

LIDIA WIŚNIEWSKA

(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

TOKARCZUK – BOHATERKA ROMANTYCZNA
W POWIEŚCI „PROWADŹ SWÓJ PŁUG PRZEZ
KOŚCI UMARŁYCH”

Romantyzm jako element ponadepokowej linii formacyjnej

Myśl o Oldze Tokarczuk jako o pisarce postmodernistycznej nie budzi wątpliwości. Ale poniekąd uzupełniając koncepcję Lasha Scotta¹, można stworzyć w odwołaniu do jego (przerwanego) ciągu epok modernistycznych (*modernity*), jak renesans, oświecenie, modernizm (*modernism*) analogiczny (przerwany) ciąg pre- i postmodernistyczny obejmujący średniowiecze, barok, romantyzm, postmodernizm, przy czym podstawy obu szukać można w odmiennych wzorcach czasu i przestrzeni charakterystycznych dla mitu Boga w przypadku formacyjnej linii modernistycznej, a dla mitu Natury w przypadku linii pre- i postmodernistycznej² – tym samym ich źródła lokując u samych początków i podstaw kultury.

Takie podejście, w którym postmodernizm zdradza swoje (obok innych) źródła romantyczne, jest uzasadnione tym bardziej, że sam romantyzm trak-

¹ S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania” (regime of signification)*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 473.

² L. Wiśniewska, *Dwa mity a dwie formacje kulturowe (w porównaniu)*, „Porównania” 2016, nr 19, s. 13. Mówiąc o mitach w sensie silnym: micie nowoczesnym (Jednego Boga) jako zdeterminowanym przez czas w postaci wiecznej Formy i przestrzeń jako Pustkę oraz o jego niesakralnym odpowiedniku, micie w sensie słabym albo paradygmacie linearnym zdeterminowanym przez czas prostoliniowy i przestrzeń hierarchiczną i o micie archaicznym (Natury) wprowadzającym przestrzeń w postaci Pełni albo Prajedni i czas w postaci Chaosu oraz o jego niesakralnym odpowiedniku, micie w sensie słabym czy też paradygmacie kołowym opierającym się na przestrzeni określonej przez zasadę *coincidentia oppositorum* i czasie kołowym, traktuję je jako wzorce poznawcze mające też pewne odniesienie (pierwszy) do koncepcji Immanuela Kanta i (drugi) do swoistego (poeinsteinowskiego) neokantyzmu Ernsta Cassirera, a poniekąd i „kantyzującego” Carla Gustava Junga.

towany jest jako wielokształtny³, jednoczący elementy sprzeczne, na przykład obok fantastyki realizm pozwalający następnie wykrystalizować się (zrazu wszak walczącego o *Hernaniego* Hugo) Honoriuszowi Balzakowi czy Emilowi Zoli, a podobnie można by mówić o Bolesławie Prusie i jego *Lalce*. Prekursorów nietrudno wskazać⁴, zauważając, że postmodernizm przejmuje, przekształca, a także przekracza romantyzm, hermeneutykę, teorię krytyczną, francuski strukturalizm, fenomenologię, egzystencjalizm, zachodni marksizm, nihilizm, populizm czy anarchizm. Na przykład, podobnie jak Nietzsche i Heidegger, podziela on sceptycyzm wobec rozumu i możliwości poznania prawdy oraz przekonanie, że uniwersalia, w tym pojęcia moralne, takie jak dobro i zło, są problematyczne i zależne od sprzecznych interpretacji, zależnych od poszczególnych odbiorców⁵.

Nie wchodząc w szerszy przegląd wymienionych możliwości, zasygnalizuję, że z romantyzmu postmodernizm (i kontrkultura) przejmuje krytyczne stanowisko wobec obiektywizmu, stałości, klasycznej jedności (linearnego) czasu i miejsca, zarazem dziedzicząc skupienie się na metafizyce i *sacrum*, prymitywizmie i pierwotności wskazujących na przewagę Natury nad cywilizacją, czuciu (zmysłach), emocjach i wyobraźni, fantazji, egzotyce oraz odstępstwie od normy czy zwykłości. Jak romantyzm kwestionuje też postmodernizm dominujące wartości estetyczne, moralne i poznawcze, przyjmując, że nie ma uniwersalnych kryteriów piękna, dobra i prawdy. Postmoderniści mają też poczucie usytuowania na granicy czasów⁶, podobnie jak romantycy, którzy: „Przeszłości już nie chcieli, wiary bowiem nie da się wmówić, przyszłość kochali, ale cóż! Jak Pygmalion Galateę [...] czekali, [...] aby się ożywiła [...]. Wszystko, co było, już nie jest; wszystko, co będzie, jeszcze nie jest”⁷, a jednocześnie wielbili i przeklinali Goethego z *Weterem* i *Faustem* czy Byrona z *Manfredem*.

Można jednak na te filiacje spojrzeć i z odwrotnej perspektywy, jak czyni to Maria Janion, pokazując, że u podstaw romantyzmu (metodologicznie

³ H. Peyre, *Co to jest romantyzm?*, przekł. i posłowie M. Żurowski, Warszawa 1987, s. 162.

⁴ M. Strathern, *Out of Context: The Persuasive Fiction of Anthropology*, “Current Anthropology” 1987, nr 28 (3), s. 252–281.

⁵ J. Granier, *Nietzsche's Conception of Chaos*, w: *The New Nietzsche*, ed. D.B. Allison, New York 1977; J.H. Miller, *The Disarticulation of the Self in Nietzsche*, “The Monist” 1981, nr 64 (April), s. 247; 261; G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przekład i posłowie B. Banasiak, Warszawa 1997, G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006.

⁶ A. Gouldner, *For Sociology*, London 1973, s. 327–333.

⁷ A. de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przeł. T. Żeleński (Boy), Wrocław 1997, s. 12, 22.

reinterpretującego tradycję hermeneutyczną) tkwi właśnie, w szerokim rozumieniu tego słowa, kontrkultura – wbrew abstrakcjom rozumu rządzącego kulturą zdogmatyzowaną – oznaczająca konkretność i powrót do Natury umożliwione przez rewindykację kultury nieoficjalnej: ludowej lub pogańskiej (słowiańskiej bądź północnej – w opozycji do rzymskiej⁸, a dodajmy też kulturę Wschodu), co w obu przypadkach (poprzez ludową kulturę karnawałową⁹ lub mit Natury) prowadzi do zmiany wzorców czasu i przestrzeni stojących u podstaw interpretacji rzeczywistości.

Samo ponadepokowe spojrzenie na kulturę lub sztukę ma swoje precedensy, by przypomnieć schematyczną koncepcję filozofa, Karla Joëla, dotyczącą przeplatania się w czasach nowożytnych parzystych wieków jako „rozwiązujących”, a nieparzystych jako „wiązących”¹⁰, a w historii sztuki koncepcję Heinricha Wölfflina, który konsekwencje baroku dostrzega w impresjonizmie i pokrewnych zjawiskach mu współczesnych¹¹. Szczególnie zaś istotna w interesującym nas kontekście byłaby Juliana Krzyżanowskiego koncepcja przeplatania się prądów klasycystycznych i romantycznych – tych drugich obejmujących przed romantyzmem średniowiecze i barok, a później – neoromantyzm¹².

