

Joanna Szewczyk

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: joanna1.szewczyk@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0002-3486-9455

Pejzaże umierania i żałoby w polskiej literaturze ostatnich dekad

Podczas konferencji zorganizowanej przez Pracownię Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich w Warszawie w dniach 21–23 marca 1977 roku Janusz Sławiński zwrócił uwagę na ekspansję języka spraw przestrzennych, za pomocą którego coraz częściej tłumaczone są zagadnienia ujmowane wcześniej przy użyciu innych terminologii¹. Autor pionierskiego na gruncie polskim artykułu, będącego próbą uporządkowania chaosu terminologicznego i perspektyw badawczych związanych z kategorią przestrzeni², a także wypracowania narzędzi adekwatnych do jej opisu, uznał przestrzeń za ośrodek semantyki dzieła oraz prognozował jej szybką karierę w badaniach literackich³. Dziś, niespełna pięć dekad po opublikowaniu artykułu *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, przewidywana przez badacza spektakularna ekspansja tego pojęcia związana z badawczym zwrotem ku przestrzeni nie budzi żadnych wątpliwości. Jednocześnie zwraca uwagę rozpleniwanie się kategorii spacji w refleksji naukowej, czego przykładem może być funkcjonowanie

¹ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

² T. Gęsina, *Co było przed geopoetyką? Kategoria przestrzeni w literaturoznawstwie polskim – rekonasans*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1, s. 172.

³ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze*, s. 9.

obok siebie takich określeń, jak zwrot przestrzenny, spacialny, topograficzny czy topologiczny, pociągających za sobą nieco odmienne sposoby kadrowania problemu badawczego⁴. Jak zauważyła Elżbieta Rybicka: „zwrot przestrzenny/topograficzny bowiem nie tylko bada współczesną przestrzeń w ruchu, ale i sam podlega nieustannie dyslokacjom, ruchom de- i reterytorializacji”⁵. Współczesne badania nad przestrzenią stanowią obszar o stale przesuwających się granicach, naznaczony licznymi punktami orientacyjnymi w postaci kategorii interpretacyjnych, pozwalających na uchwycenie relacji między tekstem literackim a przestrzenią geograficzną⁶.

Jedną z najważniejszych kategorii stanowi tu oczywiście geopoetyka, zorientowana na badanie topografii rozumianych jako zapisy miejsc w tekstach kultury. Uznając geopoetykę za praktykę badawczą i pojęcie w działaniu, Elżbieta Rybicka zwraca uwagę na jej otwarty charakter i lokuje ją w obszarze wzajemnych związków między zwrotami: przestrzennym, kulturowym, pamięciowym, performatywnym i afektywnym. Geopoetyka rozpatruje relacje między człowiekiem i jego doświadczeniem oraz miejscem, rozumianym jako terytorium nieodległe i kulturowo najbliższe⁷. Przedmiotem jej zainteresowania jest między innymi wpływ kategorii przestrzennych na sposób ujmowania podmiotowości i tożsamości, zmysłowa percepcja przestrzeni oraz emocjonalne relacje z miejscami i ich literackie artykulacje, wreszcie wzajemne przenikanie się dyskursów autobiograficznego i geograficznego, przejawiające się między innymi w znaczeniu miejsca dla narracji tożsamościowej czy w geograficznym ujęciu trajektorii życia⁸. W ramach geopoetyki mieści się także transdyscyplinarna, sensoryczna geografia literacka inspirowana geografiami i antropologią zmysłów⁹, obejmująca badanie krajobrazów dźwiękowych, wizualnych, zapachowych i smakowych w literaturze, oraz geografia emocji, topografia emotywna czy geografia afektualna.

⁴ Por. E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 21–38; K. Gieba, *Zwroty ku przestrzeni w badaniach literackich – próba uporządkowania pojęć i podstawowe rozróżnienia*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 27–38.

⁵ E. Rybicka, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Kraków 2012, s. 313.

⁶ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014. Por. także: A. Jeziorkowska-Polakowska, *Geopoetyka jako pojęcie wędrujące*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1, s. 191–197; E. Dutka, *Wędrujące pojęcie, czyli geopoetyka w teorii i praktyce*, „Postscriptum Polonistyczne” 2015, nr 1, s. 281–287.

⁷ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 243.

⁸ Tamże, s. 244.

⁹ Tamże, s. 247.

W niniejszym szkicu szczególnie interesują mnie relacje zachodzące między przestrzenią a doświadczeniem umierania i żałoby w polskiej literaturze ostatnich dekad. Zamierzam przyjrzeć się przestrzennemu ułokowaniu afektów i możliwości ich literackiej artykulacji, wpisywania utraty w przestrzeń lokalną i zarazem w geograficzną trajektorię życia. Istotnym punktem odniesienia dla rozważań o scenerii umierania jest dla mnie pojęcie Foucaultowskiej heterotopii, określające symboliczną konstrukcję miejsca kumulującego w sobie czas i różne przestrzenie¹⁰, które Aleksandra Wójtowicz przekształciła, kładąc nacisk na jego wymiar afektywny. Badaczka definiuje heterotopię afektywną jako:

miejsce, w obrębie którego dokonuje się kumulacja treści o wymowie ideologicznej, historycznej, religijnej, narodowej. Znaczenie nadane tej przestrzeni, przez określony podmiot, jest potem deszyfrowane przez inny. [...] Wykorzystanie semantyki miejsca nie tylko zmierza do wywołania określonych emocji u danej grupy społecznej, ale wykorzystuje również emocje poruszane przywołaniem wcześniejszych form istnienia miejsca (przez wspomnienia okoliczności towarzyszących tym wcieleniom), by wpływać na odbiorcę¹¹.

Pojęcie heterotopii afektywnej wydaje się dobrze opisywać także przestrzeń zamkniętą czy wyizolowaną, ustanawiającą scenerię umierania, wywołującą u odbiorcy emocje związane z doświadczeniem własnej utraty bądź żałoby pod wpływem konfrontacji z doświadczeniami podmiotu piszącego/opowiadającego swoją historię. W ten sposób wytwarza się między nimi swoista przestrzeń afektywnego oddziaływania, uruchamiająca skojarzenia z różnymi miejscami izolacji – hospicjami i szpitalami, lecz także opuszczonymi lub odosobnionymi domostwami, ustanawiającymi dystans między przebywającą w nich jednostką a społeczeństwem.

*

W przypadku wydanych po raz pierwszy w 1994 roku *Zapisków z nocnych dyżurów* Jacka Baczaka pierwszy człon tytułu sugeruje szkicowy charakter tekstu, nie przesądzając o jego literackości bądź autentyzmie, drugi zaś zdaje się wskazywać na czasową dominantę narracji, uporządkowanej według nocy – dyżurów, podczas których narrator staje się świadkiem umie-

¹⁰ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.

