawionego na niej pielgrzyma, pisarka stwierdza: „Choć nie widzimy jego twarzy, domyślamy się jej wyrazu – muszą być na niej zachwyt, podziw, oszołomienie harmonią i wielkością świata poza-widzialnego. Z naszej perspektywy jesteśmy w stanie ujrzyć jego fragment, lecz wędrowiec musi widzieć o wiele więcej” (Tokarczuk 2020: 5–6). Sama rycina, jak i ekfrastyczne wypowiedzenia Tokarczuk dobrze oddają również sytuację narratora jako postaci w ruchu, samotnego i niezależnego eksploratora, wędrowca na pograniczach tekstu i rzeczywistości, fokalizacyjnie udostępniającego jeden z tych światów, a dążący do tego drugiego. Oba światy „potrzebują się” wzajemnie, dookreślają, oba też bywają w stanie heteronomii i anomii, momentalny nieład jednego uwypukla ład drugiego¹. Od obu uzależniona jest autonomia narratora.

Olga Tokarczuk pisząc, jednocześnie praktykuje teorię (nie jest to więc, by tak rzec, „skutek uboczny” pisarstwa czy poboczny, dodatkowy jego element, gest uczyniony „przy okazji”, a taką ideę w stosunku do wielu innych twórców rozważali współautorzy śląskiej serii *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?*...; Olejniczak et al. 2007; 2010; 2012; 2016), emocjonalizuje ją i „uwrażliwia”. Jej narracja jest wielotorowa, obejmuje refleksję i metarefleksję. Teksty pomieszczone w *Czułym narratorze* mają charakter paratekstualiów względem głównego nurtu twórczości – powieściopisarstwa Tokarczuk, komentują rzeczywistość, odnoszą się do języka jako systemu komunikacyjnego, dotyczą doświadczenia lekturowego (i w ogóle odbioru sztuki), wyrażają ideę pisarstwa, koncepcję literatury autorki *Biegunów*. W każdym z tych zakresów uchwytne są „kontury mobilności” (Czapliński 2013) narratora.

¹ Ten sam materiał ikonograficzny, zatytułowany *Człowiek na granicy świata* i opisany jako drzeworyt nieznanego artysty (ok. 1530), poddany zabiegom uwspółcześniającym (wędrowiec został przedstawiony jako młodziwiec w dzinsach) inspirował działania edukacyjne (Pasich et al. 2000). Dygresyjnie odwołuje się do tej ryciny także Michał Rusinek. Badacz również zwraca uwagę na niewidoczną dla widza twarz wędrowca. Traktuje zobrazowaną scenę jako model metafizyczny, w którym dostępny, widzialny – i w ten sposób znany – świat jest alegorią świata prawdziwego, który pragnęlibyśmy poznać (Rusinek 2015). Obraz wykorzystany przez Flammariona przedstawiono też na okładce literaturoznawczo-dydaktycznych studiów Piotra Kołodzieja, wyraża on ideę przeglądania się w literaturze, wykraczania poza mentalny horyzont, bliski autorowi (Kołodziej 2021). Warto wreszcie przypomnieć, że motyw nawiązujący do ryciny zdobił drugą warstwę sukni pisarki odbierającej w 2018 roku Nagrodę Bookera wraz z Jennifer Croft za tłumaczenie powieści *Bieguni* (*Flights*) na język angielski.

Komentarz (do) rzeczywistości

Odnosząc się do stanu świata, pisarka korzysta z efektów skali i złożoności, a nade wszystko ukierunkowanego i nieukierunkowanego ruchu – rzutujących na czas i przestrzeń. Ta druga forma mobilności wydaje się nawet ważniejsza, wpisuje się bowiem w nią nieprzewidywalność zdarzeń, przypadek, wymuszający skomplikowane kinestezje (Wróbel 2013). Pisarka motywuje te doświadczenia społecznie i kulturowo:

Kiedyś świat był wielki i nie do objęcia wyobraźnią – teraz wyobraźnia nie jest nam już potrzebna, mamy wszystko na wyciągnięcie ręki po smartfona. Kiedyś na skrzętnie sporządzonych mapach świata widniały białe plamy, rozjątrząc wyobraźnię i będąc ostrzeżeniem dla ludzkiej *hybris*. Ludzie, szykując się do podróży, liczyli się z tym, że z niej nie wrócą. Wyruszenie w drogę poprzedzone sporządzeniem testamentu było wydarzeniem granicznym, rozpoczynało proces inicjacyjny, proces przemiany, której rezultat nie mógł być ani znany, ani dobrze rozumiany (Tokarczuk 2020: 9–10).