W tym też kontekście interesujące wydaje się poszukiwanie ciągłości romantyzmu przez Henri Peyre’go, który nie tylko mówi o preromantykach i romantykach, ale też o „głębokim powinowactwie”¹³ romantyzmu ze średniowieczem i barokiem, a także o romantyzmie „następnego pokolenia” (Emil Zola, Stéphane Mallarmé, Joris K. Huysmans, Odillon Redon czy Vincent van Gogh), wreszcie przywołuje nowy bunt romantyczny w postaci sur-

⁸ M. Janion, *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, w: tejsze, *Gorączka romantyczna. Prace wybrane*, t. 1, Kraków 2000, s. 26.

⁹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975.

¹⁰ K. Joël, *Wandlungen der Weltanschauung. Eine Philosophiegeschichte als Geschichtsphilosophie*, Tübingen 1928.

¹¹ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Gdańsk 2004.

¹² J. Krzyżanowski, *Od średniowiecza do baroku. Studia naukowo-literackie*, Warszawa 1938. Krzyżanowski przywołuje prace: W. Folkierski, *Na lotnych piaskach terminologii historycznej: Renesans – Romantyzm*, w: *Prace historyczno-literackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936; K. Wais, *Zeitgeist und Volksgeist in der vergleichenden Literaturgeschichte am Beispiel der Romantik*, „Germanisch-Romanische Monatshefte” 1934; E. d’Ors, *Du Baroque*, Paris 1936.

¹³ H. Peyre, dz. cyt., s. 170.

realizmu, czy wskazuje na Paula Claudela jako romantyka mimo woli. Uznaje on, że romantyzm to przede wszystkim rezultat określonej wrażliwości i temperamentu, odpowiedzialnych za „bunt w dziedzinie literatury, moralności i filozofii, osamotnienie i rozpacz, tytaniczne ambicje, umiłowanie wielkości i nadmiaru, chęć objęcia w żywiołowym »imperializmie« całej natury, świata; panteizm nie formułowany dosłownie lub instynktowny”¹⁴. Jeśli chodzi o stosunek do klasyków, przywołuje stwierdzenie Théodore’a Jouffroy: „Romantyk dąży do uduchowienia natury materialnej, klasyk do zmaterializowania natury duchowej”¹⁵.

W stronę Goethego (i Blake’a)

Jakkolwiek trzeba sobie zdawać sprawę z niejednolitości romantyzmu, warto jednak pójść tym tropem odwrócenia wzorców poznawczych, przypominając, że na poziomie bardzo podstawowym taki opozycyjny wobec klasycyzmu i racjonalizmu wzorzec przedstawiony został przez poczęty jeszcze w ramach oświecenia, ale towarzyszący już pierwszym przejawom Sturm- und Drangperiode ekspresywizm¹⁶ – z centralnym jego pojęciem dynamicznego życia. Wedle mającego zasadniczy udział w tej koncepcji Johanna Herdera części Natury (tożsamej z historią) są wzajemnie od siebie zależne i wzajemnie na siebie wpływają w ramach jej (przestrzennej) całości dzięki znajdującej wyraz w ekspresji energii, która decyduje o różnorodności jej przejawów, a zarazem o jedności nadającej znaczenie każdemu składnikowi (co obie tendencje pozwala tu objąć zasadą *coincidentia oppositorum*). Odwołuje się też on do cykliczności czasu traktowanej jako opozycja wobec kumulatywnej, linearnej koncepcji postępu. Drugi przedstawiciel ekspresywizmu, Johann W. Goethe, pozostawał pod wpływem tendencji panteistycznych (ujawniających się w koncepcji wszechogarniającej substancji zwanej naturą lub bogiem) Barucha Spinozy, a także lektury (wywodzących się od legendarnego Hermesa Trismegistosa, któremu przypisuje się przekazanie Grekom tajemnej wiedzy magicznej kapłanów staroegipskich) pism hermetycznych z II i III wieku oraz hermetyzmu początków wieku XVIII. Przy jego rozumieniu świata jako całości¹⁷, która nie powinna być pogwałcana frag-

¹⁴ Tamże, s. 311. Pod względem zakresu obowiązywania tego pojęcia autor zdaje się zatem nie wprowadzać granic jak Maria Janion przekonana, „że w końcu wieku [XX – L.W.] jesteśmy właśnie świadkami zmierzchu paradygmatu romantycznego”. M. Czerwińska, *Historia i transgresja*, w: M. Janion, *Gorączka romantyczna*, s. XXIII.

¹⁵ Za: tamże, s. 369

¹⁶ Z. Kuderowicz, *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 1989, s. 485–486

¹⁷ Interesujące, że Katarzyna Zechenter, śledząc ewolucję koncepcji wykładów pol-

mentaryzującymi zabiegami eksperymentu, istotne jest też przekonanie, że w Naturę nawet fizyka musi wnikać/wczuwać się „z miłością, czcią i pobożnością, zupełnie nie troszcząc się o to, co matematyka ze swej strony osiąga i czyni”¹⁸. W jego rozumieniu ponadto, chociaż idea stanowi źródło moralności, tym, co ją urzeczywistnia, staje się miłość¹⁹. I w jego podejściu zatem następuje przejście od mitu nowoczesnego do mitu archaicznego. Następuje tu zamiana wzorców czasu oraz przestrzeni: całościowego czasu prostoliniowego na generujący jednostki czas cyrkularny i wydzielającej jednostki hierarchicznej przestrzeni na przestrzeń holistyczną, konstytuowaną dzięki zasadzie jedności przeciwieństw.

Narratorka *Prowadź swój pług...*²⁰ wprost przywołuje Goethego, ale i czyta, jak określa go sama Tokarczuk, protoromantycznego poetę, Williama Blake’a²¹, chwilami wręcz porwana przez jego wizje. Pomaga też w jego przekładaniu na język polski i często, mniej lub bardziej dokładnie, cytuje go, co szczególnie rzuca się w oczy w przypadku mott inicjujących wyraźnie pisarsko przez nią zaplanowane rozdziały²².

Z pewnością więc nie tylko dzięki Goethemu, ale i Blake’owi, dokonuje się zastąpienie mechanycystycznej wizji świata, opartej na całościującym czasie prostoliniowym i związku przyczynowo-skutkowym oraz hierarchii – organicystyczną, uświadamiającą całościowość przestrzeni, w której wszystkie elementy są ze sobą związane niezależnie od ich wielkości, znaczenia czy wartości (choć w wyjątkowych przypadkach te wizje mogą się do siebie

skojęzycznych noblistów, począwszy od Henryka Sienkiewicza, konstatuje znaczący kierunek, w jakim zmiierają współczesne wystąpienia (Czesława Miłozza, Wisławy Szymborskiej, Tokarczuk): w stronę świata pojmowanego jako „żywa, indywidualna istota”. K. Zechenter, *From “Poland’s genius” to the World “as a living, single entity”. World Literature, and Writers Duty in Lectures of Polish Laureates of the Nobel Prize in Literature (1905–2019), “The Polish Review” 2021, Issue 2*. Sama Tokarczuk stwierdza: „muszę opowiadać tak, jakby świat był żywą, nieustannie stającą się na naszych oczach jednością” (O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 289).

¹⁸ J.W. Goethe, *Refleksje i maksymy*, przeł., oprac., wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1977, s. 91.

¹⁹ J. Krakowski, *Goethe i Kant a wczesna twórczość Hegla*, w: *Między Kantem a Goethem. Eseje o wczesnej filozofii Hegla*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1994, nr 1526, s. 35.

²⁰ O. Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2009. Dalej cytaty stąd będą zaznaczała w tekście głównym literą P i numerem strony.

²¹ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, s. 213, 226.

