

Ciało opinii publicznej, czyli próba rekonstrukcji mechanizmów haptycznych w tomie *Małe powinności* Joanny Oparek

Olga Sabała

TEKSTY DRUGIE 2026, NR 1, S. 342–359

DOI: 10.18318/td.2026.1.18 | ORCID: 0009-0006-0626-4404

Bohaterkami tomu Joanny Oparek *Małe powinności* są ofiary przemocy domowej, córki patologicznych ojców, ofiary porywaczy i osoby, które przeżyły tortury w pozornie sielankowych domach. Oparek analizuje wydarzenia z domu Fritzla i austriackich piwnic, tworząc spektakle odtwarzające mechanizmy przemocy i naświetlające znane historie na nowo. Chcę skupić się na kilku poziomach interpretacji tomu poetyckiego Oparek, interesuje mnie, dlaczego i w jaki sposób wykorzystuje ona gatunek serialu, przedstawienia rewiowego i kryminału oraz jak wpływa to na performatywny i haptyczny wymiar tekstu. Próbuję odpowiedzieć na pytania o cielesność metafor w tekście Oparek, kierujące nim mechanizmy językowe i afektywne. W jaki sposób tom angażuje odbiorcę? Czy i jak ujawnia swoją haptyczność? Na czym polega dotykowość literatury w tym kontekście? W analizie tego tekstu korzystam zarówno z osiągnięć studiów afektywnych, jak i performatywnych. Działanie afektywne łączy się z wymiarem performatywnym tej literatury. Moja analiza jest również próbą odtworzenia

Olga Sabała –
literaturoznawczyni,
antropolożka kultury,
doktorantka Szkoły
Doktorskiej Nauk
Humanistycznych
UJ. Zainteresowania
badawcze: poezja
współczesna, proza
feministyczna,
badania nad
haptycznością, studia
nad cielesnością.
Kontakt: olga.
sabala@uj.edu.pl.

dotykowego potencjału tekstu i zobaczenia jego wymiaru haptycznego w znaczeniu, w jakim tekst, powstający z zaangażowania afektywnego, może wpłynąć na odbiorcę, dotknąć go, skłonić do reakcji i włączyć we wspólnotę odbiorców. Tekst *Oparek* sytuuję w wymiarze materialnym i cielesnym, wskazując na konsekwentne budowanie języków przemocy oraz odtwarzanie traumy. Definiując haptyczność tekstu, korzystam z badań Marty Smolińskiej – uznaję, że znaczenie haptyczne dzieła jest transmedialne. Stawiam tezę, że *Oparek* świadomie odtwarza mechanizmy przemocy i pokazuje działanie mediów wytwarzających ciało opinii publicznej, która na zasadzie trójpodziału na katów, ofiary i świadków haptycznie wikła odbiorcę tekstu, jednocześnie wskazując na błędne koło funkcjonowania tych mechanizmów.

Piwnica

Małe powinności to tom wydany w 2022 roku, który doczekał się nominacji do Nagrody Literackiej Gdynia oraz zdobył tytuł Krakowskiej Książki Miesiąca. Jest skonstruowany na wzór tryptyku, każda z jego części napisana jest innym językiem, nawiązującym do określonego gatunku przedstawienia. Pierwsza część nawiązuje do rewii, druga – do serialu, a trzecia – do kryminału. Te popkulturowe odniesienia gatunkowe mają w tomie wyraźne zastosowanie. Na poziomie fabularnym opiera się on na autentycznych historiach ofiar przemocy, które są znane czytelnikom z przekazów medialnych. To najgłośniejsze przypadki maltretowanych, więzionych i gwałconych ofiar, których historie zostały odkryte i przedstawione opinii publicznej w formie skandalu. Tom jest podzielony na trzy części, ale też autorka skupia się na trzech głównych problemach: przemocy, ciele i języku.

Przemoc

Przemoc materializująca się na kartach tomu jest ucieleśniona i uobecniona: „Czujecie ten zapach?/ zapach rdzy i metalu/ Oto laboratorium/ Oto ofiara”¹ – rozpoczyna *Oparek* i tym samym od początku określa role – czytelnik jest aktantem w przedstawieniu lirycznym, czynnie w nim uczestniczy. Sytuacja działa na odbiorcę wielozmysłowo – czuje on zapach, widzi przestrzeń i ofiarę, poznaje metale. Doświadczenie przemocy jest multisensoryczne. Autorka

1 J. Oparek, *Małe powinności*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2022, s. 7. W kolejnych cytatach zaznaczam stronę bezpośrednio w tekście głównym.

konstruuje nieoczywiste relacje przestrzenne, wskazując sposoby traktowania ofiar, a także zaznaczając poziomy przeżywanego przez nie cierpienia.

Przemoc najmocniej uwidacznia się w opisie ofiar, jak również w konstruowaniu definicji wydarzeń i zbrodni. Języki medialnych przedstawień wyznaczają normy społeczne, zacierając jednocześnie doświadczaną przez ofiary przemoc. Oparek konstruuje rytmiczne, dynamiczne opisy, które mają ewokować niesmak, wstręt, oburzenie:

Kobiety, które wyszły z piwnicy są zupełnie bez kontroli
To karygodne już po chwili uważają, że wszystko im wolno
Nie mają hamulców wstydu nie uznają żadnych zasad
Nie znoszą żadnych ograniczeń
Nie muszą być nawet dobre nie muszą być empatyczne

Te które przetrwały stoją ponad prawem [s. 8].