¹¹ Por. A. Wójtowicz, *Pałac Staszica jako heterotopia afektywna – refleksja humanistyczna w planowaniu przestrzennym*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6, s. 307–308.

rania kolejnych pensjonariuszy hospicjum. W posłowie do *Zapisków...* Dariusz Czaja określił je mianem antropologicznego świadectwa, czerpiącego swą niezwykłość z miejsca, które opisuje, uwydatniając tym samym istotną rolę komponentu przestrzennego w prozie Baczaka:

Zapiski z nocnych dyżurów Jacka Baczaka to osobliwa relacja z domu niewoli. Z zakładu zamkniętego, miejsca odosobnienia. Z ustronnej zony, o której istnieniu nie wiemy i zwykle wiedzieć nie chcemy, z przestrzeni, do której niepowołani zaglądną rzadko. Książkę wypełniają przede wszystkim historie odchodzenia. Opowieści z najdalszego brzegu, pisane z przyłódki ostatniej nadziei, z granicznej strefy ledwo tłącego się życia. Życia, które kurczowo chwyta się wszystkiego, co w pobliżu: szafki, łóżka, spojrzenia, słowa, ręki, ramienia¹².

Hospicjum w prozie Baczaka ma charakter heterotopiczny, jest miejscem poza wszelkimi miejscami, przestrzenią zamkniętą, pozbawioną realności, gdzie jedyną możliwością odejścia dla pensjonariuszy jest przekroczenie granicy między życiem a śmiercią lub ucieczka w głąb siebie. Heterotopiczność owego miejsca uwydatniona zostaje poprzez relacje z innymi miejscami, a zarazem jego powiązanie z opozycjami ja/inny, otwarte/zamknięte, wewnątrz/zewnątrz. Ta szczególnie nacechowana przestrzeń jest dla narratora miejscem zawieszenia znaczeń, odrealnienia tego, co znajduje się na zewnątrz, ale też miejscem umożliwiającym samopoznanie. Dla pensjonariuszy hospicjum przestrzeń ulega stopniowemu zacieśnieniu, by wreszcie ograniczyć się do łóżka i prostokąta nieba widzianego z okna, jak ma to miejsce w przypadku sparaliżowanej kobiety, unieruchomionej w tym samym pokoju od czternastu lat, pytającej narratora-salowego o pogodę i – być może – na podstawie jego odpowiedzi kreującej własną, angażującą wszystkie zmysły wyobraźnię sensoryczną:

Może przypominała sobie sypiący śnieg, zapach dymu z ognisk palonych jesienią, czy kałuże ciepłego deszczu. Odstawiałem miotłę w kąt, obierając jej mandarynki i próbując opowiedzieć, co jest za oknem. Że pachnie mocno ziemią, a drzewa są nagie i ciemne. Nie było to stwarzanie świata, ale niezdarne próby przywołania go¹³.

Praca w hospicjum pozwala narratorowi na stopniowe odkrywanie przestrzennego zorganizowania budynku, które stanowi zarazem korelat trajektorii umierania. Jak bowiem wyznaje podmiot *Zapisków*:

¹² D. Czaja, *Przed obliczem*, w: J. Baczak, *Zapiski z nocnych dyżurów*, Lusowo 2021.

¹³ J. Baczak, *Zapiski z nocnych dyżurów*, s. 61. Dalej cytuję to samo wydanie jako Z, lokalizując cytaty bezpośrednio w tekście.

Po wielu miesiącach pracy zobaczyłem „drogę” wiodącą przez cały budynek. Szlak, który przechodził każdy z pensjonariuszy. Były tu laboratoria, dyżurka, pomieszczenia biurowe, kuchenka na oddziale, kuchnia główna, pralnia i magazyny, klauzura siostr zakonnych z pokojami i kaplicą. I sale, na których powolutku umierali z miesiąca na miesiąc [Z, s. 65–66].

Narrator-salowy doświadcza podwójnego wtajemniczenia – w heterotopiczną, zorientowaną wertykalnie przestrzeń, która jawi się jako miejsce zakazane i zarazem święte, oraz w misterium cierpienia i umierania pacjentów, którym towarzyszy jako „strażnik końca tego świata”, „cytadeli z jedną bramą” [Z, s. 59]:

Oddział dolny przypominał sanatorium – uśpiony, wypełniony cichymi rozmowami o wszystkim: o wnukach i córkach, rocznicy proboszcza z tutejszej parafii, o tych, co tu leżeli i odeszli. Były tu duże, przestronne sale. Z oddziału dolnego przechodziło się na górny, który składał się z małych pokoi i zamykanych od zewnątrz izolatek. Wypełniały go bezsenna i wpatrywanie się w sufit. Ból i majaczenia. Z oddziału górnego prowadziły tylko dwie drogi – do regularnego szpitala lub do kostnicy [Z, s. 66].

Zapiski z nocnych dyżurów można potraktować jako zapis inicjacji w umieranie, lecz zarazem jako rodzaj refleksji nad jego wyparciem z kultury Zachodu, o którym pisał między innymi Philippe Ariès, zwracając uwagę na następujący w początkach XX wieku proces medykalizacji śmierci, wyrugowanie jej z przestrzeni domowej oraz ukrycie jej abjektalnych, budzących odragę oznak w zinstytucjonalizowanej przestrzeni szpitala¹⁴. Z drugiej strony prozę Baczkaka odczytywać można przez pryzmat dyskursu hospicyjnego, dla którego za opowieść założycielską uznaje się nowotestamentową przypowieść o miłosiernym Samarytaninie. W tym miejscu warto przypomnieć, że instytucja hospicjum była pierwotnie nie tylko miejscem opieki nad chorymi, lecz także nad podróżującymi i pielgrzymami¹⁵. Dlatego też, na płaszczyźnie religijnej, za twórcę ruchu hospicyjnego uznaje się Samarytanina, który spotkał ранnego człowieka na drodze wiodącej z Jerozolimy do Jerycha. Sama przypowieść interpretowana jest nie tylko jako nakaz uczynków miłosiernych względem bliźniego, lecz także jako wezwanie do opieki nad chorymi i potrzebującymi, opowieść o spotkaniu z Innym. Agnieszka Kaczmarek zwraca uwagę, że dochodzi tu do zderzenia dwóch rzeczywistości, dla

¹⁴ P. Ariès, *Śmierć odwrócona*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybr. i przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 241–242.

¹⁵ A. Kaczmarek, *Od milczenia do opowieści. Kulturowe dyskursy o umieraniu i śmierci*, Poznań 2016, s. 92.

których granicą jest choroba i nieuchronna bliskość śmierci¹⁶. Jednocześnie spotkanie z odmiennością następuje tu podczas ruchu w przestrzeni, który oferuje możliwość odkrycia niepoznanego – zarówno człowieka, jak i doświadczenia. Perspektywa taka bliska jest również metaforycznemu ujmowaniu choroby jako podróży¹⁷, zaś chorego jako podróżnika, wytrąconego ze zwykłego, linearnego trwania, zawieszonoego w czasie odmierzanym od tąd przede wszystkim czynnościami pielęgnacyjnymi¹⁸.

Dla narratora *Zapisków...* opuszczenie zakładu opieki po nocnym dyżurze wiąże się z zachwytem otwartą przestrzenią, tak odmienną od przemierzanych wielokrotnie sal i korytarzy:

Przekraczałem granicę światów. Wszystko za murami wydawało się czyste i nieskazitelne. Jaśniejące niebo, zapach zimnego powietrza. [...] Siedząc na przystanku na środku placu, przepuszczałem pierwszy autobus. Wpatrywałem się w niebo, wyobrażając sobie wolność jako czas na zachłyśnięcie się niebem, wielkimi przepaściami, urwiskami chmur i świecącymi dziurami, ciemnymi bryłami przelewającymi się powoli w jasność [Z, s. 75].