²² O tym bliżej: K. Kantner, *Pomiędzy koinè a falsyfikatem – typy i funkcje cytatów w twórczości Olgi Tokarczuk* w: *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, red. A. Jarmuszkiewicz i J. Tabaszewska, Kraków 2014, s. 96.

zbliżyć: „skrajny mechanicysta twierdził, że organizmy są maszynami wyższego rzędu, skrajny organicysta zaś, w filozoficznej kontrofensywie, utrzymywał, iż fizyczne przedmioty i procesy to po prostu bardziej elementarne formy organiczne”²³). Maria Janion²⁴ przypomina dodatkowo, że w romantyzmie Matce-Naturze (którą, dodajmy, można uznać za *alter ego* mitycznej Bogini Matki), traktowanej jako indywidualność obdarzoną duchowością, przypisany zostaje (nasycony symbolami) język zarówno „mówiony”, jak i „pisany”, więc jeśli pojmowana jest ona jako istota żywa i materialna, to zarazem nierozdzielnie związana z duchowością – którą zresztą poznać można raczej sercem niż intelektem. Choć to podejście ma długą tradycję²⁵, to Friedrich Schelling już wprost odwoła się do pojęcia organizmu, a ostatecznie też „pojęcie Duszy Świata weszło do filozofii przyrody romantyków niemieckich”²⁶.

Bohaterka romantyczna

Pomimo że bohaterka-narratorka powieści Tokarczuk stwierdza jedynie, iż mogłaby być sprawną pisarką, to jednak mając kłopot z wyrażaniem się w mowie (P 289), wyraźnie preferuje pismo, bo tylko w nim użyć może nietypowo, na wzór Blake’a, identyfikujące jego wielbicielkę wielkie litery. Staje się więc pisarką.

Już jej stosunek do własnego nazwiska i imienia sygnalizować będzie rozdźwięk z modernistyczną tożsamością (rozumianą jako identyfikacja ze ściśle określonymi wzorcami²⁷). Łatwiej ją będzie opisać raczej dzięki kategoriom freudowskim²⁸ lub zakotwiczonych w ciele i jego odczuciach, bólu

²³ M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 205.

²⁴ M. Janion, „*Kuźnia natury*”, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria druga, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974.

²⁵ M.H. Abrams, dz. cyt., s. 204–206.

²⁶ Tamże, s. 204.

²⁷ Tak modernistyczną tożsamość jako wpisana w system jakościowych różnic, więc silnie wartościujących wyborów umożliwiające posiadanie obrazu siebie jako zgodnego z pewnymi hierarchizującymi wzorcami rozumie Ch. Taylor (*Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Roszkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, oprac. naukowe T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 40). Jednocześnie uznaje on za konieczne rozdzielenie w tej perspektywie przedmiotu i „oderwanego podmiotu, który wyłamuje się z wygodnego, lecz iluzorycznego poczucia jedności z naturą” (dz. cyt., s. 26).

²⁸ Przypominająca (wbrew silnie wartościującym wyborom modernistycznym) „gro-no person” „osobowość wieloraka”, jaką wciela narratorka (nazwana też nar-

bądź radości, nietzscheańskiej twórczej „samości”²⁹, zakładającej działanie pozwalające w ramach jednej osoby zaistnieć wielu jej sprzecznym realizacjom w kołowym czasie („moje dziś obala me wczoraj”, mówi uczeń Zaratustry, a on sam postrzega siebie w perspektywie „wejrzeń i mgnień”³⁰) i polimorficzności (*coincidentia oppositorum*) w przestrzeni (np. samookreślenie Zaratustry: usta ludu, dłoń sowizdrzała, noga konia, żołądek orła, bądź „mnogości o jednej treści” jako wojny i pokoju, trzody i pasterza³¹, a więc destrukcji i konstrukcji, przedmiotu i podmiotu). Ale modernistyczne rozumienie podmiotu uderza najpierw w „koncepcję romantyczną, opierającą organicystycznymi metaforami i pojęciem autoekspresji”³², zanim skieruje ostrze przeciw postmodernistycznej, u podstaw której sytuowani są Freud i Nietzsche³³. Jednocześnie modernizm i postmodernizm oznaczają wybór etyczny między pierwszeństwem dobra nadrzędnego a niezgodą na poświęcenie dla tego dobra dóbr „niższych”, przy czym: „To drugie stanowisko opiera się na nowożytniej afirmacji zwyczajnego życia i pojawiało się w bardzo różnych formach, od inspirowanej romantyzmem obrony harmonii z »naturą« wewnętrzną i zewnętrzną po nietzscheańskie ataki na destrukcyjny dla podmiotu charakter »moralności« [...]”³⁴. Jak widać, w kwestii tożsamości i moralności romantyzm i postmodernizm sytuowane są na tej samej linii. I na niej też będzie sytuować się narratorka.

W jej przekonaniu w człowieku istnieją mechanizmy obronne pozwalające mu nie zauważać całego cierpienia świata, postrzeganego przez nią po Blake’owsku jako upadły; zdolności wytrzymania ciężaru takiej wiedzy odmawia nie tylko człowiekowi, lecz nawet Bogu, pozostawiając ją co najwy-

ratorem dysocjacyjnym, co kojarzy się z psychologicznym określeniem rozszczępienia jaźni i grupowania się przeżyć oraz pamięci podmiotu wokół pewnej ilości „ja” obcych względem siebie) interesująca Tokarczuk (O. Tokarczuk, *Czuły...*, s. 219–221) pojmującą chaos jako największe bogactwo, pozwala jej odwoływać się przede wszystkim do Freuda, którego trójcę (id, ego, superego) wzbogaca czwartą składową, narratorem utrzymującym kontakt z zewnętrzem (tamże, s. 168–169). Szczególnie istotne dla niej staje się wskazywanie przez niego dalekich, nieliniarnych połączeń.

²⁹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Warszawa 1913, s. 38.

³⁰ Tamże, s. 51, 150.

³¹ Tamże, s. 271, 37.

³² Ch. Taylor, dz. cyt., s. 26–27.

³³ M. Blonsky, *On Signs*, Baltimore 1985, s. 264–265; D. Booth, *Nietzsche on “the Subject as Multiplicity”*, “Man and World: International Philosophical Review” 1985, nr 18 (2), s. 121–146.

³⁴ Ch. Taylor, dz. cyt., s. 199.

żej bezdusznej maszynie. Ale jej zachowanie – osoby pogrążonej w ciągłej żalobie, smutku i płaczu – przeczy temu. Wydaje się, że sama właśnie na tym cierpieniu jest skoncentrowana, wyostrza je i hiperbolizuje, zresztą zarówno w zgodzie z Blake’owskim stwierdzeniem, że „Gdy trafionemu ptakowi skrzydło martwe zwisa,/ Śpiew Cherubinów w niebie się ucisza” (P, 161)³⁵, jak i postmodernistycznym założeniem, że ruch (w jej postrzeganiu niewątpliwie złamanego) skrzydła motyla skutkuje katastrofą na drugim krańcu ziemi.

