

Granice empatii w twórczości Olgi Tokarczuk

Anna Łebkowska*

DOI 10.24425/rl.2022.140974

ruch literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 3 (372) PL

PL ISSN 0035-9602

Olga Tokarczuk nie boi się słów, którym można postawić zarzut banalizacji, taniego efektu, nadmiernej tendencyjności. Dobrze przecież wiadomo, że cztery kategorie, które pojawiają się w jej twórczości, a w esejach zostaną nazwane wprost: empatia, wrażliwość, uważność i czułość wcale nie są proste w przypadku literatury. Jak wszystkim „wartościom łagodnym”¹ zagraża im niebezpieczeństwo krytyki: czułość łatwo przecież sprowadzić do czułościowości, empatię do protekcyjności, uważność do przesadnego nadmiaru szczegółów, wrażliwość do płytkiego sentymentalizmu itd. Nic też dziwnego, że kategorie te, jeśli pojawiają się w wypowiedziach pisarzy, często ujmowane bywają w ramy wyjaśnień i usprawiedliwień. Tymczasem w wywiadach i esejach Tokarczuk wybrzmiewają bez osłon, w sposób jawny i deklaracyjny. Choć nie wszystkie z równą mocą i z tą samą intensywnością. „Czułość” – zauważalna wprawdzie już wcześniej – wyraźnie daje o sobie znać w niedawnych wypowiedziach pisarki, zajmując niejako od razu miejsce dominujące w odczytaniach jej twórczości².

* Anna Łebkowska – prof. dr hab., Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. ORCID: 0000-0002-3954-5388

¹ Odwołuję się tu do dawnego, klasycznego już rozróżnienia M. Wallisa.

² Rzecz by można, że w tej chwili nie tylko zaczęto czytać twórczość Olgi Tokarczuk poprzez tę kategorię, ale jednocześnie dokonano jej intronizacji, ustawiono na piedestale, traktując jako wartość nadrzędną, poświęcając jej dyskusje, rozprawy i monotematyczne numery czasopism naukowych. Por. np. pismo „Academia – magazyn PAN” 1/61/2020.

Jednak kategoria, której przypisać można status długiego trwania to niewątpliwie empatia, obecna nie tylko w wypowiedziach dyskursywnych, ale stanowiąca jeden z istotnych zworników jej prozy. W esejach pojawia się już w tomie „Lalka i perła” wydanym w 2001 roku i zrównana zostaje ze współczuciem. Olga Tokarczuk powiada tak:

Jedną z ważniejszych cech człowieka próżnego byłaby niezdolność do empatii, do współczucia. Współczucie bierze się pewnie z rzadkiej umiejętności postrzegania innych jako siebie albo – odwrotnie – takiego postrzegania innych, jakby się było tą drugą inną osobą. Współczucie – czyli współodczuwanie, emocjonalna identyfikacja. Żeby się jednak tak identyfikować, trzeba być człowiekiem nie-próżnym w dosłownym sensie: trzeba być jakimś. Zakłada to konieczność istnienia jakichś emocjonalnych treści, do których można odnieść emocjonalne treści drugiej osoby.³

Przytaczam obszerny cytat, żeby zwrócić uwagę na trzy kwestie: po pierwsze na – nieoczywiste przeciwie – utożsamienie empatii ze współczuciem. Bliżej tu zatem do etyki troski⁴ aniżeli do symulacji⁵; po drugie, na wysunięcie na plan pierwszy emocji (*emocjonalne treści*) i po trzecie na sprawę symetrii interpersonalnej, różniącej się zdecydowanie od relacji nadrzędno-podrzędnej. Nie da się nie poruszyć tej kwestii przy zagadnieniach związanych ze współodczuowaniem (zwłaszcza że wciąż stanowi ona punkt zapalny dla jego zwolenników i przeciwników). Ujawnia się tu bowiem niepokój związany z niebezpieczeństwem oswojenia inności poprzez jej zagarnięcie, imperialne zawłaszczenie, czy jeszcze inaczej poprzez identyfikację z innym na zasadzie fałszywej uzurpacji i tym samym naruszenia cudzej autonomii. Niebezpieczeństwo to – wyjątkowo ostro ostatnio uświadamiane⁶ – zagraża dwojako. Po pierwsze wówczas, gdy

³ O. Tokarczuk, *Lalka i perła*, Kraków 2001, s. 56/57.

⁴ Na przykład tej zaproponowanej przez C. Gilligan w książce *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2015 (pierwodruk 1982).

⁵ O empatii i symulacji por. teoria K. Waltona m.in. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundation of the Representational Arts*, Cambridge Mass. 1990, na naszym gruncie pisał o takim rozumieniu J. Płuciennik w książce *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Łódź 2012.

⁶ Zwłaszcza w ramach ujmowania empatii jako kategorii antropologicznej. O zarzutach w perspektywie antropologiczno-kulturowej zob. w książce A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, także w rozdziale *Odbiorca empatyczny. Między symulacją i afektem*, [w:] taż, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia*, Kraków 2019. O zarzutach por. też S. Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford 2007. W publicystyce karierę zrobiła ostatnio książka P. Blooma, *Przeciw empatii. Argumenty za racjonalnym współczuciem* wydana w 2016, a już w 2017 przetłumaczona na język polski. Bloom, który w sposób skrajnie opozycyjny oddziela emocje od rozumu,

współodczucie utożsamia się wyłącznie z projekcją własnego ja, a zarazem ze stosowaniem reguł i stereotypów rozumienia innego, ale ostatecznie wedle praw własnych. Po drugie, gdy staje się wymogiem narzucanym pewnym grupom społecznym, jak łatwo się domyśleć, zawsze tym zdominowanym. Innymi słowy, gdy współczucie (a z reguły chodzi w tej sytuacji o tak sprofilowane rozumienie empatii) jest opresywnie, ideologicznie, propagandowo wymagane, lub – co też możliwe – gdy służy manipulacji. Przytaczam następujący cytat:

Istnieje jednak słowo większe, potężniejsze czy może bardziej fundamentalne, które z gracją właściwą tylko pojęciom zawiera w sobie miłość, nie umniejszając jej. Chodzi o współczucie – lecz nie o zredukowane na Zachodzie do stosunku człowieka szczęśliwego do mniej szczęśliwego, lecz bliższe znaczeniowo współodczuwaniu, współbyciu, relacji tak bliskiej, że zacierającej granice między „ja” i „nie-ja”. Takie współ-czucie nie jest czymś mniej intensywnym niż miłość. To autentyczne i głębokie odczuwanie własnego bólu i rozpoznawanie bólu u innych. Czy przykazanie „Kochaj bliźniego swego jak siebie samego” nie jest w istocie postulatem współczucia?⁷

Kategoria ta jednoznacznie łączy się z istotą człowieczeństwa w sensie wartości etycznej i zarazem także powinności:

Ludzie bowiem intuicyjnie czują, że człowiek pozbawiony zdolności do empatii tylko w części jest człowiekiem.⁸

Przypomniane tu wyminki pochodzą z interpretacji *Lalki* Bolesława Prusa, ale – rzecz jasna – wykraczają znacznie poza odczytanie powieści przypominając rodzaj swoistego manifestu. Co znamienne, umieszczone zostały w miejscu centralnym książki, w ramach części zatytułowanej *Kosmos „Lalki”*. Trzy główne siły grawitacyjne, składającej się z rozdziałków *Obcość, Próżność, Miłość*. To usytuowanie ma swoją wagę ze względu na fakt, że empatia pojawia się w sąsiedztwie rozważań o doświadczaniu obcości, któremu według Tokarczuk towarzyszy świadomość przekraczania siebie, bycia obok i zarazem istnienia poza silną, bezrefleksyjną tożsamością. Samo jej określenie jako stanu, który

pomaga przyjąć do wiadomości, że człowiek należy nie tu, gdzie mu się wydaje, że należy, lecz do jakiegoś Tam, którego nie pamięta,⁹

interesuje racjonalny wymiar i przede wszystkim polityczno-społeczny charakter empatii. Jego ujęcie nie wchodzi w zakres moich zainteresowań.