Gest uważnego patrzenia, przyglądania się ludziom, rzeczom i krajobrazom konstituuje prozę Jacka Baczaka. Nieprzypadkowo rozpoczyna ją obraz góry, pozornie statycznej, w rzeczywistości zmieniającej swą barwę i fakturę w zależności od pory dnia, światła i cienia, ulegającej swoistej personifikacji. Kontemplujący górę podmiot odczuwa na sobie jej kamienne spojrzenie, jak wyznaje – żyje przed jej obliczem. Inicjalne akapity *Zapisków...*, dotyczące obcowania z górą, stanowią zapowiedź epifanicznego spotkania „twarzą w twarz” z Innym, żyjącym w cieniu śmierci, którego oblicze wyżłobione przez starość i cierpienie upodabnia się do zboczy górskiego masywu, zaś odkrycie tego podobieństwa tworzy eliptyczną klamrę narracji¹⁹. Podobnie nacechowany symbolicznie jest fragment pozornie tylko rozbijający spójność *Zapisków z nocnych dyżurów*, dotyczący samotnego opuszczenia się przez narratora na dno jaskini i pozostania tam przez kilka dni i nocy. Doświadczenie

¹⁶ Tamże, s. 93.

¹⁷ Por. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016, por. także: M. Ładoń, *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*, Katowice 2019.

¹⁸ A. Kaczmarek, *Od milczenia do opowieści*, s. 93.

¹⁹ O podwójnym zapisie oblicza/Oblicza spinającym prozę Baczaka oraz etyczności gestu portretowania umierających lub zmarłych pensjonariuszy pisze Hanna Serkowska w szkicu *Zapiski z (przechodniości) bezradności*, „Autobiografia. Literatura, Kultura, Media” 2016, nr 2, s. 115–123. Por. także: A. Morawiec, *Estetyczne, metafizyczne, etyczne (i wątpliwości)* – „Zapiski z nocnych dyżurów” Jacka Baczaka, w: *Antynomie wartości. Problematyka aksjologiczna w literaturze i dydaktyce*, red. A. Morawiec, R. Jagodzińska, A. Klepaczek, Łódź 2006, s. 193–213.

to nosi wszelkie znamiona inicjacyjnego rytuału – wiąże się z osamotnieniem, utratą poczucia czasu, doznaniami paraliżującego lęku, ale też tożsamościową przemianą narratora, uzyskiwaniem samowiedzy, wyrażonej poprzez stwierdzenie: „Wiedziałem, o czym powinienem pamiętać” [Z, s. 38]. Powtórny przeżyciem zanurzenia się w mrocznej i cichej przestrzeni jaskini jest dla narratora *Zapisków...* każde zejście do kostnicy, będące zetknięciem z granicznym doświadczeniem, wtajemniczeniem w śmierć i cielesność. To właśnie tutaj narrator sporządza pośmiertne portrety, kontemplując twarze zmarłych pensjonariuszy hospicjum, starając się ocalić ślady ich podmiotowej obecności, dostrzec i utrwalić „zupełnie inne piękno. Piękno bezradności i nasycenia. Wyczerpania” [Z, s. 48].

*

Wydane po raz pierwszy w 2004 roku *Ostatnie historie* Olgi Tokarczuk można określić jako powieść rozpiętą między kobiecą sagą a współczesnym traktatem o umieraniu²⁰. Historie babki, matki i córki, które na swojej drodze spotykają śmierć, wydają się od siebie niezależne, jednak przeplatają się ze sobą, zaś ich kolejność zaburza chronologiczny ład. Jednocześnie w przypadku każdej z nich bardzo istotną rolę odgrywa komponent przestrzenny. W pierwszej części powieści, zatytułowanej *Czysty kraj*, Ida Marzec podczas podróży w dawno nieodwiedzane rodzinne strony ulega wypadkowi samochodowemu. Inicjowana przez to wydarzenie narracja nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy dla bohaterki wypadek okazuje się śmiertelny. Trudno zatem orzec czy to, co wydarza się pomiędzy opuszczeniem przez Idę samochodu a jej powrotem na miejsce wypadku i ponownym ułożeniem głowy na kierownicy, rozgrywa się w rzeczywistości, jest tylko próbnym ćwiczeniem z umierania, skonfrontowaniem się z własną śmiertelnością, czy też przynależy do innego porządku, wiąże się z przejściem ze świata żywych do świata umarłych. Jednocześnie w tekście wyraźne są przestrzenne sygnały wskazujące, że udziałem bohaterki staje się śmierć. Tuż przed wypadkiem światła samochodu wydobywają z ciemności mlecze, zimowe opary, które Ida określa oksymoronicznie jako „zamarznięty trupi oddech”²¹, leżącego na śnieżnej zaspie psa, śpiącego lub, jak można przypuszczać, potrąconego przez samochód, wreszcie zaś drogowskaz z napisem „Bardo –

²⁰ Por. M. Rabizo-Birek, *Pierwsze i drugie czytanie „Ostatnich historii”*, w: *Światy Olgi Tokarczuk*, red. M. Rabizo-Birek, M. Pocałun-Dydyecz, A. Bienias, Rzeszów 2013, s. 155–180.

²¹ O. Tokarczuk, *Ostatnie historie*, Kraków 2004, s. 7. Dalej cytuję to samo wydanie jako OH, lokalizując cytaty bezpośrednio w tekście.

Bożków”, który „rozkładając błagalnie ramiona niczym nocny natarczywy autostopowicz, [...] histerycznie domaga się od podróżnych dokonania wyboru” [OH, s. 9]. Decydując się jechać prosto, bohaterka wybiera „kierunek najlepszy z możliwych i, według baśni, najbezpieczniejszy, po linii najmniejszego oporu, gwarantujący dotarcie do celu” [OH, s. 9], którym ostatecznie okazuje się śmierć²². Mijany przez nią drogowskaz, kierujący do Barda i Bożkowa, miasta i wsi położonych w województwie dolnośląskim, jest punktem orientacyjnym i elementem rzeczywistego krajobrazu, lecz jednocześnie na płaszczyźnie symbolicznej stanowi prefigurację wypadku Idy. Należy zwrócić uwagę, że miejscowość Bardo – jako słynąca z festiwalu szopek – pojawiła się po raz pierwszy w jednym z opowiadań Olgi Tokarczuk opublikowanym w zbiorze *Gra na wielu bębenkach*. W eseju *Pstrąg w migdałach* pisarka w autotematycznym komentarzu w następujący sposób wyjaśniała usytuowanie akcji utworu *Bardo. Szopka* w dolnośląskiej miejscowości:

Wybrałam Bardo ze względu na nazwę – wydała mi się egzotyczna i znacząca. „Bardo” to w buddyzmie słowo oznaczające stan pośredni, stan między dwoma procesami. Najczęściej używa się go na określenie czasu pomiędzy śmiercią a ponownym wcieleniem się duszy w nowe ciało. Wybrałam je także ze względu na niezwykle i malownicze położenie – wygląda rzeczywiście, jakby było „pomiędzy”, nie tylko w sensie geograficznym jako przejście, przełęcz prowadząca z Kotliny Kłodzkiej na Podgórze Sudeckie, ale jako baśniowa granica między dwiema rzeczywistościami²³.