Natomiast mechanizmy obronne okazują się w istocie wystarczająco silne, by odciąć ją od niej samej, czyniąc z niej poznający podmiot, który nie zna w pełni samego siebie – niczym Edyp Sofoklesa. Bohaterka na kolanach wyzna bliskim sobie ludziom – którzy i tak wcześniej odkryli, iż zamordowała czterech mężczyzn – że *post factum* popadała w amnezję dotyczącą popełnianych zabójstw, i to mimo że chociaż pierwsze było nieprzygotowane i niejako dokonane odruchowo przez jej mające młodzieńcze doświadczenie w rzucie młotem ciało (w duchu zupełnie nietzscheańskim ocenione: „O, jakie ciało jest mądre. Mogłabym powiedzieć, że to ono podjęło decyzję, wzięło rozmach i uderzyło”³⁶ – P 298), to już do drugiego przygotowywała się z rozmysłem. A jednak tak dalece zepchnięte zostają wszystkie one w mroki podświadomości, że słysząc relację o jednej z tych śmierci, daje się „uwieść” własnej wizji wciągnięcia ofiary w pułapkę przez lisy, nie widząc w nich siebie samej. Ta amnezja, w gruncie rzeczy odcinająca w niej od siebie dwóch Williamów Wilsonów Edgara Allana Poego, dra Jekylla i pana Hyde’a Roberta Louisa Stevensona, a może też portret Doriana Graya od samego bohatera ukształtowanego na wzór i podobieństwo lorda Henry’ego o przeżytej romantycznej twarzy u Oskara Wilde’a, wyjaśnia, dlaczego wcześniej nawet słowem nie zdradziła, i to nawet sobie – pisząc – swojej roli zabójczynie. Więcej, okazywała oburzenie, że może być w tej sprawie dręczona przez policję.

Tak wyłania się narratorka-pisarka rozdwojona wewnątrz na osobę świadomie dążącą do moralnego dobra, ale dzięki amnezji ukrywająca ostatecznie nawet przed sobą popełniane zło (bo jednak zło, skoro i zabijanie zwierząt tak ocenia). Oczywiście, o ile możemy powiedzieć o zabijaniu przez nią właśnie, gdy wyraźna tożsamość, zakładająca zajmowanie ściśle określonej pozycji w hierarchii³⁷, zostaje w jej przypadku rozmyta i zamienia się w wieloaspektową i sieciową.

³⁵ W. Blake, *Wyrocznie niewinności*, w: *Wieczna Ewangelia. Wybór pism*, wyb. i oprac. M. Fostowicz, przeł. Z. Krukowski, M. Fostowicz, Wrocław 1998, s. 82.

³⁶ Trudno nie odnieść tego stwierdzenia do określenia Nietzschego (nb. używającego określenia „nadczołowiek” wywodzącego się z *Fausta* Goethego): „Ciało jest wielkim rozumem [...]” (F. Nietzsche, dz. cyt., s. 37).

³⁷ Leibniz w jednym ze swych podejść domagał się rozważania tożsamości ze

Ta częściowa nieświadomość siebie samej współlistnieje jednak z niezwykle systematycznie i świadomie prowadzoną, nastawioną na sukces własnego wzorca poznawczego walką propagandową z oficjalnym światopoglądem reprezentowanym przez zamordowanych i im podobnych, nazwaną wprost: „cóż, też prowadziłam swego rodzaju kampanię” (P, 221) i ujawniającą cel: „Trzeba mówić ludziom, co mają myśleć. Nie mam wyjścia. Inaczej zrobi to ktoś inny” (P 182).

Bohaterka Tokarczuk czyni to na tyle skutecznie, że jej koncepcja, iż mężczyzn-myśliwych zabity mordowane przez nich zwierzęta, zatacza coraz szersze kręgi, wyjaśniając obecność w jej narracji niewielkich ptaków, które dzięki swej liczebności – i specyficznej broni chemicznej – mogą spostonować drapieżcę. Jednocześnie swoją koncepcją, że morderstwa to w istocie akt zemsty zwierząt, nieustannie bombarduje ona instytucję teoretycznie będącą największym jej zagrożeniem jako przestępcy. Występuje zaś demonstracyjnie w roli jedynej sprawiedliwej, która uniemożliwia policji bezradne umorzenie postępowania, bo „[w] końcu zginął Człowiek” (P 183). Ale skoro policja nie potrafi ująć sprawcy, to ona go wskazuje swoim palcem i Palcem Bożym, choć, jak się wydaje na pierwszy rzut oka, to absurdalne i nieprawdopodobne. Jednak poczynając od Biblii, takie wskazania miały w europejskiej jurysdykcji miejsce³⁸ i zabójczyni-erudytki je przytacza, nie omieszkawszy przy tym celnie ocenić *homo sapiens*: „ograniczenie umysłowe i okrucieństwo ludzkie nie zna granic” (P 224).

Domagająca się sprawiedliwości morderczyni, wskazując winnych, jednocześnie występuje w roli ich obrończyni domagającej się niekarania zwierzęcych sprawców, i w roli oskarżycielki – tyle, że pokazującej, iż to ich ofiary były w istocie pierwsi bezdusznymi i okrutnymi mordercami (zwierzęt). W jej interpretacji spowodowanej zmianą poznawczego wzorca mitycznego następuje przekwalifikowanie czynów i zdarzeń: morderca (szczególnie tak określony, jak ona to robi) okazuje się mścicielem, ofiara – wcześniejszym zabójcą, a ona sama – nie motorem tych zdarzeń, ale uległym narzędziem pokrzywdzonych, co czyni ją niewinną. Ten paradoksalny, opar-

względu na zajęcie określonej pozycji w hierarchii, zresztą podobnie jak później Taylor. Zob. A.O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, przeł. A. Przybysławski, Warszawa 1999, s. 306.

³⁸ Takie fakty przytacza wielu obrońców praw zwierząt, np. Karsten Brensing (*Rozmowa ze zwierzętami*, przeł. E. Walewska-Wilk, R. Sarna, Warszawa 2018, s. 167), który wskazuje też na krytykę tego rodzaju „sądów” poczynawszy od XIII wieku, lekceważoną jednak, ponieważ wytaczanie procesów zwierzętom okazało się procederem dochodowym. Szerokie zestawienie tych faktów zob. P. Dinzelbacher, *Das fremde Mittelalter. Gottesurteil und Tierprozess*, Essen 2006.

ty na zasadzie *coincidentia oppositorum* konglomerat przeciwstawnych ról, wynika z zakwestionowania wrywkowego (jak w eksperymencie) postrzegania przestrzeni w imię nadania zdarzeniom jedności czasowej i zastępuje je całościowym postrzeganiem relacji aktorów występujących w przestrzeni tej prywatnej sądowej sceny, choć dzieje się to kosztem liniowości czasu zdarzeń, zastąpionego kołowymi nawrotami w czasie (znaczonymi serią morderstw, zarówno jak powtarzalnym kalendarzem polowań). Wspomniana wyżej, prowadzona z sukcesem przez bohaterkę kampania zmierza do uświadomienia opartej na innych mitycznych modelach czasu i przestrzeni opcji poznawczej niż reprezentowana przez jej ofiary i większość społeczeństwa. Można powiedzieć, że przedmiotem wskazywanym symbolicznie policji jej palcem i fizycznie – określaną jako Palec Boży raciczką zabitej przez kłusownika sarny odciskaną wokół miejsca zbrodni – nie jest nastawione na ujawnienie zbrodni fizycznej, ale trudno identyfikowalnej, wymykającej się prawu, niemniej dla narratorki zasadniczej, zbrodni mentalnej, opartej na posługiwaniu się w działaniu perspektywą poznawczą, a z nią moralną³⁹ usprawiedliwiającą wspomniane wcześniej poświęcenie dóbr niższych (zwierzęta) w imię wyższego (ludzkiego), a w rezultacie zastosowanie przemocy wobec słabszych bądź też niższych w hierarchii oraz bezkarność wyższych i tych, którzy są im ulegli, czyli współwinni.