Cybernetyczne widmontologie świata „mieszczącego się” w nowoczesnym telefonie czy zegarku łączą się z jego specyficzną eksploracją o znamionach pozorności: „Białe plamy na mapach zostały szczelnie wypełnione Mapami Google, które z okrutną dokładnością pokazują każdy zaulek” (ibid.: 10). Narratorka Tokarczuk to obserwatorka i rejestratorka przełomów naturo-kulturowych, dysponująca szerokim horyzontem poznawczym, wyczulona na momenty przejścia, stany wahania, zmiany polaryzacyjne, rozproszenia i rozpady. W wielu wypowiedziach daje do zrozumienia, że heteronomiczność ludzkiego świata, oparta na dotychczasowych założeniach ekonomicznych (m.in. eksploatacji, wyzysku), zbliża się do punktu krytycznego. Wyraża przekonanie, że „litotyczne” wyczerpanie zasobów naturalnych, poczucie fizycznej skończoności znanego świata, wrażenie jego „pomniejszenia” i klaustrofobiczności – z jednej strony, a z drugiej – „hiperboliczny” konsumpcjonizm, nadmiar towarów, usług i ofert, powodujący, że świata jest „za dużo” – wzajemnie się wzmacniają, skutkując anomicznością rzeczywistości. Używając (auto)identyfikującej ze zbiorowością formuły, esejowa narratorka mówi: „[...] nasz porządek jest jednym z wielu, nasz komfort zaś bierze się stąd, że się do niego przyzwyczailiśmy” (Tokarczuk 2020: 78), przygotowując grunt pod konieczną zmianę punktu widzenia, perspektywy oglądu, wreszcie – kierunków działania.

Wśród wypowiedzi, które złożyły się na *Czulego narratora*, są również teksty powstałe w „czasie [covidowej] zarazy”. Nie stanowią one osobnych narracji wirusocentrycznych (Adamczewska-Baranowska 2020), raczej mówi się w nich o pandemicznym stanie świata na marginesie innych spraw lub w szerszych kontekstach bioprzemian. Zostaje w nich uwidoczniiona wspomniana skalarność, zmiana kierunku ruchu i perspektywy, ponieważ za sprawą wirusa to „człowiek może zostać skolonizowany na wielką skalę” (Tokarczuk 2020: 15). Realia pandemii i sposoby radzenia sobie z nią przekładają się na obserwacje społeczno-generacyjne (np. sylwetki starszych osób, kupujących produkty w godzinach „dla seniorów”, nieodparcie przypominają o współczynniku demograficznym w Europie czy ideologicznym rozmijaniu się pokoleń) i technologiczne – w dużej mierze też od siebie zależne. Tokarczuk konstruuje obrazy na podstawie kulturowych Książ, jak ten: „Dziś syndromem żony Lota nazwijmy ten rodzaj zastygnięcia przed ekranem, który można już porównać do

katatonii. Syndrom ten dotyka miliony nastolatków i inceli, którzy zwłaszcza w czasie pandemii, mimo ostrzeżeń, spojrzeli na płonące miasta i nie mogą już od nich oderwać wzroku” (ibid.: 12). W innym miejscu narratorka eseju jeszcze silniej antagonizuje generacje:

Coraz wyraźniej i głośniejszemu werbalizowany jest konflikt między starymi a młodymi, widać to szczególnie w przypadku pandemii, którą demonizują jeszcze różnice biologicznej odporności na wirusa. Ale podobne rozbieżności zaznaczyły się już wcześniej przy okazji zmian klimatycznych i konieczności zapobiegania im. Tutaj też młodzi wystąpili przeciw starym, słusznie zarzucając tym drugim brak myślenia perspektywicznego i wizji naprawy (ibid.: 19–20).

Różnice te przedstawiane są jako przybierające na sile, podlegające eskalacjom w zakresie stref komfortu, przyzwyczajień, zainteresowań, możliwości i mobilności. Mówi się o tym tutaj nie tylko w kontekście działalności Greta Thunberg i innych młodych, ale pewnej mentalnej parentyfikacji czy ogólnej zmiany kierunku transmisji doświadczenia. Za Ewą Domańską w opisie zjawiska można zaproponować kategorię humanistyki prefiguratywnej, utworzoną przez analogię do określeń zawierających już w swojej konstrukcji ten epitet:

Pojęcia „kultura prefiguratywna” użyła amerykańska antropolog Margaret Mead, określając tym mianem typ kultury charakterystyczny dla społeczeństw nowoczesnych, gdzie zmienia się kierunek przekazu wartości – młodsze pokolenia przekazują wzorce kulturowe starszym pokoleniom. Starsze pokolenia muszą przystosować się do wzorców wypracowanych przez pokolenia młodsze, mniej konserwatywne wobec istniejących już w społeczeństwie norm i wartości. [...] Prowadzi to do kryzysu autorytetów, kanonów i norm, bo doświadczenia młodego pokolenia są zasadniczo różne od doświadczeń pokolenia starszego i młodzi nie widzą w nich drogowskazów myślenia i postępowania (Domańska 2017: 59–60).