Poetka zdaje się sugerować, że kobieta doświadczająca przemocy, ale pozostająca przy życiu, staje się wolna od konwenansów i zasad obowiązujących w społeczeństwie. Trudno jednak nie zauważyć ironicznej konstrukcji tego rozpoznania. Kobiety ocalałe w świetle opinii publicznej stają się niebezpieczne, bo są świadome mechanizmów przemocy, jakiej doświadczyły. Definicja kobiety jest tu wyraźnie zarysowana, dobrze widziana jest umiejętność przyporządkowania się, uległość, dobroć. Misterna konstrukcja językowa jest obliczona na wywołanie konkretnego afektywnego odczucia u czytelniczki. Użyte wyrażenia, jak „karygodny”, „wstyd”, „ograniczenia”, „kontrola”, odsyłają czytelnika do słownictwa kojarzącego się ze zbrodnią, wykroczeniem przeciw prawu, stawiając uwolnione kobiety nie w rolach ofiary, lecz w roli sprawcy. Konstrukcja tego fragmentu, bogata w wyliczenia, przypomina listę zarzutów, a rytmiczność i zastosowanie przerzutni angażują czytelnika, nie dając miejsca do namysłu oraz nie pozostawiając wątpliwości co do winy. Konstrukcja „nie mają”, „nie muszą”, „nie znają” wzmacnia negatywne nacechowanie postaci ofiar.

Ostatni werset przypomina wyrok, którego wymiar jest jednak silnie hiperbolizowany, a przez to ironiczny: „te które przetrwały stoją ponad prawem”? O jakim prawie mowa? Pod wpływem podobnych zabiegów językowych historie ofiar stają się kolokwializmami – „Popatrzcie na Nataszę Kampush/ i inne zwane kolokwialnie dziewczynami z piwnicy/ porwane przez obcych albo bliskich” (s. 8). Zmediatyzowanie, ugruntowanie się

przykładów staje się jeszcze jednym poziomem przemocy – język pozbawia ofiary nie tylko prywatności, ale również sprawczości i kontroli. Przemoc rozbija tożsamość ofiar, nie pozwala na ponowne zintegrowanie, jest faktycznym rozebraniem na części, rozczłonkowaniem, jak wstrząsająco opisuje Oparek w wierszu *Nagroda*: „Gdy jesteś tylko resztką jak odnaleźć całość/ od nowa powołać siebie do istnienia/ z czego ulepić Golema kiedy nie ma gliny [...] jak odtworzyć kobietę z naskórka dziewczynki” (s. 61). Ofiara zostaje pozbawiona wolności, przestrzeni, ale też kontaktu z własnym ciałem, nie może budować tożsamości. Jest w stanie tylko spisać lub opowiedzieć własną historię, sprzedać ją jako materiał na scenariusz filmowy i nieustannie tłumaczyć się, z tego, że przeżyła – to jedyna „nagroda” w łańcuchu przemocy, który nieustannie się odtwarza: „Będą mi wyliczali będą mnie wyśmiewali/ palcami wytykali w metrze będą mnie/ po zmroku mieć na oku/ w dzień/ na widelcu/ Dziewczynka uczy się szybko uczy się do śmierci” (s. 62). Historia przemocy ma swoje dobrze rozpoznane ofiary, sprawców i katów – figury, do których mogą odwoływać się kolejni naśladowcy, którzy współtworzą tę historię². W tym wkomponowane są reguły i normy, które podtrzymują opresyjny system:

gdyby wasz konferansjer był kobietą kto by go słuchał
historie kobiet musi opowiadać mężczyzna
wtedy zyskują wymiar uniwersalny
inaczej są to historie kobiece jakieś tam kobiece historie
kobiecej traumy
opowieść wydaje się przesadzona
bez względu na powszechnie znane fakty
Opowieść kobieca jest nieuniwersalna
Opowieść o przemocy
jest nudna
gdy brakuje w niej samca (s. 17).

Widoczne są tu reguły rządzące światem przedstawionym i rzeczywistością: historię kobiet muszą opowiadać mężczyźni, wtedy staje się uniwersalna. Jeśli jest opowiadana przez kobiety, nie zostanie potraktowana poważnie, będzie po prostu nudna. Dobrze oświetlone i rozpoznane jest to, co przynosi

2 „Joseph fritzl zapisał się wyraźnie/ w powszechnej historii współczesnej przemocy przydomowej/ dostarczył wielu inspiracji/ majsterkowiczom z całego świata” (s. 15).

rozgłos, co jest atrakcyjne dla publiczności. W patriarchalnym świecie wszyscy uczestnicy przedstawienia znają swoje role. Rozgłos to zadanie mediów, które reprodukuje też pragnienie przemocy, sprawiają, że w widzu uaktywnia się potrzeba już nie tylko uczestniczenia w przemocowych scenach, ale też odgrywania ich, bycia sprawcą, katem (przecież „każdy może być mordercą/ jedynym widzem w teatrze śmierci”, s. 21). Przemoc i jej performatywność są więc nierozdzielnie połączone. Kolejny raz zastanawia językowa konstrukcja fragmentu – jednocześnie performatywna, nadająca konkretny wymiar rzeczywistości, z drugiej strony ironiczna, podważająca swój własny sens. Język poetycki jest stylizowany na język plotki, pomówień, jest też mocno paternalistyczny, objaśnia zasady świata, nie pozostawiając miejsca na domysły („inaczej są to historie kobiece jakies tam historie kobiece”, s. 17).