Przemoc bierze się zaś stąd, że reguły stają się atrapą przesłaniającą fakt, iż prawo jest łamane i dewaluowane przez uzurpujących sobie wyłączność do jego egzekwowania na mocy zajmowania najwyższej pozycji w hierarchii – dzięki środkom przymusu bezpośredniego (narratorka zostanie pouczona, że jej prawo własności się nie liczy) lub pośredniego (zostanie też pouczona, że jej poglądy się nie liczą), pieniędzy i bogactwa lub władzy. Nie ze zderzenia z prawem, ale ze zderzenia z fasadowością prawa, które nie obowiązuje wyższych, a nie chroni niższych w hierarchii społecznej – podobnie jak w św. Tomasza z Akwinu hierarchii bytu, gdzie miejsce swoje znają Bóg, aniołowie, święci, ludzie, zwierzęta, rośliny, materia martwa – rodzi się akt desperacji bohaterki, dodatkowo jeszcze w ludzkiej hierarchii niższej (kobieta, i to stara), a stojącej w obronie jeszcze niższych.

Wychodzi ona z założenia – odwołując się do znanego z mitologii Blake’a Urizena jako władcy tego upadłego świata zdeterminowanego przez rozum, a zarazem wprowadzając aluzję do mających wręcz przeciwne znaczenie słów podziwu i czci, jakie budzi w Immanuelu Kancie niebo gwiazdziste nad

³⁹ „Wysiłek moralny jest [...] w istocie wysiłkiem poznawczym” – mówi Tokarczuk w *Przedmowie* do książki byłego myśliwego, który przeszedł przemianę i przestał polować. O. Tokarczuk, *Przedmowa*, w: Z. Kruczyński, *Farba znaczy krew*, Gdańsk 2008.

nim i prawo moralne w nim – że skoro „Tu, na dole, w świecie Urizena, działa prawo. Od nieba gwiazdzistego po moralne sumienie. To surowe prawo, bez zmiłowania i bez wyjątków. Skoro jest porządek Narodzin, to dlaczego nie miałyby być porządku Śmierci?” (P 71), to jeśli go nie stosują do siebie wyżsi, ona je do nich zastosuje. Gryząca ironia wobec anarchii w stosowaniu prawa przez ofiary bohaterki i, jednocześnie, bezwzględna logika, pozwalają jej to prawo użyć „bez zmiłowania i bez wyjątku”, i walczyć bronią silniejszych, lecz odwracając jej ostrze ku nim samym.

Punkt oparcia stanowi dla niej astrologia sytuująca się w obszarze wzorców poznawczych mitu Natury, gdyż w przeciwieństwie do nauki bazującej na przyczynowo-skutkowych związkach prostoliniowego czasu posługuje się (mającą za podstawę powtarzalność w czasie) analogią⁴⁰ pozwalającą w opozycji do różnicowania poziomów w hierarchii dokonywać ich zrównania w przestrzeni i pokazać „wielkie w małym” (P 161) lub odwrotnie (życie ludzkie odzwierciedlone w kosmosie).

Horoskop (kosmogram) jednak dziś zazwyczaj „nie określa konkretnych zdarzeń w życiu człowieka (może to uczynić, przynajmniej w niektórych przypadkach, ale nie jest to jego podstawowe zadanie), lecz biofizyczną i psychiczną strukturę człowieka, jego potencjał, predyspozycje i predestynacje [...]”⁴¹ – nie determinację. Tymczasem to klasyczna astrologia predykcyjna, zajmująca się przewidywaniem konkretnych wydarzeń, staje się właściwym przedmiotem zainteresowania bohaterki. Określa ona własną datę śmierci, co odczuwa jako wiadomość dająca jej wolność, zaś jeszcze bardziej interesują ją możliwości wyznaczenia dat i okoliczności cudzej śmierci.

Zebrawszy tysiąc czterdzieści dwie daty urodzin i dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć dat śmierci, prowadzi swoje prywatne badania dotyczące ich kosmicznych uwarunkowań. Co prawda, przyznaje się, że nie jest dobrym astrologiem, ponieważ ciągle towarzyszący jej lęk i poczucie, że ludzie poruszają się w świecie jak po omacku, co każe jej odczytywać wszystko jako nienormalne, straszne i zagrażające katastrofą, zaciemnia jej obraz rozłożenia planet. Niemniej ta samokrytyka nie powstrzymuje jej przed po-

⁴⁰ Astrologia czyni to podobnie jak magia (wywodząca się z gnostycyzmu, chrześcijańskiej demonologii i mistycznej filozofii żydowskiej – kabały), alchemia (nawiązująca do tradycji greckich, arabskich i gnostyckich ze szczególnym uwzględnieniem natchnienia Goethego – pism Hermesa Trismegistosa) czy sztuki dywinacyjne (numerologia, tarot, chiromancja). Ale dziś zapładniająca okazuje się dla psychologii – od Sigmunda Freuda, Karen Horney, Ericha Fromma, Alfreda Adlera, przez Carla Gustava Junga po Abrahama Harolda Maslowa i in. J. Prokopiuk, *Mandala życia, czyli o nauce XXI wieku*, w: R.T. Prinke, L. Weres, *Mandala życia. Astrologia – mity i rzeczywistość*, t. 1, Poznań 1982, s. 20–43.

⁴¹ Tamże, s. 87.

woływaniem się na ich wyroki, gdy przekonuje policję, że wskazują one na zwierzęta jako przyczynę śmierci „denatów” (nie lubi zresztą tego słowa sugerującego śmierć nagłą, która w jej pojęciu ma być przewidywalna).

W związku z tym ciemnym widzeniem świata ma zresztą poczucie, iż śmierć może być dobra, jeśli czyjeś życie jest niedobre dla innych (klusownik), a nawet za ciężkie dla samego żyjącego (Prezes), więc skłonna jest uznać ją za rodzaj odkurzacza. To niebezpieczne określenie, bo trzeba spytać o naturę śmieci. Natomiast do własnego „oczyszczającego” działania narratorka czuje się predestynowana jako ktoś, kto nie tylko ma upoważnienie ciał niebieskich, ale rozpoznaje też inne znaki. Za taki umowny przekaz treści dany przez „mówiący” świat uznaje ona oskarżycielską obecność „siostr” zamordowanej sarny lub niedający się wyprostować wskazujący palec prawej ręki udławionego kością upolowanej sarny klusownika, przy przygotowaniach do pochówku którego asystuje. Mowę tego palca odczytuje jako: „teraz uważajcie, bo oto jest coś, czego nie widzicie, istotny początkowy punkt ukrytego przed wami procesu, godny najwyższej uwagi” (P 21). U podstaw jej stwierdzenia, że to zwierzęta zabijają swoich oprawców, staje zatem rzeczywiście zdająca się uprawomocnić taką tezę pierwsza z serii śmierci potraktowana jako impuls dla, w zasadzie, kontynuowania procesu (słowo to zyskuje w tym przypadku iście Kafkowską dwuznaczność) i wyjściowe ogniwo światopoglądowej kampanii, którą będzie prowadziła.

W jej działaniu oznacza to stanie się samej zwierzęcą kością, która utkwii w gardle po kolei każdemu z czterech wspomnianych myśliwych. Dokładniej zaś mówiąc – stanie się zimną pięścią diabła: „»Die kalte Teufelshand«, przypomniało mi się z daleka, z przeszłości. To *Faust*?” (P 78). Ta mająca konksje romantyczne pięść w postaci lodowej bryły – skądinąd także znak ujrzany przez bohaterkę, gdy foliowa torba powieszona na drzewie, w której wcześniej przyniosła do domu głowę ukłusowanej sarny, by ją pochować, wypełniła się śniegiem i zamarzyła – staje się narzędziem zbrodni w jej rękach. Zbrodni, które będzie, jak wspomnieliśmy, pieczętowana owym sarnim Palcem Bożym, wskazującym na udział w tym nie tylko diabła, ale i Boga. Obu jednak o proweniencji romantycznej, Goethowskiej, a nie dogmatycznej⁴².