W pewnym sensie niezmiennie pozostaje podobieństwo ról społecznych i ludzkich potrzeb niższego rzędu, zaspokajanie tych bardziej złożonych natomiast wydaje się mieć pokoleniowo inny wymiar, jak gromadzenie i mówienie świata: tak „starych” – w opozycji do (samo)ograniczania i mówienia świata: nie „młodych”. Jednak wśród wielu rezultatów pandemii Tokarczuk lokuje argument koronny przemawiający za koniecznością przyjęcia perspektywy nieantropocentrycznej: „złamanie głęboko uwewnętrznionej narracji, że kontrolujemy świat i jesteśmy panami stworzenia” (Tokarczuk 2020: 23). Retorycznie narratorka znów wyraża swoje spostrzeżenia, stosując kolektywne „my” mające na celu poszukiwanie pewnej wspólnoty emocjonalnej i zadzierzgiwanie relacji (Dauksza 2016). A w tym konkretnym przypadku to także przyznanie się do (wspólnego) błędu, niewywyższanie się, przyjęcie (współ)winy i niebezpośrednia deklaracja odpowiedzialności za świat, troski o niego (choć w wielu innych miejscach przyjmuje ona charakter bardzo bezpośredni i transparentny): „Odpowiedzialność jest czynnikiem, który pozwala zachować poczucie ważności i nie degraduje z trudem przez wieki budowanego konstruktu supremacji homo sapiens” (Tokarczuk 2020: 23). Istotne jest tu pojęcie narracji – jako uwewnętrznionej, więc dla zbiorowości niemal archetypowej opowieści, przyznającej prawo – mówiąc językiem przekazu biblijnego – do „czynienia sobie Ziemi poddaną”. Wyższość człowieka ukonstytuowała się jako zinterioryzowana wartość, która teraz podlega dewaluacji.

Język jako system komunikacyjny

Człowieka, jako jedną z wielu istot żyjących, wyróżnia mowa, zdolność konstruowania narracji i przez nią mediatyzacji doświadczenia. Narratorka eseju dostrzega systemowe reguły komunikacji w kontekście szans i ograniczeń. Wśród tych drugich umieszcza petryfikację języka w „służbie” polityki, mediów czy uniwersytetów (te ostatnie podlegają ostrej krytyce jako zamknięte przestrzenie nie-dialogu, zatrudniające rywalizujących o punkty i granty „wyrobników”; *ibid.*: 26). Działające w ich ramach sfery czy ośrodki komunikacji ustanawiają pewne tendencje, a nawet mody intelektualne i w efekcie tworzą zbiorowe idiolekty. Każdy z nich oddziałuje społecznie w czasie i służy mechanizmom inkluzji i ekskluzji społecznej. W *Pracach Hermesa, czyli jak tłumacze codziennie ratują świat* czytamy o idiolektach: „Jego implementacja trochę trwa, ale po kilku latach, gdy taki język się przyjmie, służy nie tylko nakreśleniu obrazu świata, ale także tworzeniu sojuszy, wykluczaniu z grupy czy uznawaniu za swego” (*ibid.*: 91). Zagrożenie kostyczności języka realnie przekłada się na istnienie systemów i społeczeństw totalitarnych. Niektóre komunikaty narratorki brzmią jak poważne ostrzeżenia: „w [...] sytuacji ścisłej współzależności języka zbiorowego i obrazu rzeczywistości z czasem zaczynamy czuć się jak w pułapce, ponieważ język określa rzeczywistość, a rzeczywistość język” (*ibid.*: 89). Ten ścisły układ (samo)zwrotny udaremnia wyjście poza założony obręb „odpowiedniości”, a język próbuje artykułować wówczas tylko to, co mieści się ściśle w jego granicach. Gdy tymczasem – o czym przekonują całe passusy tekstów pomieszczonych w *Czułym narratorze* – postulaty: otwarcia, tajemnicy, niedopowiedzenia, imaginacji stają się jednocześnie warunkami rozwoju autentycznej komunikacji, wyrażającej się przede wszystkim przez dialog czy polilog. Wydaje się, że osoba mówiąca w *Ognozi* ulega nostalgicznemu obrazowi przeszłości, różnicując stany wyjściowe pola komunikacji – aktualnie i dawniej, np. w drugiej połowie XX wieku czy w ostatnich jego dekadach. Pewna niedostępność świata (paradoksalnie ta sama, którą zdolna jest ustanowić siła polityki, jak za czasów PRL-u) sprawiała, że – jak znów w pierwszej osobie liczby mnogiej wyraża to narratorka – „żyliśmy w świecie otwartym dla wyobraźni, świecie o zaledwie naszkicowanych granicach, pełnym niewiadomego. Ten świat domagał się nowych opowieści i nowych form, ciągle się przed nami mienił, wciąż powstawał na naszych oczach” (*ibid.*: 10). Kompensacyjna funkcja wyobraźni wyrasta z niemal idyllicznego świata (z opowieści (jak/jako z mitu), jej (jego) euforycznej formuły. W tym samym szkicu (planie tekstowym) Tokarczuk stwarza bio-definicję opowieści, która jest: „piątym żywiołem, który każe nam widzieć świat w taki, a nie inny sposób, rozumieć jego nieskończone różnicowanie i skomplikowanie, a także porządkować nasze doświadczenie i przekazywać je z pokolenia na pokolenie, z jednego istnienia na drugie” (*ibid.*: 24). Sposób myślenia pisarki o języku jako systemie komunikacji ujawnia tym samym określone skrypty, habitusy i praktyki pisarskie, oparte na przeciwstawieniach, emocjonalizacji, nostalgizacji przeszłości (w której było miejsce na opowieść), apelu do zbiorowości. Wraz z podjęciem refleksji nad językiem Tokarczuk wkracza na grunt metakomunikacji, obejmującej wszystkie elementy Jakobsonowskiego schematu, a nawet mocno go dynamizującej, umobilniającej. Albo jeszcze inaczej: poszukuje autonomii języka, mając świadomość heteronomiczności Saussure’owskiego *langue* oraz anomiczności *parole*.