Jednym z zabiegów jest równoległe ukazanie przemocy zadawanej zwierzętom i ludziom. Często pojawiają się porównania zbudowane na zasadzie kontrastu, pokazujące reakcję społeczną na krzywdę wymierzoną bytom niehumanym w kontrze do przemocy wobec ludzi:

Cierpienie zwierząt jednocy ludzi
współczucie dla zwierząt jest bezsporne
małpki nie są niczemu winne są idealnymi ofiarami
beziemiennymi ofiarami tylko ofiarami
i nimi pozostaną
Inaczej z dziewczynkami

są trochę podobne do małpek ale jeśli przetrwają rosną
wyrastają na kobiety [s. 8].

Zwierzęta wzbudzają w społeczeństwie współczucie, empatię, sytuacja staje się inna, gdy przemoc dotyczy kobiety, której status ontologiczny nie jest tak jednoznaczny, przypisuje się jej zarówno cechy ludzkie, jak i niehumanne, ale też fantastyczne, wpisujące jej postać w sferę stereotypów, lęków, wierzeń³. Ten efekt współczucia i empatii jest skonstruowany przez język – autorka stosuje deminutywy dla określenia zwierząt – to nie m a ł p y, ale wzbudzające współczucie m a ł p k i. Nagromadzenie epitetów, które określają rodzaj ofiary – małpki to ofiary „idealne”, „beziemienne”, „tylko” ofiary,

3 „Czarownice mają oczy jak jeziora/ Albo czarne jak węgiel/ I tonąc patrzą w niebo/ Płonąc/ Patrzą w przyszłość”, s. 9.

których cierpienie musi wzbudzać współczucie (jest „bezsporne”). Są zawsze małe, a więc też zależne od woli i władzy człowieka. Na zasadzie kontrastu dziewczynki przedstawione są jako dorastające, przeobrażające się i zmieniające, a paralela pomiędzy tymi przedstawieniami, opisana jako pozorna, wzmacnia podejrzliwość wobec ludzkich, nieidealnych dla społeczeństwa ofiar.

Ciało

Dojrzewające, zmieniające się dziewczynki są przerażające głównie przez swoją zmieniającą się cielesność i rodzącą się seksualność. Przemoc pozbawia bohaterki dostępu do własnego ciała, uprzedmiotawia je. Przykładem jest szczegółowo opisana historia Elizabeth Fritz, dziewczyny więzionej i wykorzystywanej przez swojego ojca, któremu urodziła kilkoro dzieci, będąc przez niego przetrzymywana w piwnicy rodzinnego domu przez dwadzieścia lat. Jej historia jest przedstawiona w drugiej części tomu, zbudowanej na wzór serialu – kolejne wiersze składające się na cykl są nazwane jak kolejne epizody, fabularyzowane odcinki autentycznej historii. Postać dziewczyny ukazywana jest głównie przez pryzmat jej cielesności – występuje jako mucha (s. 37), poszewka (s. 39), kurewka (tamże). Elizabeth to nastolatka, „jego córka, jego suka” (s. 41), „która rodzi małe wilczątka”. Elizabeth jest „pajakiem” (s. 42), „samica sidlisza piwnicznego, który zamieszkuje Europę, zwłaszcza Austrię” (s. 42). Jeden z „odcinków” serialu, *Rekapitulacja*, jest wypowiadany głosem ofiary:

Niestety nie pamiętam
wszystkich moich imion
potem
mam uciętą głowę
potem
kot moje ucho żuje
wiewiórka gryzie mój paznokieć
[...]
jestem gumową i różową
laleczką w pudełeczku
[...]
narzeczoną taty
jego małą żoną

bezzębną i skurczoną
matką jego wnuków [s. 50].

Sposób, w jaki bohaterka opisuje samą siebie, pokazuje liczne wykroczenia, których dokonano na jej ciele. Przede wszystkim nie należy ono do niej samej, może być obiektem zabawy, przemocy dla innych aktorów, ludzkich i nieludzkich. Sama Elizabeth porównuje się do lalki, opisuje swoje ciało jako gumowe, plastikowe, martwe. Definiuje je przez relacje do oprawcy, nie może też rozpoznać swojego wieku. Brak zębów, skurczenie czy pomarszczenie skóry mogą być w tym opisie zarówno oznakami starości (również tej metaforycznej), jak i oznakami przemocy zadanej ciału.

Ciała bohaterek są nie tylko uprzedmiotowione, ale też porównywane do ciał zwierząt (s. 59), strzępów (s. 25) i trupów (s. 20). Przede wszystkim przestają należeć do swoich właścicielek, stają się obiektami historii, przemocy i pomówień. Dotykane, gwałcone, poniżane, wprawiane w ruch ciała są tu zawsze bierne, zależne od innych, uwięzione, pozbawione samodzielności, a więc też możliwości odejścia czy ucieczki, marzeń, nadziei, wolności. Postacie nie wpisują się w znane definicje i role społeczne: jak nazwać dziewczynkę, która rodzi własną siostrę? Jak nazwać córkę, która jest wnuczką własnego ojca? Przedstawienia cielesności nawiązują silnie do metaforyki pożywienia, jak w wierszu opisującym jednego z katów, Ariela Castro, w którym kobiece ciało porównane jest do szynki dojrzewających na hakach czy oliwek, których pestki można wypluć⁴. Kobieta to mięso, pożywienie, przygotowane i przeznaczone do przetworzenia, zjedzenia i wydalenia. Ta metaforyka odnosi się do teorii abjektalnych – władza, którą kobiece ciało ma nad konsumentem, a przez to pośrednio i odbiorcą, staje się czymś, z czym nie sposób sobie poradzić, co jednocześnie pragnie się wchłonąć i trzeba wypluć. Ta ambiwalencja odbija się w opisie cielesności ofiar, które przedstawiane są najpierw jako „niemrawe i bezradne”, a następnie jako „dojrzewające”, „rodzące”. To ciągłe przemieszczanie się pomiędzy metaforami, gry i językowe manipulacje są celowym zabiegiem, który wskazuje na trudną do pogodzenia sprzeczność – ofiary jednocześnie budzą pragnienie i wstręt. Ambiwalencji tych uczuć nie sposób pogodzić, ale też usprawiedliwić, dlatego trzeba ją radykalnie zatrzeć w geście odczłowieczenia, porównania do pożywienia, mięsa, uprzedmiotowienia.