⁴² Bóg i Mefistofeles u Goethego nie wywodzą się z dogmatycznego chrześcijaństwa, lecz, w zasadzie poufale, jeśli nie przyjaźnie ze sobą rozmawiając, wpisują się w świat przejęć i niuansów, ponieważ, w przeciwieństwie do Friedricha Schillera, Goethe to zwolennik organiczności, w której polaryzacja przechodzi w harmonię. *Faust* – ze wspomnianymi dwiema postaciami – stanowi więc realizację zasady jedności w wielości. E.C. Mason, *Goethe's "Faust". Its Genesis and Purport*, Berkeley 1967.

Na ranach denatów uda się ostatecznie odkryć policji śladowe ilości zwierzęcej krwi zawierającej dezorientujące DNA mordercy. Ale dezorientujące tylko dla ludzi niepotrafiących czytać znaków. W tym przypadku – znaku zwierzęcości człowieka, a konkretnie tej bohaterki, która przekracza ostre granice wskazane tyleż w hierarchii św. Tomasza, ile w kazaniach księdza Szelesta (jednego z fatalnej czwórki) przeprowadzającego modernistyczną, ostrą, hierarchizującą linię demarkacyjną między człowiekiem a zwierzęciem i całą przyrodą, co kwituje starotestamentową sentencją: „Czyńcie sobie ziemię poddaną” (P 281). Jednak (hierarchicznie wyróżniona) ambona, z której wygłasza on to wezwanie, podobnie jak ambony myśliwskie, rodzi w bohaterce skojarzenie z wieżami obozów koncentracyjnych⁴³: „W ambonie Człowiek stawia się nad innymi Istotami i sam przyznaje sobie prawo do ich życia i śmierci. Staje się tyranem i uzurpatorem” (P 281). Bliżej niż do księdza jest jej więc do przybysza z dzikiej Puszczy, entomologa Bor(y)osa, który, jakkolwiek ma na uwadze mniejsze istoty niż sarny, skłonny jest występować przeciw instytucji Lasów Państwowych w obronie ich miejsca na ziemi z poczuciem, że w przyrodzie nie ma istnień pożytecznych i niepożytecznych, ponieważ wszystkie tworzą holistyczną całość, a wartościujące rozróżnienia wprowadza jedynie człowiek – w imię swego interesu. Gdy więc ksiądz używa słowa „pycha”, by potępić zwierzęcy komentarz bohaterki, Boros użyje tego samego słowa, by wywieść ją z błędu dotyczącego niedziałania feromonów na człowieka wybierającego partnera seksualnego: „wciąż w swej ludzkiej pysze wierzysz w wolną wolę” (P 189). Zapewne tłumaczy to, dlaczego w swoim życiu sypiała ona i z katolikiem, i z protestantem, a w końcu przygarnia Borosa, który swoją wiarę nazywa dumnie ateizm.

Ale nawet niezależnie od mocy przekonywania tego ostatniego za swój herb uznałaby ona zwierzęta, mianowicie kuny: „Wydają się lekkie i niewinne, ale to tylko pozory. W rzeczywistości są to groźne i przebiegłe istoty” (P 66). Z pewnością ten potencjalny herb należałoby potraktować jako emblemat jej kolejnych wielorakości.

Przez część ludzi nazywana nieopatrznie „Duszeńko”, co wprowadza „niewinne” zdrobnienie określenia (ożywiającej) duszy, a zarazem sugeruje dobrego człowieka-duszę (nierozumiejący jej policjant czy leśniczy protekcyjnie chętnie tak ją widzą), sama domaga się respektowania właściwej formy swego nazwiska: Duszejko – przez którą przebija groźna semantyka

⁴³ Nie jest jednak to szokujące skojarzenie pozbawione precedensów. Isaac Bashevis Singer stwierdził: „Ludzie robią zwierzętom to, co naziści robili Żydom” (I.B. Singer, *Wrogowie. Opowieść o miłości*, przeł. Z. Batko. Warszawa 2003, s. 154).

duszenia, a więc odbierania życia. Jej nazwisko spełnia rolę podobną jak potencjalny herb kuny.

Ta sama ambiwalencja pojawia się też przy okazji nadanego jej imienia, którego organicznie nie znosi: Janinę – żeńską formę hebrajskiego Johanan, tj. „Bóg łaskaw”, „Jahwe dał” „Jahwe się zmiłował”⁴⁴, sugerującego jednoznaczność pozytywność i zależność od Boga, wołałaby zastąpić wybranym przez siebie imieniem Bożygniewa, wskazującym na reprezentowanie Bożego gniewu, Nawoja – odwołującym się do pożądanej wojowniczości lub Irmtrud – sugerującym niezmierną siłę, a wreszcie Joanna – by w duchu semantyki poprzednich imion przywołać Joannę D’Arc lub Emilia – jak Emilia Plater⁴⁵. Niemniej ostatecznie skłonna jest przyznać, że czasami bywa Janiną, a czasami przeciwnie, tym samym łącząc podobnie poprzez imiona, jak i nazwisko – miłość i nienawiść czy walkę. W ten sposób dochodzi w niej do głosu ambiwalencja mitu Natury, a przede wszystkim może Bogini Matki: rodzącej i pochłaniającej, tworzącej i niszczącej⁴⁶. Czuła się matką i posiadała córki, które zostały zabite przez myśliwych: dwa psy nazywane Dziewczynkami.

Jeszcze bardziej wyrazista jednak jest jej kolejna znamienna koncepcja, by nie tylko sobie, ale i innym dodawać do nazwisk sygnujących ludzki biegun, imiona przypominające o pochodzeniu ze świata owadów (Corvus Duszejko, Dębosz Kowalski, Drozofila Nowak), ptaków i innych zwierząt. Tym samym może wpisać się w założenie Clarissy Pinkoli Estés: „Owszem, po-

⁴⁴ P.C. Bosak, *Słownik wszystkich biblijnych nazw i imion własnych*, Kraków 2019, s. 165.

⁴⁵ W takim kierunku historycznych wojowniczek poszły skojarzenia Anny Kowalcze-Pawlik (*Madwoman at Large: Prophetic Anger and Just Revenge in Olga Tokarczuk’s “Drive your Plow over the Bones of the Dead”, “The Polish Review”* 2021, Issue 2, s. 193).

⁴⁶ Zanim pojawi się ludzka postać Wielkiej Matki, zapowiadają ją symbole „sygnowane obrazem Wielkiego Macierzyństwa, które w nich żyje i utożsamia się z nimi, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z kamieniem, drzewem, stawem, owocem czy zwierzęciem. [...] Owa *coincidentia oppositorum* archetypu pierwotnego, jego łącząca przeciwieństwa dwu- i wieloznaczność jest charakterystyczna dla pierwotnej sytuacji nieświadomości, która jeszcze nie została rozłożona przez świadomość na przeciwieństwa. [...] Archetypy nieświadomości jawią się – jak w swoim czasie odkrył Jung – w formie »motywów mitologicznych«, które [...] występują we wszystkich czasach i u wszystkich ludów i [...] mogą się wynurzyć z nieświadomości człowieka współczesnego” (E. Neumann, *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości. Kształtowanie nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 21–23). Nawiasem mówiąc, Matki to również znaczące postacie w *Fauście*.

zostajemy ludzkie, ale w naszej postaci tkwi także zwierzęca, instynktowna Jaźń”⁴⁷.