Doświadczenie lekturowe i odbiór dzieła literackiego

Heteronomiczność narratora, jako późniejszego konstruktu tekstowo-artystycznego, wyraża się z uprzednich procesów odbioru, z „czasu lektury” (Koziołek 2017). Staje się on niejako dłużnikiem wielu swoich poprzedników, przejmując ich języki, gesty i postawy. Pisarstwo Tokarczuk potwierdza, że „dobrze się myśli literaturą” (Koziołek 2016; 2019), która pozwala: „»Widzieć ogrody Tantala w Homerze«, »oglądać wojny napoleońskie w Tolstoju«, »leczyć gruźlicę w Mannie«, »polować na wieloryby w Melville’u«, »być nieszczęśliwym kochankiem w Prusie«” (Tokarczuk 2020: 93). Bezosobowe wyliczenia narratorki eseju wskazują na spektrum odczuć, wielozmysłowe doznawanie literackiego uniwersum, odnoszące się do predestynacji postaci i światów, stworzonych w arcydzielnej twórczości. Pozostawiając tutaj poza tokiem refleksji samą kwestię arcydzielności literatury, trzeba zauważyć wyraziste sygnatury wspomnianych twórców, których składową są wymienione rejestry doświadczeń (także choroby, polowania czy nieszczęśliwe miłości), ale warto również dostrzec pewne wspólnotowe „modele” odbioru określonych typów literatury albo przynajmniej partii opisowych czy sekwencji zdarzeń w dziełach. Przyswojona kanoniczność tych dzieł, między innymi w wyniku kongenialności niektórych przekładów, sprzyja owej wspólnocie w lekturze.

Kultura literacka rodzinnego domu pisarki i profesja jej ojca, który był bibliotekarzem, wpłynęły na potrzebę czytania. W pamięciowym katalogu dzieł, stworzonej przez nią narratorki eseju, są rozmaite opowieści o początkach świata, fantastyczne peregrynacje Juliusza Verne’a, mroczne parabole Edgara Allana Poe, utwory Kafki, Czechowa, Dostojewskiego, Schulza, Lema, Faulknera, i po wielokroć czytana *Czarodziejska góra* – w pierwszej lekturze poważna i smutna, w ponownych: odsłaniająca zmysłową, subtelną grę psychologiczną, a wreszcie groteskowość świata. Inna dojrzałość umysłu dyktuje za każdym razem odmienne warunki – by rzecz po Ingardenowsku – konkretyzacji powieści. Narratorka Tokarczuk formułuje nawet swoiste prawo lektury ponad-rozumiejącej: „Kto czyta, żeby tylko zrozumieć, dopuszcza się bluźnierstwa. Czyta się, żeby przeżywać – to głębszy, bardziej całościowy rodzaj rozumienia” (ibid.: 104). Lektura jest dla niej przejawem równowagi psychosomatycznej, a nawet stanem wolności: „Czytanie jest przywilejem zdrowego, zrównoważonego umysłu” (ibid.: 95).