7 O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 59.

8 Tamże, s. 57.

9 Tamże, s. 54.

stanowi wyjątkowo silny sygnał takiego namysłu nad podmiotem, który z założenia ma być relacyjny, podlegać nieustannej relokacji, na zasadzie bycia „pomiędzy”, w przestrzennej metaksie (o czym szerzej wkrótce), niczym ekscentryczny Hermes/tricster. I jeszcze jeden fragment, którego nie sposób w tym miejscu nie przypomnieć. W rozdziałku *Miłość* czytamy:

Po raz pierwszy Wokulski przekracza miłość do Izabeli na Powiślu, gdy doświadcza wszechogarniającego, leczącego wszystkie rany współczucia.¹⁰

Odsłonięty w tym zdaniu zostaje z jednej strony stan głównego bohatera sytuujący go już w sferze modernizmu (dążenie do współbycia ze światem), z drugiej sposób myślenia bliski samej pisarce, który daje się odnaleźć w jej twórczości, obejmujący inny rodzaj współodczuwania.

Ponad dziesięć lat później zagadnienie empatii – wciąż ograniczam się do dyskursywnych rozważań autorki – daje o sobie znać w zbiorze *Moment niedźwiedzia* wydanym w 2012 roku, w eseju *Maski Zwierząt* zyskując jednak nieco inny charakter. Rozwinięciu ulega stan wszechogarniający wcześniej przypisywany Wokulskiemu i odnoszący się w pierwszym rzędzie do relacji międzyludzkich, tym razem dotyczy on jednak współodczucia między ludzkim i nie-ludzkim. Tu wyłania się – podkreślane przez pisarkę – zagadnienie różnicy między cierpieniem człowieka funkcjonującego w świecie kulturowo wyjaśnialnym, oferującym gotowy system wartości, a cierpieniem istot pozbawionym takich ramowych uzasadnień. Interpretacja *Żywotów zwierząt* Coatzee’go prowadzi pisarkę do problemu granicy między podmiotami:

Patrzeć na drugiego tak, jakby samemu się nim było, nie ufać pozornej granicy, która oddziela nas od innych, ponieważ jest ona złudzeniem.¹¹

Ale najistotniejszą rolę odgrywa – przynajmniej z perspektywy zagadnień empatologicznych – pojęcie wglądu określone, w myśl zasad psychologii postaci, jako

nagłe, całościowe, spontaniczne uświadomienie sobie za jednym razem istoty tego, co spostrzegamy. Jest to szczególnie rodzaj percepcji – wielopoziomowej i równoczesnej. CO, GDZIE, JAK, DLACZEGO I W JAKIM CELU mieści się w jednym: to rozpoznanie zarazem intelektualne, emocjonalne i intuicyjne.¹²

Ujawnia się tu zatem zasada oparta na przekroczeniu granicy między intelektem i afektem. Do zasady tej – choć w nieco innej perspektywie – przyjdzie mi jeszcze wrócić.

¹⁰ Tamże, s. 59.

¹¹ O. Tokarczuk, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa 2012, s. 47.

¹² Tamże, s. 43.

Kolejne zagadnienie wiąże się z odwróceniem zależności i zakłóceniem zasady identyfikacji. Tym razem jako przykład służy pisarce powieść Michela Fabera *Pod skórą*¹³. W jej świecie ludzie porywani są w biały dzień, by stać się tucznikami przygotowywanymi do rzeźni, przerabianymi na mięso do spożycia dla przedstawicieli obcej planety skrywających się w podziemiach naszego – by tak rzec – świata. Najważniejsze jest tu całkowite zakłócenie relacji między tym co bliskie i obce:

Faber prezentuje największy paradoks empatii: porzucając siebie, mamy być może jedyną szansę stać się czymś, co jest naszym przeciwieństwem.¹⁴

Sięgnięcie do tej właśnie powieści każe rozważyć kilka spraw związanych z perspektywą empatyczną, łatwo się przecież domysleć, że nie tylko dosyć proste znane ze Swiftowskich *Przygód Guliwera*, odwrócenie relacji jest tu istotne, równie ważną funkcję pełni podważenie granic w istniejących dotychczas zasadach systematyzacji. Podążając za myślą Ranciere'a¹⁵ można by powiedzieć, że tak ukazana empatia uczy innego dzielenia świata, jej rola polega między innymi na dostrzeżeniu względności istniejących podziałów. Pozwolę sobie przypomnieć: główna bohaterka Isserley wyłapująca do rzeźni ludzi (zwanych wodselami) jest tworem sztucznie zniekształconym w efekcie chirurgicznych operacji i celowo antropomimetycznym. Jej praca polega na dostarczaniu najznakomitszego przysmaku (jakim jest mięso wodseli) tym, którzy spowodowali jej – przysparzającą nieustannych cierpień – deformację. Paradoksalnie to właśnie istnienia tworzące tajemniczą, do końca niedookreśloną społeczność, działającą w podziemiach (a także na innej planecie), nazywają siebie ludźmi, to ich perspektywa jest podsuwana czytelnikowi. Na plan pierwszy wysuwa się zatem problem projekcji i identyfikacji (kto jest człowiekiem, kto wodselem). I tu otwiera się istotny problem: otóż owego efektu projekcji nie da się usunąć ze spektrum współdczuwania. Zwłaszcza że tożsamość Isserley do końca pozostaje nieoczywista: w efekcie operacji nie jest już ona ani swoim poprzednim wcieleniem, ani wodselem, którym zresztą nie chce być, choć została do niego fizycznie upodobniona. Nie należy też do najwyższej kasty tych istot, które nazywają się „ludźmi” (o ich wyglądzie niewiele wiemy: na pewno są czteronożne, pokryte sierścią, przypominają zwierzęta. Główna bohaterka pierwotnie, przed operacjami, była jedną z nich). Im bliżej końca powieści tym bardziej Isserley, z którą – chcąc nie chcąc – czytelnik, przez wzgląd na dominujący jej punkt widzenia, zaczyna

¹³ M. Faber, *Pod skórą*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa 2014.

¹⁴ O. Tokarczuk, *Moment...*, dz. cyt., s. 50.