Elżbieta Rybicka trafnie zwróciła uwagę na sylleptyczność toponimu Bardo w prozie Olgi Tokarczuk, odsyłającego zarówno do znaczenia metaforycznego, jak i do wiedzy o charakterze geograficznym i historycznym²⁴. W tym ujęciu „Bardo” jest figurą toponimiczną, odnoszącą się do położonego w Górach Bardzkich miasta, lecz zarazem wywołującą asocjacje z liminalnym stanem Idy. Po wypadku samochodowym bohaterka dociera do położonego na odludziu domu należącego do opiekujących się umierającymi zwierzętami Stefana i Olgi, którzy pełniąc rolę gospodarzy kobiety stają się dla niej jednocześnie mistrzami inicjacji, wtajemniczenia w śmierć. W narracji *Czystego kraju*

²² I. Adelgejm, *Doświadczenie tanatyczne i przewycięzenie trwogi tanatycznej w powieściach Olgi Tokarczuk „Ostatnie historie” i „Anna In w grobowcach świata”*, „Postscriptum Polonistyczne” 2020, nr 1, s. 13.

²³ O. Tokarczuk, *Pstrąg w migdałach*, w: *też, Moment niedźwiedzia*, Warszawa 2012, s. 126.

²⁴ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 192–194. Na temat sprawczości opowiadania Olgi Tokarczuk w kontekście organizowanego przez władze Barda konkursu szopek bożonarodzeniowych pisze także Anna Larenta w interesującym artykule *Literatura wytwarzająca miejsce. Performatywność utworów Olgi Tokarczuk na przykładzie opowiadania „Bardo. Szopka”*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 317–332.

dostrzec można liczne spacje tropy wskazujące na zawieszenie Idy między życiem i śmiercią – domostwo, do którego trafia, szukając schronienia po wypadku, znajduje się przy ulicy oświetlonej przez „wysokie lampy, które, inaczej niż wszystkie pozostałe, świecą na fioletowo” [OH, s. 13]. Barwa światła rzucanego przez uliczne latarnie, wywołująca asocjacje z żałobą i pogrzebem jest z pewnością nieprzypadkowa – fiolet jako kolor tajemnicy i ezoteryki, przypisywany był poszukującym odpowiedzi na fundamentalne pytania dotyczące życia i śmierci. Tanatyczne skojarzenia wywołuje także znajdująca się za domem górnicza hałda, pod którą ciągną się labiryntowe korytarze, przywodzące na myśl wędrówkę do podziemi, w zaświaty, lecz także odbywaną w celu poszerzenia świadomości:

Ta góra musi więc mieć swój odpowiednik pod ziemią, swoje przeciwieństwo, górę ujemną, pustą przestrzeń. Ida wyobraża sobie ją jako taki sam kształt stożka oplecionego spiralną drogą – tylko tam, pod ziemią, szczyt jego skierowany jest w dół i droga schodzi, a nie wspina się do góry. Ta podziemna antygóra zbudowana jest z pustki i celuje ku środkowi Ziemi, wisi uczipiona od spodu jej powierzchni jak kropla nicości, jak stalagmit pustki. Ten, kto wspina się po zboczach hałdy, jednocześnie schodzi w dół, jest w dwóch osobach. Ten cielesny idzie zboczem pozytywu w górę, ku niebu; ten bezcielesny, zbudowany z pustki, posuwa się w dół, ku środkowi Ziemi [OH, s. 66].

W opowiadaniu *Czysty kraj* specyficzna konstrukcja przestrzeni przejawia się w splocie tego, co zewnętrzne i wewnętrzne – zdominowany przez biel i szarość, nieruchomy i rozmywający kształty zimowy krajobraz znajduje swoje odzwierciedlenie we wnętrzu domu, które jawi się jako surowe, bezbarwne i chłodne, przeniknięte zapachem przywodzącym na myśl procesy gnicia i rozkładu. Tak wykreowana przestrzeń oddziałuje na bohaterkę, unieruchamiając ją i powstrzymując od działań, mających doprowadzić do opuszczenia przez nią tymczasowego schronienia. Ida zaczyna postrzegać swą twarz jako obcą i rozmazaną, o zatartych konturach, doświadcza także dojmującego, zintensyfikowanego poczucia wyobcowania z własnego ciała, kreśląc zarazem swoistą, somatyczną topografię:

Jej ciało składa się z tajemniczych jam i wyrzuseń, warstw poukładanych jedna na drugiej, mięsistych tub, połyskliwych powierzchni, ukwiałopodobnych stworów. Jest tak samo obce jak dno morza, jak rafa koralowa zamieszkała przez stworzenia spotworniałe i szokujące [OH, s. 41].

Pobyt w domu Olgi i Stefana uruchamia liczne retrospekcje, które odczytywać można jako kolejne etapy osvajania się bohaterki z własną śmiercią – Ida wraca więc pamięcią do dziecięcych wyliczanek i zabaw, w których

przejawiała się fascynacja letargicznym stanem, wspomina także swe kolejne zetknięcia z heterotopyczną przestrzenią szpitali, noszące znamiona inicjacji, graniczne doświadczenie narodzin córki Mai, zaburzenia rytmu serca które określa jako „małą śmierć”, czy wreszcie pogrzeb matki²⁵. Jednak dopiero agonia suki Iny, alter ego bohaterki, zacierająca granice między tym, co ludzkie i tym, co zwierzęce, sprawia, że bohaterka zaczyna rozumieć procesualność umierania i związany z tym wysiłek. Jednocześnie rozciągnięte w czasie umieranie ujawnia tu swój wymiar przestrzenny, którego figurą staje się oko zwierzęcia, pozwalające Idzie na wtajemniczenie w misterium śmierci:

Oko otwiera się. Czarne szkło, płynna czerń, przepastna, wydaje się bez granic. Nie wiadomo gdzie patrzy, ale na pewno widzi wszystko. Wtedy Ida ma wrażenie, że to oko patrzy spod maski, że tężęjące, zwierzęce, zbolące ciało jest tylko przebraniem, kudłatą, nieporadną i dziwaczną formą. Pod maską jest ktoś inny, swojski i bliski Idzie, właściwie krewny, niepokojąco podobny.

Oko jest wejściem do innego wszechświata złożonego z samych mechanicznych, obojętnych ruchów, powtarzalnych i wiecznych. Są tam świszczące galaktyki i ogromne przestrzenie składające się ze skupisk ciemności, wyschłej czerni.

Potem oko zamyka się łagodnie i Ida rozumie ten ruch – tam właśnie odchodzi suka. Drżenie nagle ustaje. Ida patrzy, nie wierząc, że jest to tak proste i oczywiste. Już po wszystkim [OH, s. 113].

