

Ida / Ina – żywoty równoległe (Czysty kraj Olgi Tokarczuk)

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

W roku 2008 Olga Tokarczuk opublikowała na łamach „Krytyki Politycznej” esej pod tytułem *Maski zwierząt*, zwieńczony intrygującą wizją ukrytych pod sierścią zwierzęcych „twarzy”, do których nie ma dostępu ludzkie oko. Z faktu, iż został on przedrukowany dwukrotnie w formie książkowej – w zbiorach: *Moment niedźwiedzia* (2012) i *Czuły narrator* (2020) – nietrudno wyciągnąć wnioszek, że jest to tekst dla jego autorki wyjątkowo ważny, do którego powraca ona w przekonaniu o niesłabnącej aktualności zawartych w nim tez. Jedną z nich jest, zaczerpnięta z myśli buddyjskiej, wykładnia empatii, której *clou* stanowi następujący imperatyw:

patrzeć na drugiego tak, jakby samemu się nim było, nie ufać pozornej granicy, która oddziela nas od innych, ponieważ jest ona złudzeniem. Cokolwiek dzieje się tobie, dzieje się mnie. Nie ma „cudzego cierpienia”. Te iluzoryczne granice oddzielają od siebie nie tylko ludzi, ale także ludzi od zwierząt [“Maski zwierząt” 47].

W rezerwuarze wątków i motywów prozy Tokarczuk granica jest jednym z ważniejszych elementów, czujnie obserwowanym przez autorkę *Biegunów* i *Rubieży*. Najbardziej frapujący oraz produktywny znaczeniowo jest dla pisarki oczywiście mentalny wymiar granicy, niejednokrotnie odgradzający ludzi skuteczniej niż szlabany i wazy. W opowiadaniu *Czysty kraj*, pierwszej z trzech części składających się na wydane w roku 2004 *Ostatnie historie*, granica, którą bada autorka, również odnosi się do kwestii indywidualnych przekonań i poglądów, nadbudowanych jednak nad podziałem o znacznie bardziej fundamentalnym charakterze. Kulturowo umowna linia tego podziału przebiega między światem ludzi a światem zwierząt, mocą – analizowanej w eseju – wielowiekowej tradycji postrzeganych w układzie hierarchicznym z oczywistym upodrzedzeniem drugiego z nich. Tokarczuk w swojej prozie niejednokrotnie podważała oczywistość tego

układu, przede wszystkim w głośno komentowanej, choć chyba wciąż nie do końca przeczytanej powieści *Prowadź swój plug przez kości umarłych* (2009). Strategia recenzencka skoncentrowana na warstwie fabularnej utworu, jego mariażu z powieścią kryminalną i wymiarze agitacyjnym [Nowacki; Szybowicz; Ostaszewski] nie pozostawiała na przykład miejsca dla waloru humorystycznego powieści jako antytezy ideologicznego zacietrzewienia, jakże często towarzyszącego dyskusjom o prawach przyrody. Nie bez znaczenia jest tu również wizerunek medialny Tokarczuk jako autorki chętnie i bez ogródek prezentującej swoje poglądy na temat rozmaitych aspektów i kryzysów współczesnego świata. Aktywność ta nie wyklucza wszak umiejętności operowania także dyskretniejszym, bardziej zakamuflowanym, choć nie mniej przez to ważkim rejestrem wypowiedzi, wypracowanym na kanwie przekonań wyrażonych przez nią w jednym z wykładów łódzkich:

bardzo trudno jest pisać o zwierzętach i ich prawach czy miejscu w świecie. Łatwo popada się przy tym w pozbawiony emocji ton naukowy albo przeciwnie, sentymentalno-placziwy i paternalistyczny [“Przypadek Duszejko” 233].