¹⁵ J. Ranciere, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Kraków, 2007.

się utożsamiać, ujawnia się jako podmiot wytracony, ekscentryczny, nie mieszczący się w żadnych regułach¹⁶. Jednak nie ma tu podziałów czarno-białych: Isserley po zgwałceniu przez pojmanego przez siebie wodsela niejako na zasadzie zadościuczynienia obserwuje tortury przekształcające go w tucznika. W efekcie – zgodnie skądinąd z wiecznie żywymi Arystotelesowskimi zasadami – dochodzi do rozpoznania sytuacji i zwrotu akcji. Łowczyni zaczyna bowiem – jak można domniemywać, nic tu bowiem nie jest do końca oczywiste – empatyzować z obiektami swoich polowań. Ta nieoczywistość wynika między innymi z chwytów narracyjnych: doznania Isserley ukazane są bowiem jedynie poprzez sferę somatyczno-afektywną, nie ma tu narracyjnych wyjaśnień, jednoznacznej interpretacji jej zachowań, choć narracja personalna, w której utrzymana jest opowieść, mogłaby temu sprzyjać. Unika się tu zawłaszczającej nadwiedzy, przyjmuje się punkt widzenia postaci, ale bez wtędotw dogłębnie interpretujących stany psychiczne. Czytelnikowi udostępnia się przemianę głównej bohaterki: od pozbawionej skrupułów zabójczyni do osoby, którą zaczynają targać sprzeczne emocje: strach przed wykryciem jej aktywności przez wodsela i – jednak – wątpliwości na temat rodzaju swoich działań. W efekcie w ostatniej scenie powieści główna bohaterka popełnia samobójstwo.

Zatrzymałam się przy powieści Fabera dłużej, choć w *Momencie niedźwiedzia* jej analiza zajmuje zaledwie parę stron, dlatego, że właśnie ten przykład zawiera wyjątkowe komplikacje empatyczne, zwłaszcza te powiązane z zobaczeniem siebie jako innego/innej, czy doświadczeniem tego co obce, ale już znane. Ciągłe przekraczanie granicy, przemieszczenie obcości i swojskości – jedno z niezwykle ważnych zadań powracających w twórczości Tokarczuk – służyć ma, jak sama twierdzi, ukazaniu największego paradoksu empatii:

porzucając siebie, mamy być może jedyną szansę stać się czymś, co jest naszym przeciwieństwem

i to, co tu szczególnie istotne:

skoro obcość nie jest, jakby się tego oczekiwało, radykalna, traci swoją magiczną, zagrażającą moc.¹⁷

Dla następnego problemu punkt wyjścia stanowi opowieść Jane Goodall „przeczuwającej” stany psychiczne obserwowanych zwierząt, ale tak

¹⁶ Interesująco pisze o tej powieści R. McKay, *Czytając mięso. Literacka polityka gatunkowa w powieści Michela Fabera „Pod skórą”*, przeł. E. Ulińska, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, pod red. A. Barcz i D. Łagodzikiej, Warszawa 2015.

¹⁷ O. Tokarczuk, *Moment...*, dz. cyt., s. 50.

naprawdę najistotniejszą rolę odgrywają w tej części tytułowe maski¹⁸ zazwyczaj przecież przypisywane człowiekowi (przy czym zasygnalizowana tu zostaje świadomość nieusuwalnego antropomorfizmu), bliskie znaczeniowo personie Junga, zakładające pewną odpowiedź wobec oczekiwań świata i zarazem skrywające to, co nieodgadnione. Pisarce – jak należy sądzić – nie chodzi jednak o wyjaśniające dociekanie na temat tego co pod maską zwierzęcia, istotne jest samo postawienie pytania, zakładające skrytość innego istnienia, jego nieodgadniony charakter, niewerbalizowaną tajemnicę zamiast domkniętej pewności. Za każdym razem to, co epistemologiczne splata się z tym, co etyczne.

O wadze dla pisarki trzech esejów, w których jedną z głównych ról gra właśnie współodczuwanie, wymownie świadczy fakt ich powtórnego opublikowania w tomie *Czuły narrator* wydanym w 2020 r. Przedrukowane nabierają dodatkowego znaczenia między innymi ze względu na nowe sąsiedztwo. Znalazły bowiem miejsce obok tekstów o roli ćwiczeń z obcości, o funkcji tłumacza i jego ratowniczym powołaniu, o znaczeniu pośrednictwa Hermesa/tricстера, nie wspominając już o najsłynniejszym tytułowym esaju. Przede wszystkim towarzyszą nowym rozważaniom o współodczuwaniu, które rozsiane są w całym tomie, ale w sposób najbardziej znaczący dochodzą do głosu w *Wykładach łódzkich*. Co znamienne, refleksje te bazowały na cudzych tekstach literackich, z kolei *Wykłady łódzkie* oparte są na autorefleksyjnej analizie własnego procesu tworzenia. Literatura staje się zatem nie tylko – jak zwykle – potencjałem dla wyobraźni i źródłem narzędzi, ale także miejscem testowania nowych możliwości.

Nie chcę jednak traktować dyskursywnych wypowiedzi Olgi Tokarczuk jako jedynych interpretujących domknięć dla jej twórczości, interesuje mnie raczej rezonans między jej esejami a światami fikcji. Jeśli przyjąć, że kategorii empatii towarzyszy niechęć do spojrzenia kontrolującego i zarazem dążenie do przekroczenia stereotypizujących kulturowych zapośredniczeń, rodzi się pytanie, jak można taką sytuację osiągnąć w literaturze.

Perspektywa empatii każe spojrzeć na twórczość autorki pod kilkoma kątami. Po pierwsze, w efekcie powiązania ze współczuciem w powieściowych światach umieszczane są takie postacie, które sytuowane są przez wymogi danej kultury na jej marginesie, albo (a często jednocześnie) podatne są na zranienie, osobne w swojej inności, niemieszczące się w zastanych systemach i normach. Dzieje się tak niezależnie od tego, z jakimi odmianami gatunkowymi i z jakim typem prowadzenia fabuły mamy do czynienia. Niezależnie też od tego, czy postacie są, dla przykładu,

18 „Czy nie wydawało wam się nigdy, że zwierzęta mają maski, gdzieś za uszami schowano troki albo zamki, którymi zostały przymocowane, i że te maski są tak samo zagadkowe, enigmatyczne – i w pewien sposób emblematyczne – jak maski ludzi?” (tamże, s. 52).

zdominowane przez system patriarchalny i – niekiedy – usiłują przekroczyć jego granice, jak Weronika z *Podróży ludzi Księgi*, Erna Eltzner z *E.E.*, Ruta z *Prawieku*, czy przez sytuację polityczną (pozbawiona biografii Marta, Ergo Sum z *Domu dziennego, domu nocnego*, matka niepełnosprawnego dziecka z *Biegunów*), czy podlegają skrajnej deformacji (*Najbrzydsza kobieta świata*), nigdy nie mają charakteru jednowymiarowego, łączy je komplikacja losów i cech osobowości niejasnych, niedopowiedzianych, podsunętych czytelnikowi, ale w tym niedookreśleniu pozostawionych.