4 „Ariel Castro śnił kiedyś ich sen/ Lecz za dnia widział znów/ Niemrawe i bezradne/ Trzy zielone kobiety obwiązane sznurkiem/ Szynki dojrzewające na hakach/ Rodzące na czworakach/ Trzy zielone oliwki/ Trzy pestki które wypluć/ Zasadził” (s. 59-60).

Przemoc pozbawia bohaterki części ciała, włosów, nóg, skóry, ale też młodości i głosu. W pierwszej części tomu, przedstawieniu rewiewym, pozornie oddaje się głos ofiarom zbrodni. Ale ich słowa brzmią dziecinnie, niemądre, infantylnie:

Michelle się broni zaczyna nieśmiało
Ale
Nie da się z tego wypłatać
Lina napiera wciska się potem wrzyna wrasta
Zaczyna butwieć i skręca się powoli
Aż zrobi się mały węzełek
Mały węzełek żeby ktoś pamiętał o mnie
Pamiętał mnie pamiętał
Pamięć
Kamień pamięć
Pamięć lina
Pamięć [s. 18].

Fragment jest rytmiczny, pełen powtórzeń, wyliczeń, anafor, a w tym dominującym, nadrzędnym nad słowami rytmem gubi się sens zdań, podkreślony jest bezsens wypowiedzianych przez ofiary słów. Powracające motywy, słowa, dziwne, nieprzystające skojarzenia sugerują też szaleństwo, histerię, podważają poczytalność ofiar. „Pamięć”, „lina”, „węzełek” to słowa z dziecięcych wyliczanek, odsyłające do rejestru bajek kończących się morałem, który tu nabiera gorzkiego, ironicznego wymiaru. Przerywane gdzieniegdzie odzywkami konferansjera wypowiedzi ofiar tylko wzmacniają absurdalność przedstawienia, podkreślają nieznacność ofiar. Kobiety to ofiary systemowego pozbawienia głosu. W tym zabiegu infantylizacji widoczne jest coś jeszcze – postacie raczej odbijają społeczne wyobrażenie o sobie, niż pokazują swoją prawdziwą naturę. Zmuszone do zabrania głosu, zachowują się jak dzieci, ale też rzeczywiście nie mają nic do powiedzenia, raczej potwierdzają swój status ofiar, niż wchodzą z nim w konfrontacje. Tym samym niejako u s p r a w i e d l i w i a j ą doświadczaną przemoc, podkreślają własną słabość w kontraście do pozostałych aktorów tego przedstawienia – zarówno katów, jak i obserwującej ich widowni.

Fetyszyzacja zła i przemocy uwyrażnia figury oprawców. W tomie *Oparek* to potwory są fascynujące, władcze, bogate, przyciągają widzów nie tylko swoim wyglądem (połyskującą łuską, kłębem, lśniącem futrem – s. 27), ale

też skrywanymi tajemnicami, których rozszyfrowanie staje się cnotą⁵. Fragment pierwszej części poematu, który dotyczy potworów, jest zatytułowany *Smutek potworów*. Są to postaci, które mają prawo do emocji, są „fantastyczne, alogiczne, smutne, zagubione” (s. 28). Opis oprawców, stylizowany na bohaterów fantastycznych powieści⁶, wywołuje podziw i strach, a jednocześnie – w kontraście do opisu bohaterek – wzbudza również fascynację. Zło jest piękne, mimo że zadaje przemoc. To ofiary przemocy są brudne, zakrwawione, umazane ekskrementami (s. 26), opuchnięte, pomarszczone, abjektalne.

Performatywność

Autorka z precyzją posługuje się językami mediów, przechwytuje je i, niczym w laboratorium, sprawdza, jak działają one na opowieść. Performatywność języka ujawnia się już na początku tomu – stylizacja na język rewiowy skonstrastowana z tematem przedstawienia ma silny afektywny wydźwięk – zagarnia odbiorcę, czyni go czynnym uczestnikiem wydarzeń:

Ladies and Gentlemen

Przed wami prawdziwe gwiazdy

Wciąż ciepłe legendy mrozących w żyłach krew

Newsów telewizyjnych

Zasłaniają twarze żebyście mogli zgadnąć która jest która [s. 11].