Najbardziej zaś wyrazistym przejawem przyjęcia, obok ludzkiego, za swój tego zwierzęcego pierwiastka będzie wystąpienie Duszejko na balu maskowym w stroju wilka, który „jak ulał”, tj. jak odlew zachowujący kształt formy, pasuje do niej, okazując się i jej formą. Dziką Jaźń Estés określi: „To strażniczka duszy. Bez niej tracimy kształt”⁴⁸, czym sugeruje jej status formy. Bohaterka zaś, dodatkowo głębiej nasuwając na twarz maskę wilka, by ukryć płacz podczas słuchania wrażliwej, upokarzanej żony Prezesa, a łapą wilka wykonując gest czułości, podważa stereotyp dzikiego, krwiożerczego drapieżnika.

Trudno przesądzić, czy Tokarczuk znała *Biegnącą z wilkami* Estés, ale można zauważyć dużą zbieżność jej własnego podejścia z obrazami wilków u tej jungowskiej psychoanalityczki zachęcającej kobiety do zauważenia pokrewieństwa z nimi dzięki archetypowi Dzikiej Kobiety, reprezentującej żywioł i pierwotną, instynktowną, zwierzęcą naturę, za którą trzeba podążać wbrew jej nieprzychylnym w kulturze chrześcijańskiej przeinaczeniom, czyniącym znachorkę złą czarownicą, a Piękną – Smętkiem. Ale takie samo określenie pojawia się w przypadku Duszejko jeszcze przed założeniem wspomnianego stroju. Posuwając się w swoich obchodach okolicy coraz dalej i dalej, konstatuje: „Rozszerzałam swe włości jak samotna wilczyca” (P 179). Niepotrzebne jej nawet pokrzepienie Estés: „Jeśli okrzyknięto cię [...] samotną wilczycą, nie kurcz się w sobie, nie staraj się zniknąć”⁴⁹, ponieważ to ona sama siebie tak identyfikuje i – nie zamierza się skurczyć, przeciwnie. Wtedy też nie musi ukrywać za maską wilka krępującej dolegliwości płaczu, ani szukać leków, które by ją znieczuliły.

Także samochód, budzący zainteresowanie jej uczniów, na przednich drzwiach ma naklejoną głowę wilka. Natomiast same dzieci w czasie kościelnej uroczystości myśliwych przebrane za sarny, jelenie i zające w jej oczach: „W swoich przebraniach wyglądały nierealistycznie, jak nowa rasa ludzko-zwierzęca, która dopiero ma się narodzić” (P 282). Również Boros dołączony zostaje do tego dwoistego grona kiedy, żeby odtworzyć piosenkę zespołu The Doors podcina do laptopa... wilczy kieł. A dalej, podczas spotkania, gdy to robi, i w którym uczestniczy także sąsiad Matoga, cała trójka to „fauny, inny gatunek ludzi, pół ludzki, pół zwierzęcy. I zdałam sobie

⁴⁷ C.P. Estés, *Biegnąca z wilkami. Archetyp dzikiej kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001, s. 44.

⁴⁸ Tamże, s. 44.

⁴⁹ Tamże, s. 217

sprawę, że jest nas wielu w ogrodzie i w lesie, mamy twarze pokryte sierścią” (P 196).

Jednocześnie ta trójka bierze jednak udział w czymś w rodzaju nocnego nabożeństwa, które kieruje uwagę w stronę mitu Boga. Przypomina to o konieczności łączenia ze sobą dwu przeciwstawnych mitów, jak już wcześniej zasygnalizował to Palec Boży (ale w zaskakującej wersji zwierzęcej) i *die kalte Teufelshand* (w postaci reklamówki z lodem). Jeśli zaś pamiętamy, że ikonografia diabła ewoluowała z przedstawień takich bogów Natury jak Pan (w liczbie mnogiej występujący jako faunowie), to można przyjąć, że symbolizujące duchowość/Boga nabożeństwo i Palec Boży, a materię/Naturę – faunowie i pięść diabła wpisują się w zasadę *coincidentia oppositorum*, w ramach której oba mity funkcjonują równoprawnie, podważając hierarchię mitów zadekretowaną w micie Jednego, zazdrosnego o swą władzę, starotestamentowego Boga.

Bohaterki-autorki

Narratorka powieści jest postacią wewnętrznie nie tylko rozdwojoną, ale i zmultiplikowaną, znamienne zaś, że po przecięciu pępowiny z sobą-morderczynią chodząca po nowych ścieżkach bohaterka, nie rozpoznając czasem własnych śladów, konstatuje: „Myślę, że to dobry Znak, tak nie poznawać siebie” (P 315). Byłaby więc ona w tej mierze (by przypomnieć choćby działanie zasady *coincidentia oppositorum* we wczesnej twórczości Balzaka, w którego *Jaszczurze* pojawiają takie właśnie rozdwojone wewnętrznie postacie) kolejną spadkobierczynią romantycznej antropologii, w dodatku „zbawioną”, tzn. niewinnioną (przez autorkę) podobnie jak wcześniej Faust przez swego twórcę, mimo wszelkich (być może wynikających z nierozstrzygalności etycznego sporu o dobro najwyższe lub dobo niższych) etycznych wątpliwości, jakie budzi postawa zarówno jego, jak i jej.

Ale *Faust* mógł być przez narratorkę przywołany nie tylko ze względu na ową „pięść” diabła – bo także nazwisko „Faust” znaczy „pięść”, co uzmysławia dłoń o zgiętych do środka palcach, zarysowującą kulistość czy kołowość mitu Natury. Ten obraz łączy więc dwie postacie wprowadzające zwierciadlane odwrócenie oparte na stojącej u podstaw antropologii romantycznej wewnętrznej antynomiczności: Mefistofelesa będącego „Tej siły cząstką drobną,/ Co zawsze złego chce i zawsze sprawia dobro”⁵⁰ oraz Fausta mówiącego: „Dwie dusze we mnie żyją w wiecznym sporze/ [...] Jedna, kleszczami przyrodzonych sił/ Lgnie do kwietnego tej ziemi ogrojca;/ Druga,

⁵⁰ J.W. Goethe, *Faust*, cz. 1 i 2, przeł. F. Konopka, Warszawa 1968, s. 102.

przemocą, ponad ziemski pył/ Rwie się [...]”⁵¹. W ten sposób ujawnia się druga konsekwencja wewnętrznego rozdwojenia: pojawianie się sobowtórów czy bliźniaczych par tworzących zwierciadlane odbicia.

Podobna sytuacja dotyczy narratorki-pisarzki, która spotyka inną pisarkę. Jedną z jej rozmów ze znajomą twórczynią horrorów, nazwaną przez nią Popielistą (co sygnalizuje nieorganiczną martwość popiołu), każe przypomnieć, że rozpoznawczo podejmując temat pisania, pyta ona znawczynię, jak spisać wspomnienia i dostaje instrukcję, w której jednak nie akceptuje tego, że powinna ująć wszystko, bez cenzury, szczególnie, że (tu następuje parafraza Wittgensteinowskiego stwierdzenia z zakresu stosunku języka do opisywanej rzeczywistości: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”) „Kiedy nie można mówić, wtedy należy pisać” (P 177), co sugeruje wartość terapeutyczną pisania dla samego piszącego – uzewnętrzniającego się bez niebezpiecznego upubliczniania. Tymczasem narratorka chciałaby zapisywać tylko to, co dobre i pożyteczne – realizując raczej cel etyczny, a nawet dydaktyczny, bo nastawiony na swoisty reset zachodniego lub/i racjonalnego wychowania i wskazanie nowego, rewolucyjnego dla odbiorców, choć niekoniecznie obiektywnie, obrazu świata i ukierunkowania życia. Inna rzecz, że ostatecznie zada ona pytanie o konieczność bycia pożytecznym, a nawet ją zakwestionuje.