W powieści *Dom dzienny, dom nocny* wyjątkowo intensywnie testujące granice empatii (ograniczam się zaledwie do kilku narzędzi tego testowania) narratorka zbliża się do postaci Marty, odgaduje jej myśli, nie ma tu jednak narratorskiej onnipotencji, czy opartej na dominacji empatycznej nadwiedzy¹⁹. Dzieje się inaczej. Relacje narratorki z Martą to nie tyle proste prześwietlania świadomości, ile próby odgadnięcia myśli i wejścia w jej porządek świata, współuczestnictwo w rytuałach magicznych (wspólne strzyżenie włosów i zakopanie ich w ziemi, bliskość cielesna, słuchanie opowieści o snach i in.). Jednocześnie zamiar odsłonięcia wnętrza Marty, np. poznania jej snów, przekładany jest na gesty i krzatanie się pośród rzeczy. To właśnie sfera przedmiotów i najprostszych czynności towarzyszących obcowaniu z nimi staje się drogą ku współodczuwaniu. Stan ów jest zatem nie tylko efektem niemożności, ale też swoistej dyskrekcji i niepewności.

[...] może to miała na myśli Marta, kiedy powiedziała coś, co nią wstrząsnęło²⁰. Nigdy nie byłam pewna, czy istnieje granica między tym, co Marta mówi, a tym co ja słyszę²¹.

Współodczuwanie polega głównie na snuciu przypuszczeń: im bardziej narratorka wykreowana zostaje jako postać zamieszkująca realny świat i zaczyna występować w pierwszej osobie, tym mocniej zaznaczona zostaje nieprzenikliwość Marty, z kolei gdy oddala się od świata, staje się przezroczysta i bezosobowa (m.in. przyjmując narrację trzecioosobową), tym bardziej Marta oddala się ulegając mitologizacji²².

Innego rodzaju komplikacje narracyjne znajdziemy w krótszych formach, m.in. w opowiadaniu *Che Guevara* (zamieszczone w tomie *Gra na wielu bębenkach*), w którym dochodzi do niebezpiecznego zatarcia granicy między stanem psychozy lękowej a realnością. Główna bohaterka i zarazem narratorka zajmuje się osobami z zaburzeniami psychicznymi. W trakcie

¹⁹ Termin Henryka Markiewicza.

²⁰ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998, s. 168.

²¹ Tamże, s. 30.

²² Szerzej pisałam o tych zagadnieniach w książce *Empatia*, dz. cyt. O zagadnieniach mityzacji w prozie Olgi Tokarczuk por. T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań 2001 i tegoż, *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*, Kraków 2013.

pomocy udzielanej pacjentowi (tytułowemu Che) ogarniętemu przez stan lękowy, jego niepokój udziela się opiekunce, zawłaszczając ją całkowicie, na zasadzie pełnej idiopatii, gdy „cudze Ja zostaje całkowicie wchłonięte przez własne Ja”²³. Nic tu jednak nie jest oczywiste, nawet po wyzwoleniu się z militarno-inwigilacyjnych cudzych lęków i odzyskaniu swojej osobności, narratorka widzi pojazdy pancerne na ulicy. Nie ma zatem w tym opowiadaniu wiary w oczywistość współodczuwania, w jego niepodważalną moc, odwrotnie równie dobrze może być niebezpieczne albo niemożliwe. Swoiste „ćwiczenie z obcości” znajdziemy też w opowiadaniu *Najbrzydsza kobieta świata* z tegoż tomu. Losy głównej bohaterki związane z jej nienormalnym wyglądem zostają całkowicie podporządkowane męskiej dominacji i wystawieniu na widok publiczny. Narracyjnie jesteśmy bliżej mężczyzny, to jego zachowania są dokładniej relacjonowane, jednak nie mamy bezpośredniego dostępu do myśli żadnej z postaci, narracja zatrzymuje się na wymiarze cielesno-afektywnym. Ale nawet w tym opowiadaniu znajdziemy problematyzację wyobcowania ujętą z jednej strony poprzez pryzmat relacji przemocowych, z drugiej jednak chęci przeniknięcia sfery obcości.

Było tak, jakby odkrył jakąś tajemnicę – że wszyscy są przebrani. Że te ludzkie twarze są maskami [...] Fantazjował czasem po pijanemu [...], że zdejmuję te maski, a one z lekkim trzaskiem przyklejonego papieru odstaniają – co? Nie wiedział.²⁴

Zasady snucia narracji bywają w prozie Tokarczuk różne: opowieści toczą się na granicy światów ukazanych w konwencji realistycznej, onirycznej lub dzięki wyraźnej mitologizacji. Najczęściej stosowana jest tu zasada ruchomego dystansu między podmiotem opowiadającym a postaciami, choć pisarka nie stroni też od eksperymentów narracyjnych. W opowiadaniu *Gra na wielu bębenkach* integracja ze wspólnotą poprzedzona zostaje swoistym ćwiczeniem: przybieraniem coraz to nowej, zewnętrznej tożsamości uzyskiwanej za pomocą zmienianych strojów i atrybutów. Pełna identyfikacja, do której dochodzi w końcowej części opowiadania, po pierwsze łączy się z wejściem w świat cudzych doznań (tytułowa gra na bębenkach, której rytm przenosi uczestników wspólnoty w im tylko dostępny transowy wymiar istnienia), po drugie odbywa się poprzez współbicie narracyjno-afektywne (opowieść o Żizce) i wreszcie po trzecie, odsłania się dzięki sygnałowi wysłanemu odbiorcy poprzez przesunięcie

²³ Odwołuję się tu do znanego i chętnie przypominanego podziału przedstawionego przez Maxa Schelera w książce *Istota i formy sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1986 (tłumaczenie opiera się na wyd. z 1922 r.). Podział zaproponowany przez filozofa okazał się atrakcyjny także dla współczesnych myślicieli, zwłaszcza dla K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York 1996.

²⁴ O. Tokarczuk, *Gra na wielu bębenkach*, Wałbrzych 2001, s. 137.

zaimków osobowych: pierwszoosobowa narratorka mówi w imieniu wspólnoty o dawnej sobie, izolując się od dawnego „ja”. Widoczne tu zwielokrotnienie, migotliwe przemieszczanie narracyjne prowadzi w stronę takich cech podmiotu, które są charakterystyczne dla całej twórczości autorki. Nie tylko bowiem marginesowość, ekscentryczność, zróżnicowana wielokrotność są tu istotne, także niejednorodność, funkcjonowanie w rozproszeniu, w sieci powiązań²⁵ i wzajemnym przenikaniu w połączeniu z mobilnością i osmotycznością. *Tożsamość zwielokrotniona, Migotliwa wielość, grono potencjałów* – to zresztą określenia samej pisarki²⁶. Taka wizja podmiotu, sytuująca go w opozycji do zamkniętej, statycznej monady, sprzyja empatii zarazem ją uwiarygodniając, co więcej, uwidocznia się zarówno w sposobach budowania narracji jak i w kreowaniu postaci, tym samym realizuje się poprzez opowieść – jako jej obiekt i podmiot.