Język ukazania ofiar jest w pełni zmanipulowany, balansuje na krawędzi ironii („prawdziwe gwiazdy”), suspensu wywołanego przez przerzutnię i niedopowiedzenia oraz nieoczywistej metaforyki, która z jednej strony buduje skandalizujący ton wypowiedzi, z drugiej – uprzedmiotawia ofiary, pozbawiając je głosu. Czym jest to przedstawienie? Kim jest odbiorca tego przedstawienia? Kim jesteśmy my? Co to za postrzegany zmysłowo świat? Świat ściśle określony, o wyraźnej konstrukcji hierarchicznej. Ofiara jest polem eksperymentów, materiałem, laboratorium zaś ma nad nią pełną władzę. Jeśli ofiara to przestrzeń, a przestrzeń to oprawca, kto jest człowiekiem w tym

5 „Prawdziwe potwory do końca pozostają zagadkowe/ dla samych siebie/ a tym, którzy nie znaleźli odpowiedzi/ należy się współczucie/ Próba zrozumienia/ jest rodzajem współczucia” (s. 29).

6 Joanna Oparek we fragmencie opisującym oprawców (*Smutek potworów*, s. 27) wydaje się inspirować postaciami z *Władcy Pierścieni* Tolkiena.

ustawieniu? Czy może my – nieświadoma widownia – odbieramy ofiarom status ludzki, żeby unaocznić atrakcyjność historii, w ten sam sposób, w jaki robią to media, stawiając aktualne pytanie: kto jest katem, kto ofiarą? Oparek nie tylko konstruuje silnie performatywny tekst, ale także zastanawia się nad rolą teatru, analizuje jego przemiany:

Teatr powstał po to, by pokazywać śmierć
i poprzedzające ją etapy
wynurzenia
cierpienie
deformację
rozpad
Przywołam tu paryski teatr grozy
wspaniały i inspirujący Grand-Guignol
zaiste była to kolebka makabry
krew tryskająca na widzów
wiadra na wymiociny pod fotelami ach [s. 21].

Działanie performatywne wypowiedzi ma wpływ na strukturę rzeczywistości⁷ i jako takie zmienia ją, dyktuje nowe warunki, a uczestniczące w przedstawieniu osoby zmieniają funkcje, podporządkowując się przedstawieniu.

Połączenie różnego rodzaju języków sprawia, że tekst nabiera wymiaru dotkliwości: z jednej strony podkreśla ogrom cierpienia, a z drugiej – uwyraźnia własną niestosowność, nieodpowiedniość, poraża sarkazmem, kpiną, nieadekwatnością. Druga część poematu rozpoczyna się od słów:

Ten młody zdusi Centaury,
Piekłu ofiarę wydrze,
Do nieba pójdzie po laury.
Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga,
Łam, czego rozum nie złamie!
Młodości! orla twych lotów potęga,
Jako piorun twoje ramię!

7 Za Butler i jej koncepcją performatywności, opierającą się na teorii aktów mowy Johna Austina; J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywna*, przeł. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 10.

Kto dzieckiem będąc z nieprawego łoża
 Na rękach ojca witał Hitlera
 Ten krew z papieru wycisnie [s. 33].

Autorka nawiązuje do *Ody do młodości* Adama Mickiewicza, a patetyczny język skontrastowany jest z tym pojawiającym się w kolejnych częściach, w których wiersze stylizowane są na gatunki serialu oraz kryminału. Ten gest po raz kolejny fetyszyzuje oprawcę – opowiada się o małym Fritzlu w sposób heroiczny, jak o małym chłopcu dorastającym w nieodpowiednich warunkach. Języki opowieści o ofiarach i oprawcach różnią się od siebie, opisy oprawców przepełnione są nostalgią, celowo skonstruowaną fascynacją, jak w opisie z pierwszej części poematu:

Potwory są smutne zagubione
 Krew ma dla nich zapach
 Który pociąga i odstręcza naraz
 Miotają się w kałużach krwi
 I krople zastygają w nich
 Lśniące

Wejrzyj
 w rubinowe oko pierścienia
 jednooki wąż przeznaczenia
 pełźnie w twoim kierunku [s. 28].

Oparek cały czas analizuje medium, w którym tworzy, próbuje wyjść poza ograniczenia wynikające z języka teoretycznego, rozpoznać inne możliwości nazywania, granice tego, co performowane, i tego, co rzeczywiste, ucieleśnić tekst i pokazać realne doświadczenie, bez konieczności zapośredniczenia:

Ofiara to nie postać
 Werble
 Ofiara to nie postać
 choć wizja może być ciemnością
 werble werble
 Ofiara, która nie chce być ofiarą
 beczelnie kwestionuje teatr
 Cisza
 Kiedy teatru nie ma

zostaje autorka
cisza cisza
wystarczy już teorii
rewia kurw rewia [s. 22].

W poemacie widać nieustanne poszukiwanie nowych definicji, z góry jednak skazane na niepowodzenie – ofiara nie może być postacią, która budzi zainteresowanie, jednocześnie jeśli nie chce być ofiarą, pozostaje jej tylko przedstawienie. Jeśli przedstawienie nie zadziała, zostaje tylko autorka tekstu i jej własna bezsilność, trzeba ją więc zagłuszyć hałasem, rewią, czymś co przysłania grozę rzeczywistości i grozę bezradności. W tym ujęciu *Małe powinności* to tekst, którego najważniejszym celem jest wyjście poza ograniczenia teoretycznego języka, użycie siły performatywnej do zmiany ról, wyjście w rzeczywistość, ucieleśnienie komunikatów. Poetka używa języka nie do budowania nowych metafor, lecz do budowania sytuacji performatywnej, która ujawni uwikłanie języka w przemoc. Język nie staje się więc budulcem metafory, ale raczej jednym z aktorów w performatywnym przedstawieniu świata. Palindromiczny zapis, odnoszący język do rzeczywistości, a rzeczywistość do języka, pozwala Oparek na zbudowanie maszyny afektywnej, która wskazuje konkretnych aktorów przemocy, ale też odtwarza na bezpiecznym gruncie jej mechanizmy. Włączenie odbiorców w taki kontekst nastawia ich na afektywne działanie tekstu.