Cytowany fragment ujawnia napięcie między zamkniętą i skazaną na unicestwienie formą istnienia Iny, a otwartą przestrzenią, do której wgląd zy-

²⁵ Narracyjna struktura *Czystego kraju*, oparta na poszczególnych zetknięciach Idy ze śmiercią, wywołuje skojarzenia z autobiograficzną powieścią Weroniki Gogoli *Po trochu*, dla której scenarią jest niewielka, podtarnowska wieś Olszyny. Każdy z dwunastu rozdziałów, odpowiadający poszczególnym strofom pustonocnej pieśni *Żegnam cię, mój świecie wesoly*, wiąże się z doświadczaniem i oswajaniem śmierci – poprzez ceremonie pogrzebowe wyprawiane przez narratorkę zasuszonym motyloom, los zwierząt domowych i hodowlanych, rytuał czuwania przy zmarłym, wspólnotowe uczestnictwo w pogrzebach członków wiejskiej mikrospołeczności, znanych, bliższych i dalszych krewnych. W powieści Gogoli śmierć zatacza coraz ciaśniejsze kręgi, a każda z jej kolejnych odsłon jest przygotowaniem do utraty bardziej bolesnej i dotkliwej – jedenasta godzina poświęcona została przedwczesnej śmierci ojca Weroniki. W tym kontekście najbardziej przejmujący i podatny na wielorakie odczytania jest ostatni, dwunasty rozdział *Po trochu*, który pozostaje pusty, symbolizując własną śmierć narratorki – niewypowiedzianą i niewysławianą, pozostającą poza horyzontem doświadczenia, do której jednak przygotowują ją wszystkie pozostałe coraz dotkliwsze straty, będące ćwiczeniami z umierania. Narracyjna trajektoria *Po trochu* przebiega linearnie, od śmierci niedotykających Weroniki bezpośrednio, aż po śmierć rodzica, po której nic już nie oddziela narratorki od własnego kresu. W *Ostatnich historiach* natomiast porządek ten zostaje odwrócony – pierwsza część powieści dotyczy śmierci własnej, zaś trzecia, ostatnia, której bohaterką jest córka Idy, Maja – śmierci odległej, dotykającej obcej osoby.

skuje w chwili jej śmierci Ida. Oko zwierzęcia prefiguruje zaświaty, zaś spoglądająca w nie kobieta symbolicznie patrzy w oko Hadesu. Jeżeli przyjąć, że udziałem bohaterki stała się śmierć w wypadku samochodowym, którą niejako „przeoczyła”, zatrzymując się między światami, to świadkowanie agonii Iny oswaja jej lęk przed własnym nieistnieniem. Dlatego Ida ostatecznie powraca na miejsce wypadku, zaś układając z powrotem głowę na kierownicy samochodu, wkracza jako wtajemniczona w postliminalną fazę rytuału przejścia, akceptując swój nowy stan.

Jak zauważyła Irina Adelgejm, trójdzielna konstrukcja *Ostatnich historii* odpowiadająca trzem pokoleniom kobiet i trzem modelom tanatycznej trwogi, rozpięta jest między śmiercią własną, dotykającą jednostkę śmiercią bliskiego i wreszcie anonimową i odległą śmiercią trzeciej osoby, choć ich chronologia zostaje zachwiana²⁶. Druga z bohaterek powieści – matka Idy, Paraskewia nazywana Parką, musi zmierzyć się ze śmiercią swojego męża Petra, otwierając narrację drugiej części *Ostatnich historii* i zarazem inicjując proces żałoby. Jej scenę również stanowi zimowy, śnieżny krajobraz, który wywiera decydujący wpływ na sposób, w jaki owdowiała kobieta decyduje się zakomunikować śmierć małżonka. Zamieszkująca położony na zboczu góry, oddalony od najbliższej miejscowości i zimą odcięty od świata dom, Parka wydeptuje na śniegu napis „Petro umar!”, w ten sposób konfrontując się również ze swoją stratą. Ślady na śniegu są zarazem resztką, pozostałością, znakiem widmowej obecności zmarłego. Wydeptywanie kolejnych liter przez Parkę jest dla niej także okazją przemyślenia trajektorii własnego życia. W tym sensie imię bohaterki, przywołujące na myśl rzymskie boginie przeznaczenia, wydaje się szczególnie znaczące²⁷ – kreśląc żałobną inskrypcję na zboczu góry, Parka snuje zarazem opowieść o własnej przeszłości, naznaczonej wpływem Wielkiej Historii oraz skomplikowanej, przepełnionej emocjonalnym chłodem relacji ze starszym mężem. Wędrownica po zboczu zaśnieżonego wzgórza jako metonimia biograficznej trajektorii Paraskiewii odpowiada zarazem symbolicznemu wpisywaniu własnego doświadczenia w górzysty i nigdy do końca nieoswojony krajobraz, skontrastowany ze wspomnianą z nostalgią rodzinną, kresową wsią, urastającą w pamięci bohaterki do arkadyjskiego mitu:

²⁶ I. Adelgejm, *Doświadczenie tanatyczne...*, s. 13. Por. przyp. 5.

²⁷ W przypadku *Ostatnich historii* imiona każdej z trzech bohaterek posiadają znaczenie symboliczne, wywodzące się z Jungowskiej psychologii głębi lub religii Wschodu. Píše o tym szerzej Katarzyna Witoś w artykule *Literatura a psychologia głębi: „Ostatnie historie” Olgi Tokarczuk czyli droga do indywiduacji C.G. Junga*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2009, nr 9, s. 206–218.

Tam było płasko i jasno. Słońce odbijało się od pszenicznych pól i raziło w twarz. Ludzie chodzili ze zmrużonymi oczami. Także rzeka była jasna, rozlana i tak wielka, że mieściła w sobie ogromne niebo, największe – nigdzie potem nie widziałam tak ogromnego nieba. Ziemia była gęsta i czarna, lepka. [...] Drogi były proste i równe, nigdy w dół i w górę, jak tutaj. [...] Świat był tam poręczniejszy, pasował do dłoni jak dobrze wystrugany trzonek noża. Każda rzecz była dopasowana do ciała – bezpieczne znoszone ubranie, swojskie i niezmiennie. [...] Głosy ze świata docierały tam przez zasłony z mgieł, plątały się po drodze. Rozbijały na różne języki [OH, s. 138–139].

W przypadku drugiej części *Ostatnich historii* można mówić o skontrastowaniu ze sobą ruchu i bezruchu w przestrzeni, linearnego czasu historycznego oraz mitycznej beczasowości. Brutalne włamanie się Historii w arkadyjską przestrzeń sprawia, że „granica ruszyła z miejsca i odnalazła się zupełnie gdzie indziej” [OH, s. 139]. Piszac o migracjach pojałtańskich Kinga Siewior zwróciła uwagę, że „ruch ten implikuje szczególnego rodzaju stan podwójnej utraty – domu (rodzinnego krajobrazu kulturowego) oraz dotychczasowego poczucia ładu rzeczywistości [...]”²⁸. W przypadku Parki repatriacyjna strata zwielokrotniona zostaje poprzez śmierć córki Lali – w ten sposób ruch w przestrzeni i zasiedlanie nowego miejsca w świadomości bohaterki zespolone zostają nierozzerwalnie ze śmiercią i zimą:

Moje pierwsze dziecko umarło w pociągu, podczas dwutygodniowej zimowej podróży. [...] Chciałam wieźć dalej ze sobą moją Lalkę, ale nie pozwolili. Musieliśmy ją pochować w jakimś gównianym Kluczborku. Takie zostawialiśmy ślady po sobie. Na powitanie w tym kraju straciłam dziecko [OH, s. 136].

Druga z bohaterek Olgi Tokarczuk ulokowana zostaje w swoistej heterotopii, nawarstwiającej różne czasy i przestrzenie. Odcięta od świata Paraskewia umieszcza ciało zmarłego męża na werandzie, która zaczyna przypominać kaplicę lub cerkiew. Po śmierci Petra kobieta traci poczucie czasu, jakby ostatecznie zniosły go dwa kalendarze liturgiczne, katolicki i prawosławny, nakładające się na siebie w jej domu. Zarówno czas, jak i przestrzeń ulegają w świadomości Parki atrofii, stanowią przeciwieństwo ruchu kojarzonego z tęsknotą i utratą, koniecznością zasiedlania nowego miejsca. Jego jedyną formą jest mozolne wydeptywanie w śniegu wiadomości o śmierci Petra oraz powrót we wspomnieniach do przeszłości, ponieważ przyszłość „znika niezauważenie, wietrzeje, topi się” [OH, s. 134].