Kto opowiada – problem ten wielokrotnie powraca w twórczości pisarki, z reguły współgra z pytaniem kto i z jakiego miejsca patrzy. Znowu wypada sięgnąć do „Domów”, a konkretnie do początku powieści. Tu pierwszoosobowy narrator/narratorka (w tym fragmencie powieści użyta jest forma neutrum²⁷) w onirycznej wizji obserwuje świat z góry, zatrzymuje się na granicy cielesności, nie wnikając w myśli postaci (analogicznie wygląda wizja Kummernis). Natomiast na końcu powieści – na zasadzie kłamry – opisana zostaje perspektywa odwrotna, z dołu do góry: mam tu na myśli oczywiście fotografie nieba wykonywane systematycznie przez R., a uświadamiające czytelnikom złudną próbę technologicznej dominacji nad tym co całkowicie nieuchwytnie. W *Biegunach* pojawiają się dwa dopełniające się urządzenia: panoptikon i wunderkamera funkcjonujące jako osiągnięcia myśli technologicznej pozwalające lepiej widzieć – ale też jak wiadomo – skutecznie nadzorować (to zresztą tylko niektóre przykłady). Za każdym razem pobrzmiewa tu przestroga przed automatyzmem spojrzenia i tęsknota za widzeniem przekraczającym granice poznania, któremu wynalazki – choć rozszerzające i zarazem podważające możliwości wzroku²⁸ i niebez-

25 Pojęcie sieci rozumiem w takim znaczeniu, jakie nadał jej Bruno Latour.

26 O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 18, 163.

27 Odwołuję się do pierwszego wydania powieści z 1998 roku, którego jestem szczęśliwą posiadaczką. W późniejszych wydaniach formy neutrum już nie znajdziemy. O zmianach tych z delikatną ironią pisze sama autorka: „Niestety, to gramatyczne podkreślenie wolności od płci zachowało się tylko w pierwszym wydaniu, przy późniejszych redakcjach działali już pewnie radykalnie nastawieni redaktorzy i redaktorki, którzy widząc «zobaczyłam», robili wielkie oczy i zamieniali je na banalne «zobaczyłam»” (O. Tokarczuk, *Czuły...*, dz. cyt., s. 165).

28 Nawiązuję tu do tez M. Jaya przedstawionych w artykule *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, [w:] *Od-krywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998.

piecznie łączące wiedzę z władzą – niekoniecznie sprzyjają. Zmysł wzroku ma jednak u Tokarczuk zazwyczaj inną rolę aniżeli ta, którą dobrze znamy z koncepcji Michela Foucaulta²⁹. W *Annie In* odzywa się tęsknota za takim spojrzeniem, które niosłoby w sobie wszechogarniające współodczuwanie.

Oprócz wymiaru boskiego i opiekuńczego zmysł wzroku – kulturowo często zdesomatyzowany – przypisywany do abstrakcyjnego, racjonalnego poznania, w twórczości pisarki ma charakter transcendentny, jednocześnie osadzony w cielesnym i afektywnym wymiarze. Przypomnieć tu trzeba, że w prozie Olgi Tokarczuk „ciało” nie jest ujmowane w opozycji do tego, co duchowe, czy intelektualne, wręcz przeciwnie, może funkcjonować jako droga do duchowości i wieczności, a zarazem jako pogranicze tego co poznawalne i niepoznawalne³⁰, jako to co tabuizowane, metaforyzowane czy zapisane przez kulturę. Sposoby ukazywania tej kategorii polegają często na połączeniu materialności z dążeniem do wieczności. Ciało wieczne, choć sztucznie podtrzymywane przy życiu (nawiązuję tu do opowiadania *Monodikos* z *Opowiadań bizarnych*, ale przykładów takich można znaleźć więcej) ma odzwierciedlać stabilny porządek i mechanizm świata, albo – jak w przypadku Jenty – może łączyć substancję z byciem poza czasem. Cieleśność w twórczości Olgi Tokarczuk ma charakter nieprzezroczysty, nieoczywisty, tajemniczy, obdarzony pamięcią, jest zarazem krucha i niepojmowalna, ale też niemożliwa do pominięcia przy rozważaniu empatii. Przejawia się między innymi dzięki zabiegom metaforycznym, poczynawszy od powieści *E.E* i *Prawieku*, w których antropomorfizacja ukazanej rzeczywistości służy jej metaforycznemu ucieleśnieniu (np. Ziemia jako ciało matki) aż po widoczną dla czytelnika paralelę między tracącym stabilność i siłę ciałem Jakuba Franka, a coraz bardziej cząstkowym i fragmentarycznym charakterem tekstu *Ksiąg Jakubowych*. Z kolei w *Domu dziennym, domu nocnym* pojawiają się, ukazane w wizji sennej, opisy wnętrza cielesnego przedstawionego jako pozornie zaciszne mieszkanie, przez które przeziiera tkanka i mięsność: ciało jest tu zarówno nierozpoznane, jak i sztucznie niejako oswojone. W *Biegunach* zabiegi plastynacji martwych ciał ukazane w konwencji dzieł sztuki skonstrastowane zostają z nieustanną mobilnością i aktywnością głównych postaci powieści. Jednak wszystkie działania związane z ciałem, zabezpieczające jego trwałość, albo służące przedłużeniu istnienia, albo tuszujące ograniczone możliwości poznawcze, obnażają przede wszystkim jego niemoc i kruchość, przyczyniając się do panempatycznego widzenia świata.

²⁹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.

³⁰ O cieleśności w prozie Olgi Tokarczuk pisała, ujmując problem w różnych aspektach, M. Świerkosz.

Kategoria cielesności – w konwergencji ze współczuciem – przybiera postać współodczuwania uogólnionego, rozszerzonego poza relacje międzyludzkie, takiego zatem, które rozpościera się na wszelkie, obdarzone życiem, organizmy: zwierzęta i rośliny. Łączy się tym samym z uważnością, rozumianą jako życzliwość dla otaczającego nas świata z jego zróżnicowanymi formami istnienia. Najdobitniejszym przykładem – nie tylko wielokrotnie przywoływanym przez badaczy, ale też na długo pozostającym w pamięci czytających – jest scena współbycia z umierającym psem: suką Iną. Przywołuję znany fragment:

Oko otwiera się [...] Nie wiadomo, gdzie patrzy, ale na pewno widzi wszystko. Wtedy Ida ma wrażenie, że to oko patrzy spod maski, że tężejące, zwierzęce, zbolące ciało jest tylko przebraniem, kudłatą, nieporadną i dziwaczną formą. Pod maską jest ktoś inny, swojski i bliski Idzie, właściwie krewny, niepokojąco podobny.³¹

Ponownie maska funkcjonuje tu jako przesłona skrywająca to, co współistniejące. I znowu: spojrzenie daje szansę na dostrzeżenie tej wspólnoty, na wejście w świat niepojmowalny („oko jest wejściem do innego wszechświata”³²), zarazem w wymiarze afektywno-cielesnym pełni podobną funkcję do tej, jaką przypisuje pisarka narracji: daje możliwość przekroczenia granic czasowych i granic poznania.