Translacyjność jest przez Tokarczuk rozumiana szeroko nie tylko jako rzeczywiste „prace Hermesa”: tekst (w języku A) → tekst (w języku B), ale także tłumaczenie: tekst ↔ rzeczywistość (Nycz 1995) jako nieustanne uzgadnianie i aktualizowanie sensów. Stąd wielokrotnie podkreślane różnice w odbiorze jednej osoby w czasie, nie wspominając już o złożoności odbioru grupowego i zarządzaniu kolektywnym czytaniem w procesach edukacyjnych czy kulturowych. W esejach weryfikacji podlega między innymi młodzieńcza fascynacja pisarstwem Verne’a, którego podróźnik, będąc reprezentantem określonej kultury i klasy, właściwie nie wychodzi poza strefę komfortu. Wszędzie napotyka rodzinny język, nie będąc zmuszonym do zmiany nawyków higieniczno-żywieniowych, tkwiąc w poczuciu wyższości w ocenie dzikości innych cywilizacji, podążając ustalonymi trasami, wytyczając sobie przewidywalne trajektorie doświadczeń. „Podróże w Vernie” były więc

możliwe dawniej ze względu na inny stan świadomości czytającej. Dzisiaj pyta, tłumacząc dawny tekst na aktualną rzeczywistość: „Czy mam więc prawo podróżować?” – i dopowiada: „W sytuacji, gdy innych zatrzymuje się na granicy i umieszcza w obozach dla uchodźców, podróżowanie coraz bardziej staje się problemem etycznym” (Tokarczuk 2020: 39). Diachronicznie ujmuje też role płciowe stabilizowane przez dawną literaturę: „obraz białego mężczyzny, zdobywcy w garniturze czy hełmie korkowym, zaciera się i znika” (ibid.: 17), konkluduje: „ludzka płciowość to coś w rodzaju continuum o zmiennym natężeniu cech, nie zaś biegunowe przeciwstawienie ich sobie” (ibid.). Powyższe stwierdzenia nie tylko znalazłyby swoje naukowe uzasadnienie, zaczerpnięte ze studiów nad kobiecościami czy męskosciami (Kaliściak et al. 2020), ale również wyrażają ideę świata w ruchu, jego metamorficzność uchwyconą przez pisarkę w konstrukcjach uniwersów i postaci (Larenta 2020).

Relacja tekst ↔ rzeczywistość wydaje się z dzisiejszego punktu widzenia najistotniejsza, warunkuje bowiem ludzką reaktywność, na którą liczy zapewne także Tokarczuk-pisarka, gdy pisze: „Wystarcza nam po prostu to, że świat jest dany, że jest, jaki jest. Lecz nasza percepcyjna bierność ma znaczenie moralne – utrwała zło” (Tokarczuk 2020: 53), a zaraz potem, posiłkując się kategorią o psychoanalityczno-terapeutycznej proveniencji, przedstawia człowieka „po wglądzie”: „Wgląd jest jednorazowy. Jest momentem, ma jednak swoje istniejące w czasie konsekwencje – nie da się już wrócić do stanu poprzedniego” (ibid.: 54). Człowiekowi „po wglądzie” – niczym wędrowcowi z niewidoczną twarzą z kart Flammaraiona – przypisuje określone reakcje, ich efektem częściej ma być jednak smutek czy nawet szaleństwo niż euforia i uniesienie.

Literatura uczestniczy w takich działaniach konfrontatywnych z ryzykiem komplikacji czy niewiadomego efektu. Daje „wgląd”. W tym specyficznym nie-do-gadaniu – jak można to ująć w zapisie sygnalizującym hermeneutyczne dążenie do *koinè* (Klinger 2021) – narratorka upatruje autentycznej siły komunikacji, jako jej ważny przejaw traktując literaturę z domeną fikcjonalności:

Nasza komunikacja jest o tyle istotna i głęboka, o ile pozostaje wzajemną wymianą tego, co subiektywne, a więc nie do końca komunikowalne. [...] tylko fikcja literacka jest w stanie opowiedzieć taki stan subiektywności człowieka (a zarazem jego pełni), tylko fikcja z jej możliwościami zbudowania całej osoby ma przewagę nad argumentami rozumu (a więc nad tradycyjną formą intelektualnego wykładu) (Tokarczuk 2020: 50).

Z fikcji mocniejszej niż rzeczywistość skorzystał też przywołany w eseju John Maxwell Coetzee, który w jednym z uniwersytetów zamiast spodziewanego przez słuchaczy wykładu przedstawił nowelę o zmyślonej pisarce Elizabeth Costello, wzmacniając tym samym ideowy przekaz przez ekstensję empatii. Również na potencjał fikcji (zwłaszcza spekulatywny) wskazują XXI-wieczne badania literaturoznawców (Sugiera 2018).

Siła oddziaływania lektury słabnie zresztą z wiekiem. W narracji esejów pisarka zestawia ze sobą pierwsze i intensywne doznania pod wpływem czytanego tekstu, opowiadając się za filogenezą kulturową, oraz odmowę lektury w wieku senilnym:

Ten inicjacyjny czas to okres niezwykle delikatny. Sprzyjają mu młodość ciała i umysłu, wrażliwość i podatność tego ostatniego na wszelkie zarysowania – jeżeli mózg w tym czasie nauczy

się wydobywać muzykę i obrazy z łańcuszków liter wydrukowanych na kartce, zdolność ta pozostać już na zawsze, chociaż z wiekiem będzie słabnąć (Tokarczuk 2020: 96).