Przykładem tego rejestru jest, w moim przekonaniu, właśnie *Czysty kraj* jako utwór, w którym Tokarczuk w wyjątkowo udany sposób realizuje strategię opisu interferencji (i ostatecznie tożsamości) światów ludzkiego i zwierzęcego, koncentrując się na wspólnym mianowniku losu ich przedstawicieli, jakim jest moment śmierci. Zwracając uwagę czytelnika na – jak pisała Anna Barcz w puencie jednego z rozdziałów swojej książki, poświęconego *Ostatnim historiom* – „nieusuwalną ze świata i jedyną zauważalną tutaj granicznosc: żywych i umarłych, funkcjonującą zarówno pośród zwierząt, jak i ludzi” [270], pisarka uzyskiwała efekt osłabienia antropocentrycznej perspektywy.

W optyce jednostkowej biografii śmierć jest nie tylko punktem dojścia, lecz także horyzontem wszelkich składających się na tę biografię zdarzeń. Jako ostatnie ogniwo opowieści o pojedynczym istnieniu jest pod względem znaczenia jej ogniwem pierwszym (mimo że chronologicznie ostatnim), bo jedynym pewnym, widniejącym niezaprzeczalnie w tle każdego epizodu życia. Z punktu widzenia problematyki biografii zwierząt śmierć jest elementem kluczowym, ponieważ gwarantującym emocjonalne zbliżenie między podmiotem i przedmiotem biograficznej narracji, co z kolei przemawia za potrzebą jej snucia. Na newralgiczny charakter ostatniego akordu biografii zwracał uwagę między innymi John Berger, pisząc w esejju *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* o trajektorii życia człowieka i zwierzęcia: „Jedynie w obliczu śmierci te dwie równoległe linie zbiegają się, a po śmierci, być może, krzyżują, by dalej znów bieć równoległe” [11]. Tym sposobem miejsce, w którym zostaje zadziergnięte to, co wspólne, jest jednocześnie punktem otwarcia na to, co inne. Mając na uwadze głoszoną przez Érica Barataya potrzebę stworzenia szerszej reprezentacji zwierzęcych biografii [zob. *Kultura Francuska*], szczelinę tę można uznać za pewnego rodzaju szansę przelamania impasu i przekierowania narracji o życiu zwierząt na odmienne, bardziej zindywidualizowane, a przez to mniej uwikłane w perspektywę antropocentryczną tory.

Tokarczuk wykorzystuje tę szansę, lokując akcję swojej opowieści w zimowym pejzażu, przez co symbolicznie zakreśla mortalne tło, które stanie się miejscem

wspólnym biografii kobiety i suki, sportretowanych w *Czystym kraju*. „Zamarznięty trupi oddech” [“Czysty kraj” 7] – to pierwsze słowa, jakie trzecioosobowy narrator wyławia z myśli głównej postaci utworu – pięćdziesięcioczeroletniej Idy, która ulega wypadkowi samochodowemu o nie do końca znanych skutkach [por. Czyżak 46 vs. Jentys 80-81] i w poszukiwaniu pomocy udaje się do pobliskiego domu zamieszkiwanego przez starsze małżeństwo opiekujące się wraz z wnukiem-weterynarzem starą, ciężko chorą suką o imieniu Ina. Podobieństwo imion obu postaci, ludzkiej i zwierzęcej, jest zbyt czytelnym sygnałem, by je tu zignorować – tym nominalizacyjnym gestem, który można skojarzyć ze znanym z opowiadania *Gra na wielu bębenkach* „falowaniem tożsamości”, jak mówi o tym zabiegu sama pisarka w jednym z wykładów łódzkich [“Psychologia narratora” 163], Tokarczuk ustawia człowieka i zwierzę w szeregu, podpowiada analogię czy wręcz wymiennosc ich losów, tę samą, którą odczuwa, patrząc na umierającą sukę, narrator jednej z próz Andrzeja Stasiuka:

pierwszy raz w życiu jest mi dane tak długo, systematycznie i dokładnie oglądać, jak żywa istota zamienia się w trupa. Patrzę na sukę i myślę o sobie, ale też o wszystkich ludziach wolno wymykających się, wysuwających ze swoich powłok. Tak więc patrząc na sukę, nie mogę uwolnić się od wizji człowieczeństwa w stanie umieralności. [...] O takich rzeczach myślę dzięki naszej suce [Stasiuk 72-73, 75].