A właśnie zasady prowadzenia narracji z reguły są w twórczości Olgi Tokarczuk oparte na splocie ciągłości i fragmentu, całość narracyjna, tworząca często ramy opowieści, zderzona zostaje z drobnymi historiami, czasem domkniętymi w formie krótkich opowiadań, czasem przeciętymi przez inne opowieści i pozostawionymi bez zakończenia. Nieciągłości narracyjne nie tworzą jednak wrażenia chaosu, odzwierciedlającego – jak można by sądzić – przypadkowość otaczającej nas rzeczywistości. Ustawiczne zakłócenie spłotu różnych zdarzeń łączy się z narracyjnymi działaniami, których celem jest odsłonięcie ukrytych powiązań i zależności w opowiadanym/widzianym świecie. Funkcjonuje ona zatem niczym ciągła tęsknota za taką pełnią opowieści, która dążąc do całości pojmowanej jako niechęć do wykluczającej selekcji, łączyłaby się z narracyjnymi wglądami w to, co cząstkowe. Innymi słowy ogląd łączy się tu z wglądem.

Nie mamy tu zatem do czynienia z typowymi dla literatury wczesnego postmodernizmu znamionami wyczerpania, czy uginania się pod nadmiarem istniejących już opowieści, ani z bezładem i niespójnością świata odzwierciedlonymi w literaturze, ani wreszcie z modernistyczną, transcendentną pełnią. Owo odsłanianie porządków i powiązań stanowi też

31 O. Tokarczuk, *Ostatnie historie*, Kraków 2004, s. 113.

32 Tamże.

zaprzeczenie skrajnie zideologizowanych, ściśle zorganizowanych systemów totalitarnych. I znowu wymiar etyczny splata się z epistemologicznym, sprawą pierwszej wagi okazuje się tu bowiem obrona tego co cząstkowe, indywidualne, jedyne i niepowtarzalne, a co zarazem funkcjonuje we wzajemnych splotach i powiązaniach. Sygnalizuje się tym samym uważność dla niewidzialnych, nieoczywistych powiązań i ukrytych współlistnień (przykładem niech będzie tu konik szachowy z *Opowiadań bizarnych* funkcjonujący niczym sygnał ontologicznej i epistemologicznej nieoczywistości świata). Fascynacja taką właśnie wszechogarniającą perspektywą łączy się z tęsknotą za siłą sprawczą działającą na zasadzie współbycia. Można by rzec, że narracja łącząca próby całościowego oglądu z poszczególnymi wglądami (także tymi opartymi na nagłej epifanicznej identyfikacji) byłaby metaforą działań i doznań empatycznych.

Usytuowanie podmiotu patrzącego i jego – zmieniająca się w całość dotychczasowej prozie pisarki – korelacja z narratorem wymuszają niejako pytanie o miejsce, z którego dokonywane jest poznanie świata. A pytanie to prowadzi do zagadnień też wyraźnie obecnych w twórczości Olgi Tokarczuk, która w dodatku sama sięga do takich pojęć jak heterotopia, atopia i metaxy. Zwłaszcza dwa ostatnie mają tu charakter podstawowy³³. Otóż metaxy „pomiędzy” to stan pośredni między dwiema rzeczywistościami, sytuowanie się na ich granicy i zarazem – dodajmy – w miejscu swoistej atopii, niedostępnej zwykłemu poznaniu, w miejscu zatem, które pozwala przyjąć perspektywę podmiotów patrzących (*ekscentrycznych tricsterów*), niekiedy jedynie pośrednio udzielając im głosu, a czasami uprzystępniając im możliwość snucia narracji. Właśnie takie usytuowanie powoduje – tu znów posłużę się słowami pisarki –

zupełnie inny rodzaj odpowiedzialności za świat, ponieważ staje się oczywiste, że każdy gest „tu” jest powiązany z gestem „tam”, że decyzja podjęta w jednej części świata poskutkuje efektem w innej jego części, że rozróżnienie „moje” i „twoje” zaczyna być dyskusyjne.³⁴

Oprócz odpowiedzialności ma się tu pojawić – jak dobrze wiemy po wykładzie noblowskim –

czułość, która ma wykraczać daleko poza empatyczne współodczuwanie.³⁵

Założenie tak właśnie rozumianego zmysłu całości nie pozwala na obojętność względem tych obszarów świata, które wymykają się opisowi

³³ O. Tokarczuk, *Czuły...*, dz. cyt., zwłaszcza od s. 239 i 258.

³⁴ Tamże, s. 285.

³⁵ Tamże, s. 288.

i które zarazem przekraczają możliwości poznawcze, choć ujęte bywają w ścisłe reguły kulturowe.

Usytuowanie „pomiędzy” łączy się z taką cechą twórczości Tokarczuk, którą można określić mianem przekraczania granic i testowania linii demarkacyjnych. Cechy tej swoistej transgraniczności ujawniają się nie tylko w umiejscowieniu powieściowych światów na granicy tego, co dostępne poznaniu i irracjonalne (zwłaszcza w początkowej fazie twórczości, ale też np. w *Opowiadaniach bizarnych*), dają o sobie znać również dzięki ukazaniu niejasnej granicy między tym, co normatywne i nienormatywne, a także między naturą i kulturą. W grę wchodzi tu z jednej strony przekraczanie takich zakazów, które niszczą autonomię podmiotu i podważają sprawiedliwe zasady funkcjonowania w świecie, z drugiej wzajemne przenikanie między istnieniami, nieoswojone i nieoczywiste dla systemu antropocentrycznego, czy wreszcie przekraczanie granic życia i śmierci.

Ukazywanie owej transgraniczności pozwala z jednej strony odsłonić nieoczywistość granic i podziałów, z drugiej ujawnić zaskakującą niekiedy symbiozę między zjawiskami dotychczas traktowanymi jako rozłączne, które wiążą się z „inną [...] wyobraźną ontologią”³⁶. Podsuwa się tu często – oczywiście ze wszech miar słusznie – przykład grzybni z *Prawieku*³⁷, przywołam jednak – ponownie – postać Jenty z *Ksiąg Jakubowych*. W tej właśnie powieści połączenie wizji historycznej i fantastyki zyskuje nowy wymiar, a jednym z jego przejawów jest właśnie Jenta żyjąca życiem pośmiertnym, pozbawionym czasu.

Ta graniczna postać istnieje w zawieszeniu, między życiem i śmiercią, w przestrzeni metaxy, między tym co ludzkie a materialnością ziemi, a zatem tym co mineralne:

w jednej z tych sal wciąż leży Jenta. Wilgoć przez lata osiada na jej skórze, już zupełnie przywartej do kości, krystalizuje się i skrzy, błyszczy. Blask wrasta w głąb ciała i czyni je prawie przezroczystym. Jenta zamienia się powoli w kryształ i za miliony lat stanie się diamentem. [...] Dzieci [z chroniących się tu w czasie wojny rodzin żydowskich – AŁ], które przyzwyczyły się do życia w jaskini i umieją już zapuszczać się w jej głąb, twierdzą, że ów kawałek skały żyje i gdyby spróbować poświecić czymś do środka,

36 P. Czapliński, *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*, [w:] *Teoria literatura życia. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, pod red. A. Legeżyńskiej i R. Nycza, Warszawa 2012.