Mowa nienawiści: jeden organ / jedno ciało

Może zadziwiać wspomniana już przeze mnie wielokrotnie jednomysłność w osądzaniu tego, co społecznie akceptowalne, ale również tego, w jaki sposób swoje role mają odegrać ofiary, jak się zachowywać, jak nie zaszkodzić mechanizmom przemocy, które stabilizują „naturalny” podział ról, obowiązków, schematów domowych, rodzinnych, społecznych.

Strategie, jakie przybiera autorka, by na różne sposoby opisać akty przemocy, a dzięki temu osłabić ich działanie i je unaocznic, pozwalają zapytać o samą możliwość ich przedstawienia. Dlaczego jako czytelniczka rozumiem konwencję, którą proponuje poetka? Dlaczego wzbudza we mnie nerwowe reakcje, działa afektywnie? Kim jest ta metaforyczna widownia przedstawienia i gdzie ono realnie się rozgrywa?

To, co najbardziej dotkliwe w tym tomie, rozgrywa się w języku. To on zyskuje w tej książce moc performatywną, ale ujawnia też swoją władzę nad

podmiotem, który stanowi masowe, niezatrzymujące się tylko w obrębie reprezentacji literackiej ciało opinii publicznej, złożonej z autorki, widowni przedstawienia, czytelników i czytelniczek, bohaterów i bohaterek, którzy sprawnie odtwarzają przypisane role. W zrozumieniu tego fenomenu pomaga sięgnięcie po teorię Judith Butler:

Czy język mógłby ranić, gdybyśmy nie byli w pewnym sensie istotami językowymi, istotami, którym język jest do istnienia niezbędny? Czy nasza podatność na zranienie przez język nie wynika z tego, że to w jego ramach ustanawia się nasze bycie? Jeśli jesteśmy kształtowani przez język, to jego formatywna władza poprzedza i warunkuje wszelkie decyzje, jakie możemy wobec niego podjąć. Znieważa nas od samego początku, by tak rzec, swą władzą, która jest od nas starsza⁸.

Takie rozumienie języka dobrze wpisuje się w koncepcje tomu Oparek. To język konstruuje tu punkt odniesienia, jednocześnie jest przemocowy, odkrywa przemoc, ale też ją zapośrednicza. Kumuluje więc władzę, a sam podmiot mówiący czyni trudnym do rozpoznania, tworząc go i skrywając. Ten dylemat dotyczący statusu podmiotu mówiącego w tej teorii zauważają badacze koncepcji Butler:

Jednym z niejasnych punktów w dyskusji Butler jest relacja pomiędzy podmiotem i językiem oraz konsekwencje, jakie miałyby z niej wynikać. Przy tym kwestia konsekwencji wydaje się mniej dyskusyjna. Przyjmując, że to nie mówiący podmiot jest suwerennym sprawcą i głównym celem walki z mową nienawiści, Butler zdaje się sugerować, że z formalnego oskarżenia czy osądzenia konkretnych grup czy osób należy albo uczynić sprawę drugorzędną, albo całkowicie z nich zrezygnować, ponieważ realnym polem walki staje się sam język. Tak więc, z przyjmowanej przez nią filozofii języka miałyby bezpośrednio wynikać koncepcja walki z krzywdzącą mową, opierająca się na dekonstruowaniu samych wypowiedzi⁹.

Butler piszące o mowie nienawiści rozważa podobny problem jak Oparek w omawianym tomie – gdzie dokonać zmiany i czy zmiana medium, języka opowieści wystarczy do tego, żeby przerwać łańcuchy przemocy?

8 J. Butler, *Walczące słowa*, s. 9.

9 B. Stopel, *Rozbrajając „Walczące słowa” Judith Butler*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.

Jak twierdzi Butler, akty mowy, akty performatywne znajdują się gdzieś pomiędzy mową a ciałem, stanowią realne, ucieleśnione wejście w rzeczywistość:

Upadek opozycji między materią a językiem nie pociąga jednak za sobą ich prostej jedności. Pozostają one w niedopasowanym wzajemnym powiązaniu. Kiedy mówimy, akt wykonywany przez ciało nie jest nigdy w pełni zrozumiały. Ciało jest ślepą plamką mowy: działa w tym, co powiedziane i poprzez nie, stanowiąc zarazem jego nadwyżkę. Z tego, że akt mowy jest aktem cielesnym, wynika, iż jest on w momencie mówienia dwoisty. Istnieje to, co powiedziane, a oprócz tego istnieje samo mówienie realizowane przez cielesny „instrument” wypowiedzi¹⁰.

Ten rodzaj myślenia o języku wydaje się pomocny w czytaniu tomu Oparek, który nie tylko przygląda się gatunkom literackim, sposobom opowiedzenia historii, ale także jest zapisem różnego rodzaju aktów performatywnych, wypowiedzi opinii publicznej, wypowiedzi ofiar, oprawców, konferansjerów. Ta konstrukcja nachodzących na siebie głosów sprawia, że tekst staje się ucieleśniony, uobecniony, ale też autoteliczny, wskazujący na zawartą w samym sobie przemoc. Wykazuje też cechy haptyczności.