²⁸ K. Siewior, *Tożsamość odzyskana? (Re)transkrypcje doświadczenia migracyjnego w powieści neo-post-osiedleńczej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 268–269.

Gest bohaterki postrzegam jako bliski zaproponowanemu przez Tony'ego Waltera modelowi żałoby opozycyjnemu względem koncepcji Freuda, zgodnie z którą celem jednostki jest pozostawienie za sobą osoby zmarłej. Zdaniem badacza celem żałoby postrzeganej jako część autobiograficznej, refleksyjnej narracji, jest znalezienie dla zmarłego nowego miejsca w życiu jednostki, przy czym kluczową rolę odgrywają tu rozmowy prowadzone z innymi ludźmi, mające na celu ustanowienie nowej i trwałej pamięci o zmarłym²⁹. Osamotniona Parka nie ma jednak szansy na nawiązanie dialogu z innymi nie tylko na skutek swojej przestrzennej izolacji, lecz także ze względu na dotyczący ją społeczny ostracyzm, będący rezultatem niegdysiejszego przekroczenia przez nią obyczajowych norm lokalnej społeczności, ulokowanie jej na pozycji outsiderki i dziwaczki. W tym kontekście jej usytuowanie w odludnej i pozbawionej kontaktu ze światem przestrzeni stanowi metonimię obcości i wykluczenia, której figurą w polskiej literaturze jest chata za wsią. Sytuująca się na styku dwóch kultur i języków – polskiego i ukraińskiego – narratorka snuje więc swoją historię przeplataną refleksją dotyczącą umierania, zaś jedynym jej świadkiem jest zmarły Petro. Dla bohaterki zaśnieszony stok wzgórza stanowi białą kartkę, na której zapisuje wiadomość o śmierci Petra i jednocześnie sama staje się kropką w ostatnim zdaniu ostatniego rozdziału historii jego życia:

Jutro muszę tam wrócić. Muszę skoczyć jak młoda, zwinna dziewczyna kilka kroków w dół, dalej, żeby postawić pod kreską kropkę i wtedy zbocze przemówi [podkr. – J.Sz.]. A kiedy mi się to uda, moje zadanie zostanie spełnione. Napis krzyknie do tych leniwych, niedobrych ludzi na dole, obudzi ich z zimowego snu. Wtedy zapręgna konie, uruchomią hałaśliwe, śnieżne skutery i przybędą tu, zdyszani, wstrząśnięci, pełni fałszywego współczucia.

Będę na nich czekała na zewnątrz, w ostatnim wydeptanym miejscu na śniegu, w kropce. Stanę się częścią napisu. Zmienię się w punkt.

Petro umarł! [OH, s. 200–201].

Działanie bohaterki, dzięki któremu „zbocze przemówi”, ujawnia zatem performatywny wymiar przestrzeni, zaś częścią jej topografii staje się rekonstruująca trajektorię swego życia i narrację o zmarłym kobieta.

*

Podobnie jak ma to miejsce w przypadku *Ostatnich historii*, narracja opublikowanej w 2019 roku powieści *Sorge* Aleksandry Zielińskiej koncentruje się wokół trzech kobiet i rozmaitych form doświadczanej przez nie żałoby. Ich

²⁹ Por. T. Walter, *Nowy model żałoby: strata i biografia*, przeł. A. Piskozub-Piwosz, w: *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*, red. A. E. Kubiak, M. Zawila, Kraków 2015.

losy pozostają przy tym nierozzerwalnie splecione ze sobą oraz przestrzenią miasteczka Boża Wola, nazywanego przez swoich mieszkańców niemieckojęzycznym mianem '*sorge*', gdyż „Sorge oznacza albo zmartwienie, albo troskę, a ludzie w Bożej Woli zarówno są troskliwi, jak i martwią się na zapas”³⁰. Toponimiczna podwójność, przywołująca na myśl Boskie wyroki, jak również troskę i zmartwienie, odsyła do dwóch przełomowych i traumatycznych wydarzeń w historii prowincjonalnego miasteczka. Pierwszym z nich jest obecny w pamięci mieszkańców brutalny mord dokonany przez okupanta na ziemiańskiej rodzinie Czyżewskich w czasie drugiej wojny światowej. Figurę drugiego wydarzenia – tragicznego wypadku samochodowego, w którym zginęło dwanaścioro miejscowych dzieci – stanowi w tekście „trzask”, będący zarazem wyraźną czasową cezurą w życiu bohaterki powieści – bezimiennej dziewczyny, Tuli i Adeli.

Kreując przestrzeń Sorge, Zielińska wykorzystuje konwencję mrocznej baśni, nawiązując do legendy o szczurołapie z Hameln, wyprowadzającym dzieci z dolnosaksońskiego miasta. Troskliwe miasteczko położone jest na siedmiu wzgórzach, „rośnie na gruzach i trupach” [S, s. 212], posiada także swoją opowieść fundacyjną. Jednocześnie Sorge podlega animizacji, refrenicznie przyrównywane jest do żywego organizmu, który niechętnie przyjmuje obcych i trwale przywiązuje do siebie swych mieszkańców:

Adela często myśli o Sorge jak o żywej, organicznej istocie, która połknęła mieszkańców i trzyma ich w brzuchu, nie puści. Kto wyjedzie, wróci, prędzej czy później, we wstydzie albo chwale, czasem przywiezie kogoś nowego, następnego w kolejce do zguby [...]. Ale w brzuchu Sorge jest ciepło i bezpiecznie, zarówno pod ziemią, jak i na powierzchni. Adela nigdzie się nie wybiera [S, s. 83–84].

Sorge jest przede wszystkim miastem „potrzaskanych”, doświadczających żałoby kobiet. Ich symbolicznymi reprezentantkami są trzy powieściowe protagonistki: bezimienna dziewczyna, która jako jedyna przeżyła „trzask” i zmagą się z poczuciem winy z powodu śmierci dwanaściora dzieci i własnej martwo urodzonej siostry bliźniaczki; Tula, jedna z dwunastu żałobnych matek, pogrążona w głębokiej zapaści po śmierci córki oraz Adela, doświadczająca straty męża, nienarodzonych dzieci oraz jedynej córki, która odeszła wkrótce po narodzinach dziewczyny i jej martwej siostry. Dla nich wszystkich Sorge jest miejscem przeklętym i zarazem jedyną możliwą przestrzenią życia.

³⁰ A. Zielińska, *Sorge*, Warszawa 2019, s. 6. Dalej cytuję to samo wydanie jako S, lokalizując cytaty bezpośrednio w tekście.