Grunt pod zestawienie ludzkich i zwierzęcych losów jest w *Czystym kraju* przygotowywany w zasadzie od samego początku opowieści. Widoki psa leżącego na poboczu drogi i blokujących przejazd krów skuszonych solą rozsypaną na asfalcie będą ostatnimi obrazami, jakie ujrzy bohaterka, nim jej samochód wpadnie w poślizg i utknie w zaspie. Wiedziona psim szczekaniem ku ludzkim siedzibom i witana w obejściu również przez psa, konsekwentnie nazywana jest „kobietą”, jakby narrator celowo wstrzymywał się z jej indywidualizacją, by podtrzymać równy status bytów do momentu spotkania Idy z Iną. Nie poznamy jej imienia nawet wówczas, gdy gospodyni przedstawi się jej jako Olga (postać o tym imieniu pojawia się zresztą w każdej z trzech części *Ostatnich historii*), co wypada zresztą uznać za kolejny gest personalnego zbliżenia czy wręcz powielenia, tym razem w odniesieniu do osoby autorki (jak można przypuszczać, nieprzypadkowo numer PESEL Idy Marzec: 50012926704 kryje w sobie dzień i miesiąc urodzenia Olgi Tokarczuk – 29 stycznia). To nakładanie się tożsamości przekroczy granice gatunku w komentarzach narratora do spojrzeń obojga gospodarzy: „Ludzki zwierzęcy wzrok” [“Czysty kraj” 26], „Olga, jedząc, patrzy na nią [Idę – przyp. I.G.W.] pustym, zwierzęcym wzrokiem. Ma twarz kota albo lisa – czujną” [28]. Projekcja ta ma dwukierunkowy charakter, co wybrzmiewa dobitnie w rozmowie Idy z udzielającym jej gościny Stefanem, który na pytanie o to, co stanie się z chorującą na raka Iną, odpowiada jednym, przypieczętowującym wspólnotę ludzkich i zwierzęcych losów słowem: „Umrze” [29]. W tę tożsamość nie wątpi też opiekująca się Iną Olga, która rozpoznając cierpienie suki po jej oddechu, mówi: „To tak samo jak człowiek, dlaczego miałoby być inaczej?” [44], pytanie zaś Idy o ewentualną eutanazję psa po prostu ignoruje (ten wątek zostaje rozwinięty

w rozmowie protagonistki z weterynarzem Adrianem [78]). To właśnie z tą równością bytów Ina niejako pomaga oswoić się Idzie:

Ida podchodzi do okna i czuje na sobie wzrok psa:

– Czego chcesz? – pyta.

Pies patrzy na czajnik, a potem na miskę. Jest pusta. Chce mu się pić.

– Zachowujesz się jak niemowa – mówi do niego i uśmiecha się do siebie: powiedziała głupotę. Nalewa wody do miski i podsuwa ją psu. Ale on nie reaguje – patrzy na miskę, jakby chciał poruszyć ją wzrokiem, więc Ida ostrożnie unosi jego głowę. Czuje pod palcami, jak jego szyja leciutko drży i jak ciężka jest głowa psa. Pies tkwi bez ruchu z nosem przy powierzchni wody, jakby zbierał siły, potem robi kilka niezbornych młaśnieć, rozpryskuje wodę i znowu zastyga w tej samej pozycji z nosem przy wodzie. Ida jedną ręką zabiera miskę, drugą kładzie kudłatą głowę na posłaniu. Suka wdycha. Wtedy Ida gładzi ją po – można powiedzieć – policzku [54-55].

Do podobnego utożsamienia dochodzi w kolejnej scenie:

Wydaje jej się [Idzie – przyp. I.G.W.], że to niedobrze tak leżeć cały czas na jednym boku, ostrożnie więc porusza ciałem psa, słyszy jęk, prawie ludzki [64].