Z wiekiem przychodzi najczęściej jakiś rodzaj autyzmu: przestają nas interesować powieści, zaczynają nas nudzić opisy, wydaje się nam, że więcej interesujących rzeczy znajduje się w biografiach i monografiach, że fakty są ciekawsze niż obrazy czy dialogi. Zaczynamy uprawiać kult faktów, nawet jeżeli są one spreparowane przez żądną sensacji dziennikarzy. Czcią otaczamy przypisy, wierząc, że odsyłają do prawdy. W końcu zaczynamy myśleć, że powieść kłamie, zmyśla, że to płocha rozrywka, a więc nie jest do niczego potrzebna. Wtedy stawiamy autorom niemądre pytanie: na ile opisywane wydarzenia są prawdziwe?

I to jest koniec... (ibid.: 96–97)

Wyróżnione w osobnej linijce zdanie jest puentą zamykającą, znamionującą ironiczny finał przygody czytania, utratę zdolności do zabawy w światy. Autorka *Ksiąg Jakubowych* chce być jej uczestnikiem powołującym je do istnienia (Nalepa 2013).

Idea pisarstwa i koncepcja literatury

Księga i Podróż to dwie metafory konceptualne organizujące twórczą wyobraźnię Olgi Tokarczuk. Obie wyrażają ruch – pierwsza mentalny i wewnętrzny, druga fizyczny i zewnętrzny. Funkcjonują jako osobne, lecz również przy ich połączeniu pisarka komunikuje o dziejowych mechanizmach cywilizacji, w których odegrało rolę słowo pisane, a nawet wielokrotnie przepisywane i przekładane. Można by rzec, że przyływ i odpływ kultur pozostawia po sobie osad słowa, noszącego ślady cierpliwej obróbki. Księga i Podróż warunkują zatem rozwój świata w jego wszelkich przejawach. Narratorka eseju konstruuje symetrycznie antyteetyczne obrazy Europy po upadku Cesarstwa Rzymskiego, a później na zasadzie koincydencji opozycji – po upadku Konstantynopola, dokonując historiograficznych symplifikacji, opowiada o przeszłości według wzorca mitu:

[...] kiedy Europę wciąż owiewały dym i swąd palonych resztek dawnego świata, w ciągu kilku wieków wczesnego średniowiecza, najważniejsze teksty upadłej cywilizacji, niczym ukryte krowy Apollina, zimowały w innym języku na półkach bagdadzkich i ogólnie arabskich bibliotek. Wszystko to w czasach, które, jak wiemy, były jednymi z najciemniejszych okresów w historii naszej części świata – wewnętrzne wojny i pochody plemion z Północy zrównywały z ziemią miasta i niszczyły pola uprawne, a przemoc i choroby zabijały ludzi. To nie był czas bibliotek (Tokarczuk 2020: 79).

Arabowie, coraz silniej wypierani z Europy i spychani na południe dzisiejszej Hiszpanii, zostawili po sobie zasobne, piękne miasta, niezwykłą muzykę i wysoko rozwiniętą kulturę. I biblioteki. Za wojskami zdobywców ciągnęli mnisi i inni Ludzie Ksiąg, których nie podniecało żadne inne bogactwo prócz zwojów i kodeksów. Teraz – na odwrót niż w Bagdadzie – potrzebnymi byli tłumacze z arabskiego na języki chrześcijańskie (ibid.: 80).

Literatura nie jest więc tym, co jest gubione, ronione w tłumaczeniu, a raczej – odzyskiwane, ratowane *en bloc*. Takie właśnie ratownicze znaczenie miały dawne prace toledańskie

szoły tłumaczy. Poza ogólnym oglądem pozostaje oczywiście refleksja nad tłumaczem jako drugim autorem, a dziełem tłumaczonym jako drugim/innym (u)tworem. Dla samego procesu tłumaczenia pisarka znajduje metaforyczną wykładnię, motywowaną biologicznie, topograficznie czy społecznie, według której tłumaczenie to: zaszczepianie nowych pędów/rozprzestrzenianie opowieści/ dzielenie odpowiedzialności za tekst. Równocześnie podobne i inne osobowe role dałoby się wyznaczyć tłumaczowi jako krzewicielowi czy siewcy słowa, współodpowiedzialnemu, a nawet „współwinnemu”, ale także tricksterowi. Literaturę bowiem – jak czytamy w esejach – wymyślił Hermes, wielki kłamca i posłaniec słowa, kurier, ambasador.