37 Por. rozprawa A. Larenty, *Grzybnia jako metafora w twórczości Olgi Tokarczuk*, [w:] „Białostockie Studia Literaturoznawcze”13/2018. Por też: A. Ubertowska, *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*, Warszawa 2020, tu rozdział *Pisanie antropocenu z wnętrza grzybni. O prozie Olgi Tokarczuk*; warto też zaznaczyć, że autorka bardzo interesująco interpretuje „narratora czwartoosobowego” zaproponowanego przez pisarkę. O grzybni por też P. Czapliński, *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*, tamże.

zobaczy się tam ludzką twarz, ale oczywiście nikt nie bierze tego poważnie, zwłaszcza że prawie półtora roku spędzone w ciemności trwale osłabiło ich wzrok.³⁸

Jej ciało, całkowicie pozbawione abiektnego charakteru zwłok, choć wciąż materialne, stopniowo zmienia się w kryształ (po latach w diament) stając się bytem nie dającym się wpisać w znane formuły zarówno ontologiczne, jak i te z poetyki opisowej. Jako kryształ jednoczy się z materialnością ziemi i funkcjonuje jako byt symbiotyczny. Z tego co ludzkie pozostaje twarz: ten zatem fragment ciała, który kulturowo jest najbardziej zdesomatyzowany, najsilniej obdarzany znaczeniami³⁹ i zarazem stanowiący najbardziej oczywisty znak tożsamości. Jednocześnie próżno by tu szukać nasuwających się przecież w takiej sytuacji (kryształ, diament, twarz) oznak monumentalizacji, choć wymiar etyczny zostaje tu wyraźnie zaznaczony.

Bycie w sferze „pomiędzy” nie oznacza jakiegś jednolitej esencji świata, wspólnej – niczym homogeniczny monolit – sfery identycznej dla wszystkich istnień. Odwrotnie, zaznacza się tu kolektywność, hybrydyczność, nieprzystawalność do tego, co uprzednio rozdzielone i usankcjonowane jako oddzielne. Nie chodzi tu przecież o drogę od wielości i różnicy do niepodzielności. Istnienia są pozostawione w swojej niewiadomej, w nieprzypisywalności do oswojonych podziałów, stawiając opór ich pozornej oczywistości. Tak więc, niczym w przywoływanej na początku powieści *Pod skórą* Fabera, choć za pomocą zupełnie innych konwencji literackich i całkowicie odmiennych niż u Fabera zasad budowy świata, prowadzenia narracji itd., obnażeniu ulega złudność – wydawałoby się nienaruszalnych – porządków, przy jednoczesnym wskazywaniu na powiązania niepojmowalne z perspektywy antropocentrycznej.

Wielokrotnie powracająca w dziele pisarki tęsknota za optyką uwidoczniającą wszystkie formy istnienia może być ograniczona do poznania poprzez jeden ze zmysłów dający „inne widzenie” – oczywiście zmysł wzroku. Owo „inne widzenie” ucieleśnia w sobie właśnie postać Jenty postrzegającą i obdarzającą świat czułością (ma dla innych coś w rodzaju czułości⁴⁰).

Współczujące widzenie przypisane Jencie nie tylko urasta do roli ujawniania nieoczywistych powiązań, ale – jak przystało na literacką wizję świata – rozszerza się w co najmniej kilku kierunkach: funkcjonuje jako odniesienie dla pośredniczącej narracji, jednocześnie zaświadcza bezpośrednią sprawczość (jaskinia jako miejsce schronienia w czasie drugiej

38 O. Tokarczuk, *Księgi Jakubowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014, s. 25–24.

39 G. Deleuze, F. Guattari, *Twarzowość*, [w:] *Tysiąc plateau*, red. meryt. J. Bednarek, przedm. M. Herer, Warszawa 2015.

40 O. Tokarczuk, *Księgi...*, dz. cyt., s. 27–26.

wojny światowej), służy wreszcie wytrąceniu czytelnika z pozornie oczywistej rzeczywistości.

Jenta widzi wszystko (między innymi właśnie także z góry), ale znowu: nie jest to postrzeganie świata, które przypominałoby narrację autorytarną, wszechwiedzącą⁴¹. Przede wszystkim pozbawiona głosu z założenia nie może być podmiotem opowiadającym, nie ma tu zatem miejsca na propozycję, która przecież od dawien dawna przetarła szlaki w literaturze. Co zresztą też dowodzi odwrotu od wszelkiej monumentalizacji, wszak to właśnie pomniki często personifikowano, przypisując im moc wypowiedzi. Wiedzę Jenty fragmentarycznie udostępnia narrator. Fakt ten nie dziwi, pamiętamy przecież zdanie autorki: „Nie wierzę, żeby udało się opowiedzieć świat bez słów”⁴². Zarazem znowu: nie ma tu autorytarności. Pojawiająca się na końcu powieści postać opowiadającej narratorki/autorki przed laptopem, widziana przez Jentę, sytuację tę tylko potwierdza. Ucieleśniają się natomiast zasady odnajdywane we wcześniejszych tekstach pisarki, mottem nadrzędnym mogłyby tu być jej słowa:

Im słabszą osobowość dominującą ma ten, który pisze, tym większy ma dostęp do osobowości alternatywnych. Tym bardziej przekonujące postaci jest w stanie stworzyć.⁴³

Podobnie wypowiada się Neti, podziemny odzwierciadło⁴⁴ z powieści *Anna In w grobowcach świata*:

Słyszałem już to słowo, ono już tu padło, ktoś je wypowiedział nieśmiało, pewnie jakiś zmarły – „współczucie”. Domagał się współczucia. Lecz bogowie go nie znają. Znają wszystkie inne uczucia świata, ale tego nie. Żeby współczuć trzeba samemu być słabym i znać cierpienie; trzeba upaść, przewrócić się, trzeba umieć płakać.⁴⁵

I znowu: słabość nie oznacza tu braku oddziaływania, czy braku aktywności i mocy sprawczej.

Wizja świata w ruchu, relacyjnego, opartego na współbyciu afektywno-cielusno-intelektualnym włącza w swój obręb podmioty zarówno opowiadające,

⁴¹ W twórczości pisarki pojawia się przecież po pierwsze, w esejach, pojęcie narratora wszechwiedzącego, a także panoptykalnego, po drugie w prozie fikcjonalnej (np. w *Podróży ludzi księgi*) postać sterująca i zarazem kreująca świat. Ale za każdym razem trudno tu mówić o autorytarności.

⁴² O. Tokarczuk, *Moment...*, dz. cyt., s. 105.

⁴³ O. Tokarczuk, *Logofilia, czyli pewien stan ducha. Kilka pośrednich odpowiedzi na pytanie, czy pisanie można się nauczyć*, [w:] *Lekcja pisania*, (książka zbiorowa), wyd. Czarne 1998, s. 160.

⁴⁴ O. Tokarczuk, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2006, s. 202.