Na pierwszy rzut oka *Sorge*, poddane rewitalizacji dzięki unijnym dotacjom, wydaje się niczym nie różnić od innych prowincjonalnych miejscowości. Senna małomiasteczkowa atmosfera jest jednak pozorna, za wypielegnowaną fasadą *Sorge* skrywa podwojoną traumę, ujawniając jednocześnie afektywny potencjał niektórych elementów swego krajobrazu, jak na przykład przecinającej je drogi krajowej. Dla dziewczyny, jako mimowolnej sprawczyni tragicznego wypadku, odgłos przejeżdżających tirów jest bodźcem, który uruchamia nawracające doświadczenie „trzasku” i powoduje gwałtowną reakcję somatyczną, szum w uszach, mdłości, oszołomienie:

Koła, koła, naczepy, przyczepy, silniki, ładunki, trzask jest coraz mocniejszy, wszystko razy dwa, dziewczyna dotyka więc skroni i czuje rezonans kości na szwie, w łączeniu. Nagle zatyka jej uszy, tak jak w basenie [...]. Dziewczyna nie słyszy dźwięków zewnętrznych, słyszy to, co w środku, a w środku coś się przelewa, ma wrażenie, że pływa w akwarium, znowu balon płodowy, pełen zielonych i śmierdzących wód [S, s. 45].

W powieści Aleksandry Zielińskiej nakreślona zostaje swoista, emocyjna topografia żałoby oraz relacja między kobiecymi, dotkniętymi stratą podmiotami defektywnymi, a przestrzenią tytułowego miasteczka. Znakiem niekończącej się żałoby wpisanej w małomiasteczkowy pejzaż, jest należąca do Tuli, niegdyś będąca atrakcją *Sorge* cukiernia, zdewastowana przez właścicielkę w dniu pogrzebu jej córki i nigdy już nie odnowiona. Miejscem szczególnie istotnym dla każdej z trzech bohaterek jest jednak zrujnowany dworek Czyżewskich, będący swoistą heterotopią kryzysu, w której panujące na zewnątrz prawa ulegają zawieszeniu. W topografii miasteczka przypomina on niezabliźnioną ranę przechowującą pamięć wojennej traumy i jest zarazem miejscem schronienia dla trzech kobiet, które rozpamiętują w nim swoje utraty. Pisząc o kobiecej żałobie Hélène Cixous zwróciła uwagę, że w odróżnieniu od męskiej, akumulacyjnej żałoby nakierowanej na „ja” i utratę siebie, ma ona charakter rozproszony. W przeciwieństwie do mężczyzny kobieta nie odżałowuje: „Kiedy się odżałowało, po roku koniec – już się nie cierpi. Kobieta nie żałuje! Z gruntu odsłania wyzwanie, jakie zawiera się w utracie, w tym, że żyje dalej: żyje nią, daje jej życie, zdolna do utraty, której się nie zaoszczędza”³¹. W narracji *Sorge* ekwiwalentem kobiecego rozproszonego sposobu przeżywania żałoby jest ciało o przepuszczalnych granicach – wymiotujące ciało zmagające się z anoreksją dziewczyny, wydrążone przez

³¹ K. Kłosińska, *Praca żałoby*, w: tejże, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006, s. 20.

rozpacz ciało Tuli, która dokonuje samookaleczeń, wreszcie ciało Adeli, tracącej pod wpływem pierwszych symptomów choroby Alzheimera kontrolę nad czynnościami fizjologicznymi. Zdewastowany dwór z przeciekającym dachem i łuszczącym się tynkiem odpadającym ze ścian, stanowi odzwierciedlenie psychosomatycznego stanu bohaterki powieści, metonimię kobiecych ciał zdruzgotanych żałobą:

Ze ścian odpadł tynk, zachował się tylko w niewielu miejscach, jak mały plaster na otwartej tętnicy, bo odsłonięte cegły z tym właśnie kojarzą się dziewczynie, z ciałem obdartym ze skóry, poszarpanym, ale żywym, jeszcze te ściany oddychają, mówią, bo wiatr wpada dziurami i wypada przez zawalony dach na piętrze numer dwa, po drodze przelatuje przez inne sale, w których rodzina Czyżewskich popijała popołudniowe herbaty, przyjmowała gości, zarządzała ziemią w całym Sorge oraz dwóch okolicznych wioskach [S, s. 92–93].

Ściany dworku się łuszczą. Płaty tynku odchodzą od cegieł, zwijają się, spadają powoli jak liście, odsłania się tkanka pod spodem, ta mięśniowa i ta łączna, co oblewa wszystkie elementy i trzyma dworek w półpłynnej całości. Ściany drżą miarowo, jakby od uderzeń serca, tik tak, tik tak, a z każdym „tik” podbarwiają się naczynia pod tynkiem, synchronicznie z chmurami. Tula siedzi w środku lewiatana, wszystko żyje [S, s. 176–177].

Każda z doświadczających utraty i żałoby bohaterki powieści Zielińskiej jest trwale związana z przestrzenią tytułowego miasteczka, każdą też łączy szczególna relacja ze zrujnowanym dworkiem. Dawny majątek Czyżewskich można odczytywać jako heterotopię afektywną, obrastającą różnymi znaczeniami przestrzeni przechowującą pamięć o wojennej zbrodni, przekształconą po wojnie w ośrodek zdrowia, w której dochodzi do zespolenia traumy indywidualnej i zbiorowej. Każda z kobiet deszyfruje afektywną heterotopię dworku na swój własny sposób – dla dziewczyny jest ona przestrzenią konfrontującą ją z traumą porodu oraz utratą siostry i matki, dla Tuli miejscem przeklętym i figurą jej losu, zaś dla Adeli metonimią utraconej przeszłości. To właśnie Adela jest kluczową postacią powieści, symbolicznie scalającą obie traumy naznaczające Sorge, gdyż jako jedyna pamięta mord na rodzinie Czyżewskich. W przekształconym na izbę porodową dworku Adela rodzi swoją jedyną córkę, tu też, pracując jako pielęgniarka, przeżywa romans z doktorem Wierzbanowskim. Doświadczona przez kolejne utraty Adela mierzy się ostatecznie z widmem żałoby wynikającej z utraty zdrowia i sprawności. Pierwsze stadium choroby Alzheimera wytrąca Adelę z akceptacji własnego ciała, a brak kontroli nad czynnościami fizjologicznymi zapowiada zanik sprawczości i tożsamości, wywołuje także lęk przez koniecznością opuszczenia Sorge i pobytem w zakładzie opiekuńczym:

Adela nigdy nie była w takim ośrodku, ale nie potrzeba wielkiej wyobraźni, żeby podskórnie wiedzieć, jak to wygląda. Skończą się jaglanki na śniadanie, pierogi ze śliwkami i smażone powidła, które zapachem rozchodzą się po całym domu. Skończy się też i sam dom, skurczy z tego piętrowego, wielopokojowego nowoczesnego budynku do pokoju z widokiem na nic, ze współlokatorkami w różnych stadiach opóźnienia, nie ma intymności, nie ma kobiecości [S, s. 276].