Pisarka tworzy mnogie definicje literatury, oddające jej złożoność i wieloperspektywiczność. Poniższe wyimki ujmują procesy powstawania i oddziaływania dzieł literackich, traktują o literaturze jako sferze komunikacji, dobru wspólnoty, zbiorowej narracji, ale też narracji wielu zbiorowości. Funkcje literatury uzależnione są od nachylenia definicyjnego i lokują się w zakresie metaforycznego jej postrzegania jako: sieci, sezamu, zabawy w światy, mitu:

[...] literatura jako nieustanny proces snucia opowieści o świecie ma większą niż cokolwiek innego możliwość ukazania świata z całością perspektywy wzajemnych wpływów i powiązań. [...] jest ze swojej natury siecią, która łączy i ukazuje ogrom korespondencji między wszystkimi uczestnikami bytu. To bardzo wyrafinowany i szczególnie sposób komunikacji międzyludzkiej, precyzyjny i zarazem totalny (Tokarczuk 2020: 27).

[...] literatura to przede wszystkim sezam punktów widzenia innych ludzi, wizji świata przefiltrowanych przez niepowtarzalny umysł każdej jednostki. Nie da się tego z niczym porównać. Literatura, także ta najdawniejsza, oralna, tworzy idee i wyznacza perspektywy, które zapadają nam głęboko w umysł i formatują go, czy tego chcemy, czy nie (ibid.: 27).

W literaturze chodzi przecież o przekazanie całości doświadczenia, a nie o fakty. Jest ona zabawą w światy i możliwości, wspaniałym, zapierającym dech w piersiach kuglarstwem, które zmiata i unieważnia nasze skrzętne i pragmatyczne porządki, nasze podziały „odtąd dotąd”, starannie posortowaną zawartość naszych szuflad umysłu (ibid.: 98).

[...] jej zakorzenienie w najstarszej mitologii, w owym prawieku człowieka, kiedy pierwsze lęki, jeszcze na polu zwierzęce, ssacze, i pierwsze ludzkie sny zamieniano w opowieści, oraz to, że w swoim najgłębszym znaczeniu literatura nie ma płci, to znaczy sięga do tych warstw ludzkiej psychiki, gdzie dualizm płciowy nie obowiązuje, a człowiek jest istotą kompletną, niepodzielną i może pełnymi garściami czerpać ze swojej całości (ibid.: 99).

Tokarczuk włącza do narracji stworzony przez siebie leksykon humanistyki, powołuje do istnienia nowe terminy lub adaptuje istniejące, modyfikując ich znaczenia na potrzeby opisu kondycji człowieka i świata. Jednym z takich terminów jest wspomniana już ognozja, rozumiana przez autorkę *Czulego narratora* jako „narracyjnie zorientowany, ultrasyntetyczny proces poznawczy, który odzwierciedlając przedmioty, sytuacje, zjawiska, próbuje uporządkować je w wyższy współzależny sens” (Tokarczuk 2020: 28). Złożoność, wielorakość, zależność jako cechy i formy istnienia świata korespondują z literaturoznawczym „duchem czasów”, humanistyczną refleksją posługującą się wyobrazeniami sieci do opisu rzeczywistości, spoiwa czy spłotu jako zespołu powiązań, relacji w środowisku.

Człowiek – w rozumieniu pisarki – nie tylko nie jest oddzielny od reszty świata, ale nawet nie pojedynczy i nie monolityczny. Stanowi podlegający ciągłym przemianom bioton. Sugestywną wizualną metaforą ludzkiej złożoności, jedności z naturą, nieostrości „konturów” są – według narratorki eseju – obrazy Giuseppe Arcimbolda. Podobnie postrzegane są powinowactwa wiedzy prowadzące do unidyscyplinarności, co także wskazuje na pewną zgodność idei rzeczywistości zawartej w prozie Tokarczuk z tendencjami w nowej humanistyce.