Podejrzewa ona przy tym Popielistą, i jej podobnych, o redukcjonizm wobec bogatszej od rejestru rzeczywistości, którą słowa wyzuwają z niewyraźnego. Obawiała się też zobaczyć siebie lub świat opisane przez tamtą w sposób dla siebie niepojęty, wymykający się jej kategoriom poznawczym, co z kolei zdaje się ujawniać absolutyzację własnej perspektywy. Rozdźwięk między nimi da o sobie znać, kiedy Popielistą, sztywną z powodu dolegliwości kręgosłupa (za ciężka głowa na nim sygnalizuje przerost intelektu nad uczuciami) i czasem wpadającą w ton urzędniczki (kogoś skoncentrowanego na konkretach, co niecierpliwi narratorkę), zaniepokoi, że na Płaskowyżu jakby wszystko żyje. Tymczasem metafizycznie nastawiona narratorka nawet domy postrzega jako części natury, a ludzi uzna za symbiontów tych żywych istnień, nie wspominając już o traktowaniu samochodu jako przyjaciela i interpretowaniu jego zachowań w kategoriach psychologicznych. Gdy zaś nieznaną jednak pełnej prawdy Popielistą, idealizującą („Pani jest jedyną sprawiedliwą w tym wszystkim” – P 260) nieco tym zmieszaną narratorkę, ta z kolei uhonoruje zasuszoną nóżką ongiś ukłusowanej sarny w roli czegoś „w rodzaju Palca Bożego” (P 261), a więc znaku ingerencji siły nadprzyrodzonej w sprawie zwierząt, proponując jej zrobienie z tego Palca etycznego użytku (zapewne na swój wzór), wywoła zgrozę, obrzy-

⁵¹ Tamże, s. 94.

dzenie i popłoch wytraconej z dobrego samopoczucia autorki horrorów, której jednak nie interesuje kara, czyli aspekt determinujący emocje i postępowanie ofiarodawczynie.

Dwie przedstawione tu opcje pisarskie i życiowe przeciwstawiają się sobie i dopełniają jak zwierciadlane odbicia, uzmysławiając w każdej z nich pozytywy i negatywy. Popielista zakłada racjonalność i pisanie całej prawdy, lecz sytuowane poza ocenami moralnymi i konsekwencjami praktycznymi. Narratorka swoje wspomnienia konstruuje jako rozdziały opatrzone dydaktycznymi mottami, kierowane ku innemu i mające propagować dobro, ale za cenę niepełnej (nawet dla niej samej) prawdy – obowiązującej do momentu „zdemaskowania” się i jej jako zabójczynie. Towarzyszą temu zupełnie odmiennie ich oglądy siebie w zestawieniu z cudzymi: Duszejko postrzega Popielistą jako odważną, ta zaś siebie jako strachliwą; pierwsza odbierana jest jako pogodna, ona sama widzi siebie jako osobowość nieledwie depresyjną. Być może w modernistycznej postawie Popielistej tkwi też element postmodernistyczny (żona), a w postmodernistycznej postawie narratorki modernistyczny (etyka), ale najwyraźniej stanowią one swoje zwierciadlane odbicia.

Mówiąc o genezie wielokrotności, Tokarczuk przywołuje wspomnienie z dzieciństwa, kiedy to zobaczyła rozkrojoną kurę, a w jej wnętrzu liczne jajeczka, które nie zdołały nigdy dojrzeć⁵². To dodatkowy trop w interpretacji tej narratorki-autorki, która, obok Popielistej, stanowi wytwór pisarki Olgi Tokarczuk, noszącej drugie imię Nawoja – jedno z tych tak pożądanych przez Duszejko. Jest to zresztą miłość z wzajemnością, ponieważ również Tokarczuk wyznaje, że Duszejko zawładnęła nią⁵³, co więcej, ostrzega, że sama może stać się Duszejko⁵⁴ – fikcyjną bohaterką. W ten sposób używamy sytuację zdiagnozowaną już wcześniej przez Carla Gustava Junga: „Nie Goethe tworzy *Fausta*, lecz psychiczna komponenta *Faust* tworzy Goethego”⁵⁵. Można zresztą odnieść wrażenie, że obie fikcyjne autorki w tej powieści, to w gruncie rzeczy, odwracające tamten obraz z dzieciństwa, rozwinięte zarodki, które w tym przypadku miały możliwość dojrzeć: autorki powstałe z autorki, która doprowadza do końca gest pisarskiej autoekspresji – tak charakterystycznej dla pisarzy-romantyków⁵⁶. Jednak samowyróżalność nie oznacza zauroczenia sobą, skoro stanowi przejaw analogii ze

⁵² O. Tokarczuk, *Czuły...*, s. 210.

⁵³ Tamże, s. 236.

⁵⁴ Tamże, s. 215.

⁵⁵ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 65.

⁵⁶ Ch. Taylor, dz. cyt., s. 791.

światem zewnętrznym, gdyż – by jeszcze raz zwrócić się do Goethego: „natura ludzka świadoma jest własnej jedności ze światem”⁵⁷.

I to właśnie moment, w którym tytuł niniejszego artykułu tłumaczy się ze swojej dwuznaczności związanej z niejasnością, czy w przywołanej powieści chodzi o Olgi Tokarczuk bohaterkę romantyczną, czy o Olę Nawoję Tokarczuk jako taką bohaterkę? Jedno i drugie bowiem wpisuje się w stwierdzenie Augusta Wilhelma Schlegla: „Forma organiczna jest [...] wrodzona; nabiera kształtu w miarę, jak rozwija się od wewnątrz, a dopełnienie się jej rozwoju jest tym samym, co doskonałość jej formy zewnętrznej”⁵⁸.



Lidia Wiśniewska (Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz)
 ORCID: 0000-0002-1155-1700, e-mail: lidia.wisniewska@ukw.edu.pl

OLGA TOKARCZUK – A ROMANTIC HEROINE IN THE NOVEL
 “DRIVE YOUR PLOW OVER THE BONES OF THE DEAD”

ABSTRACT

The author of the article bases her interpreting Olga Tokarczuk’s novel on the statement that the idea of Olga Tokarczuk as a postmodernist writer does not raise any doubts, but to some extent complementing Lash Scott’s concept, one can create in reference to his (intermittent) sequence of modernist eras (modernity) an analogous (intermittent) pre- and post-modern sequence, where the basis of both can be found in different patterns of time and space characteristic of the myth of God in the case of the formative modernist line, and in the case of the myth of Nature in the case of the pre- and post-modernist line. The narrator in *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* is a character not only internally divided, but also multiplied, and it is significant that after cutting the umbilical cord with herself as a murderer, the heroine walking on new paths, sometimes not recognizing her own tracks. Thus, to this extent, she would be another heiress of Romantic anthropology, additionally “saved”, i.e. acquitted (by the author), as before Faust by his creator, despite all ethical doubts (perhaps resulting from the unresolvability of the ethical dispute over the highest or lower good) raised by both his and her attitude.

KEYWORDS

Olga Tokarczuk, novel, romanticism, postmodernism



⁵⁷ Cyt. za: tamże, s. 848.

⁵⁸ Cyt. za: M.H. Abrams, dz. cyt., s. 203.