W narracji *Sorge* kilkakrotnie przywołana zostaje legenda o szczurołapie z Hameln, zaś zabieg ten służy ukazaniu analogii łączącej oba miasta dotknięte zbiorową traumą utraty dzieci. Legenda wiąże się z tragicznym wypadkiem także ze względu na postać dziewczyny – nauczycielki języka niemieckiego, która podczas zakończonej „trzaskiem” wycieczki do niemieckiego Niepars zorganizowała wraz ze swoimi uczniami przedstawienie, będące inscenizacją podania. Bohaterka *Sorge* staje się odpowiedniczką szczurołapa, tą która „wyprowadziła dzieci”, jedyną ocalałą noszącą piętno obcości, fascynującą i jednocześnie budzącą lęk. Jednak pojawiający się w zakończeniu powieści chór kobiet, wylewający się z ciała *Sorge*, staje się zapowiedzią zdjęcia ciężającej na nim klątwy:

I oto formuje się chór kobiet, wszystkich, które *Sorge* wypuściło z własnego łona albo na to łono przyjęło, samo się pewnie dziwi, że aż tyle ich jest, że teraz się karty będą odwracać, a klątwy spadać. Teraz te kobiety widać, teraz je w końcu słychać. Mogłyby w tej kolumnie iść do dworku, mogłyby go rozebrać cegła po cegle, zburzyć ściany, przespacerować się po gruzach, mogłyby, ale teraz to ich piosenkę w końcu słychać, podnoszą się głosy, oto chór kobiet wyprowadzi z miasteczka klątwę, jak flecista z Hameln wyprowadził szczury [S, s. 307–308].

Zamknięta przestrzeń *Sorge* zostaje ostatecznie otwarta dzięki połączonej siostrzanymi więziami społeczności kobiet, przekraczających granice miasta i żałoby.

*

Przywołane przeze mnie, powstałe w przeciągu trzech dekad utwory literackie pozornie określa dominanta czasowa, implikowana procesualnym charakterem umierania i żałoby. Ich lektura skłania jednak do wniosku, że równie istotny jest tu aspekt przestrzenny, relacja między doświadczającym podmiotem a miejscem, w którym utrwalone zostają bezradność, cierpienie, żałoba i utrata. Przestrzeń jest tu czymś więcej niż tylko jednym z elementów świata przedstawionego – jest performatywna w tym sensie, że oddziałuje na bohaterki/bohaterów, przekształca rzeczywistość, przema-

wia, posiada zdolność do afektywnego poruszania, wpływania na tożsamość ulokowanej w niej jednostki. Wypracowane w obrębie zwrotu przestrzennego kategorie heterotopii afektywnej, topografii emotywniej czy geografii afektywnej umożliwiają deszyfrowanie literackich pejzaży umierania i żałoby, ujawniających swój wymiar afektywno-pamięciowy i wytwarzających przestrzeń wspólnoty doświadczeń, emocji i lęków, lecz także oparcia w obliczu nieuchronności straty.

Bibliografia

- Adelgejm Irina (2020), *Doświadczenie tanatyczne i przezwyciężenie trwogi tanatycznej w powieściach Olgi Tokarczuk „Ostatnie historie” i „Anna In w grobowcach świata”*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1, s. 11–22.
- Ariès Philippe (1993), *Śmierć odwrócona*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybr. i przeł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Baczak Jacek (2021), *Zapiski z nocnych dyżurów*, Lusowo: Wydawnictwo Wolno.
- Czaja Dariusz (2021), *Przed obliczem*, w: J. Baczak, *Zapiski z nocnych dyżurów*, Lusowo: Wydawnictwo Wolno.
- Dutka Elżbieta (2015), *Wędrujące pojęcie, czyli geopoetyka w teorii i praktyce*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1, s. 281–287.
- Foucault Michel (2005), *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 117–125.
- Gęsina Tomasz (2016), *Co było przed geopoetyką? Kategoria przestrzeni w literaturoznawstwie polskim – rekoniesans*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1, s. 167–178.
- Gieba Kamila (2015), *Zwroty ku przestrzeni w badaniach literackich – próba uporządkowania pojęć i podstawowe rozróżnienia*, „Przestrzenie Teorii”, nr 23, s. 27–38.
- Gogola Weronika (2017), *Po trochu*, Wrocław: Wydawnictwo Książkowe Klimaty.
- Jeziorkowska-Polakowska Anna (2016), *Geopoetyka jako pojęcie wędrujące*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1, s. 191–197.
- Kaczmarek Agnieszka (2016), *Od milczenia do opowieści. Kulturowe dyskursy o umieraniu i śmierci*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Kłosińska Krystyna (2006), *Praca żałoby*, w: K. Kłosińska, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Larenta Anna (2015), *Literatura wytwarzająca miejsce. Performatywność utworów Olgi Tokarczuk na przykładzie opowiadania „Bardo. Szopka”*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 317–332.

- Ładoń Monika (2019), *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*, Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych – Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Morawiec Arkadiusz (2006), *Estetyczne, metafizyczne, etyczne (i wątpliwości) – „Zapiski z nocnych dyżurów” Jacka Baczaka*, w: *Antynomie wartości. Problematyka aksjologiczna w literaturze i dydaktyce*, red. A. Morawiec, R. Jagodzińska, A. Klepaczek, Łódź: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej, s. 193–213.
- Rabizo-Birek Magdalena (2013), *Pierwsze i drugie czytanie „Ostatnich historii”*, w: *Światy Olgi Tokarczuk*, red. M. Rabizo-Birek, M. Pocałun-Dydycz, A. Bienias, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego: Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne Fraza, s. 155–180.
- Rybacka Elżbieta (2008), *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 21–38.
- Rybacka Elżbieta (2012), *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Kraków: Universitas, s. 311–343.
- Rybacka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Serkowska Hanna (2016), *Zapiski z (przechodniości) bezradności, „Autobiografia. Literatura, Kultura, Media”*, nr 2, s. 115–123.
- Siewior Kinga (2013), *Tożsamość odzyskana? (Re)transkrypcje doświadczenia migracyjnego w powieści neo-post-osiedleńczej*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 266–289.
- Sławiński Janusz (1978), *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 9–22.
- Sontag Susan (2016), *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Szewczyk Joanna (2022), *Kobiece narracje kryzysu. Doświadczenie żałoby w „Sorge” Aleksandry Zielińskiej*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne”, nr 14, s. 67–81.
- Tokarczuk Olga (2004), *Ostatnie historie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tokarczuk Olga (2012), *Pstrąg w migdałach*, w: O. Tokarczuk, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Walter Tony (2015), *Nowy model żałoby: strata i biografia*, przeł. A. Piskozub-Piwosz, w: *Spółeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*, red. A. E. Kubiak, M. Zawila, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Witoś Katarzyna (2009), *Literatura a psychologia głębi: „Ostatnie historie” Olgi Tokarczuk czyli droga do indywiduacji C.G. Junga*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria”, nr 9, s. 206–218.
- Wójtowicz Aleksandra (2014), *Pałac Staszica jako heterotopia afektywna – refleksja humanistyczna w planowaniu przestrzennym*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 305–320.
- Zielińska Aleksandra (2019), *Sorge*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. – Grupa Wydawnicza Foksal.

Landscapes of Dying and Mourning in Polish Literature of Recent Decades

Abstract

This article concerns the representations of loss and mourning in the recent Polish literature from the perspective of spacial turn. The author analyzes three literary works: *Zapiski z nocnych dyżurów* [Notes from night duty] by Jacek Baczak, *Ostatnie historie* [Recent stories] by Olga Tokarczuk and *Sorge* by Aleksandra Zielińska. The article seeks to demonstrate how such categories as affective heterotopia, emotive topography, affective geography and performativity of place can be useful to study the literary landscapes of dying, mourning and loss. The remarks aim to emphasize spatial, not only temporal, aspect of the experience of death.

Keywords: spacial turn, space, affective heterotopia, mourning, death