To ostatecznie wybór języka mediów decyduje o włączeniu odbiorcy w afektywną wspólnotę odczuwania. Badacze wskazują na konieczność przededefiniowania statusu widza, odbiorcy mediów, zwłaszcza w czasach gwałtownego rozwoju technologii i zwiększonego dostępu do różnych form uczestniczenia w wydarzeniach¹¹. Opisany przez Borowskiego za Leshu Torchinem „transformacyjny potencjał świadectwa” byłby jakąś odpowiedzią na pytanie o status czytelnika i czytelniczki tekstu Oparek. Według nich świadectwo, przygotowane i odpowiednio przekazane widzom, zmienia ich w równoprawnych świadków wydarzeń rozgrywających się w innym miejscu i czasie¹². Torchin wskazuje tu na rzeczywiste nagrania czy rejestracje materiałów z miejsca zdarzenia, ale również wskazuje rolę mediów jako instancji, która wytwarza świadków w dwojakim sensie: nie tylko udziela głosu

10 J. Butler, *Walczące słowa*, s. 20.

11 M. Borowski, *Świadek w medialnych asamblażach*, w: *Świadek – jak się staje? Czym jest?*, red. A. Dauksza, K.K. Koprońska, Wydawnictwo IBLPAN, Warszawa 2019.

12 Tamże.

ofiaram, ale również czyni świadkami adresatów medialnego przekazu¹³. A taki rodzaj świadczenia może wywołać traumę, zadziałać na odbiorcę afektywnie, podobnie jak bycie naocznym świadkiem czy uczestnikiem wydarzenia. O tym rodzaju wpływu mediów na odbiorcę pisze w podrozdziale *Efekt mediów. Czyli czy oglądanie może nas ranić?* książki *Traumaland* Michał Bilewicz, przywołując badania przeprowadzone na amerykańskich dzieciach, które pod wpływem oglądania nagrań z ataku terrorystycznego na World Trade Center wykazywały oznaki stresu pourazowego, i wskazując, że oglądanie materiałów telewizyjnych, prasowych, słuchanie nagrań radiowych ma realny afektywny wpływ na odbiorcę, powodując w nim objawy PTSD lub ostry stres:

Od tamtego czasu pojawiło się wiele badań dotyczących traumatyzacji wydarzeniami opisywanymi w mediach. W 2019 roku grupa badaczy z Uniwersytetu w Oklahomie postanowiła podsumować wszystkie istniejące odkrycia dotyczące tej tematyki. Zebrali czterdzieści trzy badania, w których sprawdzano, jak oglądanie traumatycznych wydarzeń w mediach przekłada się na stres pourazowy, oraz dodatkowe cztery obszernie badania sprawdzające wpływ mediów na objawy ostrego stresu. Analiza objęła więc ponad 40 tysięcy osób, które w różnym stopniu zetknęły się z informacjami dotyczącymi konfliktów zbrojnych, ataków terrorystycznych czy katastrof naturalnych w internecie, mediach społecznościowych, na portalach, w telewizji, radiu i w gazetach. Wyniki okazały się jednoznaczne: intensywne oglądanie mediów faktycznie przekłada się na nieco częstsze objawy PTSD u ludzi, którzy sami nie doświadczyli traumatyzujących zdarzeń. Jeszcze częściej zaś pojawia się u nich ostry stres¹⁴.

Przenoszenie się traumy, na co wskazują badania, może być więc zapośredniczone przez różnego rodzaju przekazy medialne. W geście artystycznym Oparek nietrudno doszukać się tej prawidłowości, autorka korzysta z afektywnych funkcji medialnych przekazów, sondując swoich czytelników i jednocześnie pozbawiając ich możliwości pozostania bezstronnymi. Od historii przedstawionych w tym tomie nie można się odizolować, bo stanowią część doświadczenia kolektywnego. Oparek poprzez językowe konstrukcje wynurza afektywnych, zapośredniczonych świadków historii, budując efekt traumy bazujący na znanych doświadczeniach.

¹³ Tamże.

¹⁴ M. Bilewicz, *Traumaland. Polacy w cieniu przeszłości*, Mando, Kraków 2024, s. 44.

Haptyczność

W książce *Haptyczność poszerzona* Marta Smolińska przygląda się definicji haptyczności, którą rozumie jako wielozmysłową, somaestetyczną właściwość dzieła, możliwą do percepcji przy użyciu wszystkich zmysłów¹⁵. W czytaniu tych utworów kategoria haptyczności wydaje mi się kategorią nadrzędną, gdyż czerpanie z języka dotyczącego doświadczenia haptycznego pozwala na ujęcie tego, co niewyraźne, co oscylujące na granicy wzroku i dotyku, dotkliwego doświadczenia, będącego udziałem zarówno świadka, jak i uczestnika, którego wina nie pozostawia wątpliwości, a jednak jest na wpół nieświadoma, jak nieświadomiony jest akt wspierania i organizowania się w dominujący głos i ciało opinii publicznej. Rozpoznanie dotykowości dzieła może stanowić wyzwanie, zwłaszcza gdy chodzi o tekst literacki. Jak konkluduje Marta Smolińska:

ponadto wiele spośród tych wyrazów [dotyczących opisu wrażeń dotykowych – O.S.] jednocześnie opisuje także wrażenia wzrokowe – w praktyce wszystkie słowa wskazujące na kształt i strukturę obiektu są bowiem typowe dla dualnej percepcji związanej ze wzrokiem i dotykiem. Tylko gdy opisujemy jakości takie jak twardość, ciepło, szorstkość itp. Są to cechy zarezerwowane wyłącznie dla doznań związanych ze zmysłem dotyku. Zdaniem Svankmajera gdy chcemy opisać doświadczenia ciała, natychmiast zostajemy zepchnięci w domenę języka poetyckiego. Artysta zauważa przy okazji, że to, co wywołuje trudności w opisie, wskazując na niedostatki języka, okazuje się jednocześnie gwarantem autentyczności opisu wrażeń dotykowych¹⁶.