Literatura nie ma płci, jak czytaliśmy wyżej, stąd używane w tym artykule sformułowanie: narratorka eseju – bliższe jest paktowi osobowemu (bo niezupełnie autobiograficznemu), który „zawarła” Olga Tokarczuk z odbiorcą form wypowiedzi składających się na *Czulego narratora*, co w praktyce oznacza stosowanie „żeńskości” w kategoriach osobowych i fleksji. Nie chodzi jednak o autorskie przywiązanie do postaci wypowiadającej się jako narratorki eseju, ale o opisane w esejach substancjalne przeobrażenia osoby mówiącej, jej status, siłę sugestii, a także o konwersję czytelnika. Również tych kwestii dotyczą meta-refleksyjne komentarze w esejach: „W tym, co piszę, zawsze starałam się kierować uwagę i wrażliwość czytelnika na całość. Biedziłam się nad narratorami totalnymi, prowokowałam fragmentaryczną formą, sugerując istnienie konstelacji, które wykraczają poza prostą sumę składników i tworzą własny sens” (Tokarczuk 2020: 27). Wielonarracyjna poetyka intersubiektywności ustalała autonomię narratora, przekraczającego heteronomię dotychczasowych/uprzednich reguł narracji i jednocześnie korzystającego z nich, by nie popaść w stan anomii (Sadzik 2019). Przekroczyła też binarny układ opozycji, w który wpisany był także narrator, a który przez niektórych badaczy był postrzegany (we wcześniejszej prozie Tokarczuk) jako dziedzictwo Schulzowskiego widzenia rzeczywistości: bezruch–ruch, ciemność–jasność, niedoskonałość–doskonałość (z wewnętrzną opozycją: męskie–żeńskie), rozpad–scalanie, również jako przejaw dialektyki fragmentu i całości (Siwor 2011). Czuley narrator wydaje się więc osobowym projektem otwartym, konstruktem niejednorodnym i stającym się (co sugeruje też „tekst okładki” edycji z 2020 roku, przedstawiającej profil „do wypełnienia”), osadzonym jednak w afektywnym czytaniu świata, wyposażonym w uważność, wrażliwość, nieobojętność i pewne wzorce etyczne.

Bibliografia

- Adamczewska-Baranowska, Izabella 2020. „Wirusocentryczne narracje reporterskie z nurtu »mrocznej biologii«”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 63, 3: 9–25.
- Czapliński, Przemysław 2013. „Kontury mobilności”. W: Przemysław Czapliński [&] Renata Makarska [&] Marta Tomczok (red.). *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dauksza, Agnieszka 2016. „Znaczenie odczuwane: projekt interpretacji relacyjnej”. *Teksty Drugie* 4: 255–281.
- Domańska, Ewa 2017. „Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej”. W: Przemysław Czapliński et al. (red.). *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Kaliściak, Tomasz [&] Wojciech Śmieja [&] Piotr Mosak (red.) 2020. *Biopolityka męskości*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.

- Kantner, Katarzyna 2019. *Jak działać za pomocą słów? Proza Olgi Tokarczuk jako dyskurs krytyczny*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Klinger, Michał 2021. „Hymn o czułości Olgi Tokarczuk – próba egzegezy”. *Konteksty Polska Sztuka Ludowa* 1–2 (332–333): 65–73.
- Kołodziej, Piotr 2021. *Literatura grozi myśleniem*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Koziołek, Krystyna 2017. *Czas lektury*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Koziołek, Ryszard 2016. *Dobrze się myśli literaturą*. Wyd. 2. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- 2019. *Wiele tytułów*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Larenta, Anna 2020. „Metamorficzność postaci w twórczości Olgi Tokarczuk”. *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 16: 83–113.
- Nalepa, Marek 2013. „Gra w światy Olgi Tokarczuk”. W: Magdalena Rabizo-Birek [&] Magdalena Pocałun-Dydyecz [&] Adam Bienias (red.). *Światy Olgi Tokarczuk*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Nycz, Ryszard 1995. *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Olejniczak, Józef [&] Monika Bogdanowska (red.) 2007. *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?...* Katowice: Agencja Artystyczna Para.
- Olejniczak, Józef [&] Anna Szawerna-Dyrszka (red.) 2010. *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?...* T. 2. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- (red.) 2012. *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?...* T. 3. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- (red.) 2016. *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?...* T. 4. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pasich, Lidia [&] Małgorzata Jas 2000. „Tęsknimy do utopii ... Z warsztatów metodycznych »To lubię!« . Pomysły zajęć, refleksje post factum”. *Nowa Poliszczynna* 16, 1: 3–11.
- Rusinek, Michał 2015. „Alegoria (od)czytania. Na marginesie miniatury poetyckiej Mirona Białoszewskiego”. W: Tomasz Kunz i in. (red.). *Widnokęgi literatury – wielogłosy krytyki. Prace ofiarowane Profesor Teresie Walas*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sadzik, Piotr (red.) 2019. *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Siwor, Dorota 2011. „Schulzowskie tropy w prozie ostatniego dwusześciecia”. W: Dorota Siwor [&] Stanisław Gawliński (red.). *Dwie dekady nowej (?) literatury. 1989–2009*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sordyl, Klaudia 2021. „Prefiguracja a historiografia Haydena White’a w opowiadaniu *Zielone Dzieci* Olgi Tokarczuk”. *Rocznik Komparatystyczny* 12: 131–149.
- Sugiera, Małgorzata (red.) 2018. *Fikcje jako metoda. Strategie kontr(f)aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Tokarczuk, Olga 2020. *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wróbel, Iwona 2013. „Źródła i funkcje niezwykłości, fenomenów i kuriozów w powieściach Olgi Tokarczuk”. W: Magdalena Rabizo-Birek [&] Magdalena Pocałun-Dydyecz [&] Adam Bienias (red.). *Światy Olgi Tokarczuk*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.