⁴⁵ Tamże, s. 123.

jak i działające, ujmowane jako wielokrotnie złożone, co nie oznacza pozbawione aktywności czy sprawczości. Najdobitniejsze przekraczanie granic daje o sobie znać właśnie w formach współodczuwania, nagłych doznaniach o charakterze przeżytku, epifanii, niczym w scenie narratorki z Martą:

Nagle przez krótki moment wiedziałam co ona myśli. Ta myśl zjawiała się w mojej głowie, rozpychała się wśród moich, eksplodowała i znikła. Zaskoczona, znieruchomiałam z ręką podniesioną do oczu. Marta pomyślała: „Najpiękniejsze są te wyszczerbione przez ślimaki. Najpiękniejsze są te najmniej doskonałe”.⁴⁶

Empatia miałaby zatem charakter jednocześnie wielokrotny, rozproszony, przybierałaby wzorec przekraczający granice i łączący różne formy istnienia, jako odległa od ścisłych reguł – zwłaszcza tych wynikających z różnych odmian systemu patriarchalnego, czy opartego na narcystycznym indywidualizmie. Nie oznacza też – na przykład – racjonalnego wyjaśniania cudzych zachowań („Nie rozumiałam Marty i teraz jej nie rozumiem, gdy o niej myślę. Ale po co mi rozumienie Marty? Co miałoby mi dać jasne odkrycie motywów jej zachowań, źródeł, z jakich płynęły jej wszystkie opowieści”⁴⁷).

Blisko tu właśnie do wglądu, o którym – w duchu psychologii postaci – pisze Tokarczuk jako o „nagłej nieoczekiwanej zmianie percepcji czegoś, prowadzącej do nowego, głębszego zrozumienia”⁴⁸. Wgląd funkcjonuje niczym wytrącenie, czy inaczej: zobaczenie innej postaci świata w afektywnym błysku: „Nagle wałęsają się mury więzienia, w którym zamknięte jest «ego»”⁴⁹. Ponownie zatem nie sposób nie połączyć kategorii empatii z czułością. Otóż „czułość, która ma wykraczać daleko poza empatyczne współodczuwanie”⁵⁰ ująć należałoby jako potencjał i drogowskaz dla dalszej twórczości pisarki. Potencjał oddziaływania tej prozy na czytelnika nie ma – rzecz jasna – polegać na prostej identyfikacji z postaciami zamieszkującymi jej światy, ich losy powinny go wytrącić z przesadnie oczywistego funkcjonowania w świecie, jednak nie na zasadzie niebezpiecznej utraty stabilności i pograżenia w sceptycyzmie, lecz odwrotnie: winny go prowokować do spojrzenia na świat i relacje międzyludzkie w odnowiony sposób. Niczym ów błysk, który analizuje sama pisarka odsłaniając to, co dla niej najważniejsze w akcie kreacji:

Ten drobny „klik”, wymowny moment, kiedy wobec nierealnej postaci rodzi się jak najbardziej realna empatia, zawiera w sobie całą tajemnicę tworzenia.⁵¹

⁴⁶ O. Tokarczuk, *Dom...*, dz. cyt., s. 233.

⁴⁷ O. Tokarczuk, *Dom...*, dz. cyt., s. 12.

⁴⁸ O. Tokarczuk, *Czuły...*, Kraków 2020, s. 200.

⁴⁹ Tamże, s. 201. Tu autorka powołuje się na Nabokova.

⁵⁰ Tamże, s. 288.

⁵¹ Tamże, s. 222.

Anna Łebkowska

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

ORCID.ORG/0000-0002-3954-5388

Limits of empathy in Olga Tokarczuk's fiction

Summary

This article deals with the role of empathy in the work of Olga Tokarczuk. It begins with an examination of the autocritical reflections in her essays, most notably her view of literature and its functions. This is followed by a discussion of the range of emotional involvement presented in her fiction and the role of empathy in her narrative strategy. The article argues that empathy is at the heart of her creativity and her understanding of literature.

Key words

Polish contemporary literature – empathy – narrative strategy – Olga Tokarczuk (b. 1962)

Słowa kluczowe

empatia, literatura XX i XXI wieku, Olga Tokarczuk, narracja

Bibliografia

- „Academia – magazyn PAN” 1/61/2020, tytuł numeru: *Czułość*.
- Bloom Paul, 2017, *Przeciw empatii. Argumenty za racjonalnym współczuciem*, przeł. Marek Chojnacki, Kielce: Wydawnictwo Charaktery.
- Czapliński Przemysław, 2012, *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*, [w:] *Teoria literatura życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, pod red. A. Legeżyńskiej i R. Nycza, Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, 2015, *Twarzowość*, [w:] *Tysiąc plateau*, red. meryt. J. Bednarek, przedm. M. Herer, (tłumacz niepodany), Warszawa: Wydawnictwo bęc zmiana.
- Faber Michel, 2014, *Pod skórą*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa: Wydawnictwo Grupa Wydawnicza Foksal.
- Foucault Michel, 1993, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Gilligan Carol, 2015, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, przeł. B. Szelewa, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Jay Martin, 1998, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. Jarosław Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, pod red. Ryszarda Nycza, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Keen Suzanne, 2007, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press.
- Larenta Anna, 2018, *Grzybnia jako metafora w twórczości Olgi Tokarczuk*, [w:] „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 13/2018.
- Latour Bruno, 2010, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora – sieci*, przeł. Aleksandra Derra, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Łebkowska Anna, 2008, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków, Wydawnictwo Universitas.
- Łebkowska Anna, 2019, *Odbiorca empatyczny. Między symulacją i afektem*, [w:] *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Markiewicz Henryk, 1984, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- McKay Robert, 2015, *Czytając mięso. Literacka polityka gatunkowa w powieści Michela Fabera „Pod skórą”*, przeł. Ewa Ulińska, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, pod red. Anny Barcz i Doroty Łagodzkiej, Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Mizerkiewicz Tomasz, 2001, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Mizerkiewicz Tomasz, 2013, *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*, Kraków: Wydawnictwo Universitas.

- Płuciennik Jarosław, 2002, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Ranciere Jacques, 2007, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa, Kraków: Wydawnictwo korporacja ha!art.
- Scheler Max, 1986, *Istota i formy sympatii*, przeł. Adam Węgrzecki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Silverman Kaja, 1996, *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge.
- Świerkosz Monika, 2008, *Doświadczenie historii a pamięć ciała w prozie Olgi Tokarczuk*, FA-art, 2008 nr 4.
- Tokarczuk Olga, 1998, *Logofilia, czyli pewien stan ducha. Kilka pośrednich odpowiedzi na pytanie, czy pisanie można się nauczyć*, [w:] *Lekcja pisania* (książka zbiorowa), Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Tokarczuk Olga, 1998, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych: Wydawnictwo Ruta.
- Tokarczuk Olga, 2001, *Lalka i perła*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tokarczuk Olga, 2001, *Gra na wielu bębenkach*, Wałbrzych: Wydawnictwo Ruta.
- Tokarczuk, Olga 2004, *Ostatnie historie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tokarczuk Olga, 2006, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Tokarczuk Olga, 2012, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Tokarczuk Olga, 2014, *Księgi Jakubowe*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tokarczuk Olga, 2020, *Czuły narrator*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ubertowska Aleksandra, 2020, *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*, Warszawa: Wydawnictwo Znak.
- Wallis Mieczysław, 1949, *Wartości estetyczne łagodne i ostre*, Łódź: Wydawnictwo Polonista Łódź.
- Walton Kendal, 1990, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundation of the Representational Arts*, Cambridge Mass: Harvard University Press.