Trafnie, w mojej opinii, wskazany przez Svankmajera związek pomiędzy językiem poetyckim, doświadczeniami ciała, a autentycznością wrażeń dotykowych pozwala czytać tekst Oparek jako tekst, którego głównym założeniem jest zarówno dotkliwość, jak i dotykowość. W omawianym tekście zauważyć można jednak szereg innych strategii, które ucieleśniają tekst, działają afektywnie na odbiorcę.

Moim zdaniem działają tak przede wszystkim językowe mechanizmy, którymi posługuje się autorka. Nagromadzenie języków, wypowiedzi, gatunków

15 M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020, s. 13.

16 Tamże, s. 18.

literackich i okołoliterackich sprawia, że tekst tworzy spłoty, a nakładające się na siebie elementy pozwalają myśleć o nim jako o tworze fakturalnym, niehomogenicznym. Widoczne jest to zwłaszcza w zmieniającym się rytmie poszczególnych części poematu, ale także w różnych sposobach opisu ofiar i oprawców czy w silnie kontrastowych przedstawieniach (np. brudu i krwi i polyskujących łusek potwora – s. 28).

Podobną strategię stanowi sam wybór tematyczny, poemat o ofiarach przemocy jest wymierzony w działanie struktur patriarchalnych, zadaje pytania o konstruowanie mechanizmów przemocy, o ofiary, o rolę świadka i świadkini. Autorka tworzy potwornie zdeformowane, kalekie ucieleśnienie feministycznego postulatu mówiącego, że prywatne jest publiczne. Prywatne, czyli dziejące się w zaciszu domu, dotyczące jednostkowego przebiegu życia, staje się publiczne poprzez nagłośnienie w mediach, włączenie w tryb opowieści, plotki, budowania się pola publicznego. Haptyczność tego doświadczenia wcale nie polega na upostaciowieniu, ucieleśnianiu bohaterek dramatu. Może wręcz przeciwnie – to zupełne odczłowieczenie, odcieleśnienie ciała, rozpisanego na języki dyskursów medialnych, na linie fabularne, na języki pomówień, plotek, wplatają odbiorczynię w maszynę przemocy, w ciągle odtwarzanie się traum. Fakt, że bohaterki tej poezji są postaciami realnymi, tylko to wrażenie wzmacnia, a język opisujący konkretne ofiary przemocy staje się jednym z aktorów tego performatywnego przedstawienia.

Jeśli przyjrzyć się triadzie, która na wielu poziomach występuje w tej książce, łatwo dostrzec coś jeszcze – Operek stosuje języki mediów, które jednocześnie opierają się na okulocentrycznym modelu uczestniczenia w wydarzeniu. W teorii dotyku i immersji charakterystycznej dla odbioru dzieła filmowego pojawiają się rozpoznania:

Marks zakłada, że haptyczne widzenie odwraca hierarchię odbioru w percepcji optycznej. Fizyczna obecność obrazu okazuje się bowiem ważniejsza od znaczenia, które ze sobą niesie. Dzięki tej zależności kontakt z filmem może okazać się dla widza doświadczeniem zmysłowym, a zwłaszcza taktylnym¹⁷.

¹⁷ M. Zwolan, *Iluzoryczny dotyk i pozorna głębia. Haptyczność i immersja w filmie 3D*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2017, nr 17, s. 166. Autor powołuje się tu na L. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000.

Zgodnie z przedstawionym tu modelem doświadczenie filmowe jest doświadczeniem taktylnym i haptycznym. Fizyczna obecność obrazu okazuje się ważniejsza od znaczenia, jakie on niesie – to właściwie motyw, który organizuje całość tomu *Oparek*. Istotne są w nim nie cierpienie i przemoc wymierzana ofiarom, ale obraz i doświadczenie w oczach widzów. Jednak rodzące się między obrazem a widzem cielesne połączenie i dotykowy potencjał przemieniają się w zbiorowe ciało opinii publicznej, której wymiar haptyczny i cielesny można zmierzyć siłą jej efektów – faktycznie więzi ona ofiary, rodzi kolejnych sprawców, zadaje przemoc, ogranicza wolność, dyktuje warunki, zabiera głos.

Abstract

Olga Sabała

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

The Body of Public Opinion: Haptic Mechanisms in Joanna Oparek's Małe powinności

One can formally and semantically describe Joanna Oparek's book *Małe powinności* (Small Obligations) as a haptic literary work. Oparek utilizes various strategies and languages to illustrate the multisensory experience of violence. The affective influence of this work aims to achieve long-term effects: arouse emotions that return, engage, hurt, and simultaneously situate recipients in the presence process. In this act of reading, the boundary between the literary and material dimensions of reality blurs, emphasizing both the seriousness of the subject and an entry into a community of experience. The haptic quality of a literary work cannot exist without its affective dimension, albeit its linguistic dimension proves equally important. The overlapping languages of expression and media provide Oparek's volume with texture that allows for its material clash with reality.

Keywords

haptic poetry, body, public opinion, violence, *Małe powinności*, Joanna Oparek