Język narracji minimalizuje tu międzygatunkową różnicę, nieznacznie tylko odwołując się do zwierzęcego porządku („pies”, „suka”), przez co walka z ciałem i jego chorobą, jaką toczy Ina, do złudzenia przypomina trud ludzkiego umierania. Ważnym sygnałem tego zbliżenia jest również zmniejszanie się w kolejnych scenach międzygatunkowej bariery komunikacyjnej:

Ina nagle podnosi się chwiejnie i stoi w kojcu. Robi kilka kroków i staje. Ida rozumie, co mówi. „Chcę wyjść, ale nie mam siły, pomóż mi”. Bierze ją na ręce, tak jak przedtem Olga, i wynosi na śnieg przed domem [“Czysty kraj” 106].

W *Czystym kraju* Tokarczuk daje śmierci psa pierwszeństwo w warstwie opisu, przesuując śmierć człowieka na dalszy plan interpretacji. Zamaskowane znaki ostatecznego odejścia bohaterki są gęsto rozsiane na przestrzeni całego tekstu aż po jego finalną scenę, w której Ida, nie żegnając się, opuszcza dom swoich gospodarzy, by powrócić do tkwiącego w zwałach śniegu samochodu. Zmęczenie bohaterki, która nie próbuje podjąć przerwanej podróży, lecz „Kładzie głowę na kierownicy, przytula do niej twarz i z ulgą zamyka oczy” [“Czysty kraj” 118], w połączeniu z tężejącym zimowym pejzażem sumują się w obraz odejścia Idy mający charakter sugestii wymagającej od czytelnika deszyfracji metafory:

Znowu prószy śnieg, tak samo jak wtedy, kiedy tu przyszła [Ida – przyp. I.G.W.]; ślady, które zostawia na śniegu, na pewno zaraz znikną. Przekracza tory i wychodzi na pustą szosę. Niebo jest białe, tak samo jak ziemia, ale Ida wie, że

gdyby nawet zamieniły się ze sobą miejscami, nie zrobi to na niej żadnego wrażenia. Szosa ciągnie się przed nią i powoli ginie pod śniegiem. Ciężko iść, śnieg przykleja się do butów, jest mokry i ciężki. Szare światło tężeje, staje się gęste. Płatki spadają coraz wolniej, a potem zatrzymują się na dobre i tylko leciutko drżą w powietrzu. W końcu nieruchomieją. Świat staje [117-118].

Obraz ów różni się w sposób zasadniczy od naturalistycznego opisu śmierci suki, wykonującej ciężką pracę porzucania cielesnej powłoki, która „przypomina teraz futrzaną zniszczoną zabawkę, martwe wyprawione futro” [113], by ostatecznie ulec panteistycznemu prawu rozkładu [39]. Jest to zatem niejako odwrócenie układu, z jakim mamy do czynienia na płaszczyźnie fabuły, gdzie pierwszoplanową bohaterką jest Ida, a los suki dopełnia się w tle historii wypadku kobiety.

W tak rozpisany podwojeniu i sprzężeniu wymiarów ludzkiego i zwierzęcego można dopatrzeć się lekcji udzielonej pisarce przez Bolesława Prusa jako autora *Lalki*, powieści podziwianej przez noblistkę, czego dobitnym wyrazem jest zbiór esejów *Lalka i perła*. Istotę tego intertekstualnego zbliżenia podpowiada mi Aleksander Nawarecki, który w szkicu *Świat w oczach Ira* sformułował na temat *Lalki* uwagę idealnie przystającą także do prozy Olgi Tokarczuk: „elementy drugiego planu, a nawet trzeciorzędne szczegóły, mają w tej powieści zdumiewającą intensywność istnienia. Tu nic nie ginie, drobiazg lśni pierwszorzędnym blaskiem” [124]. Cytowany przezeń Krzysztof Rutkowski pomaga rozbudować tę analogię o kluczowy dla perspektywy interpretacyjnej *Czystego kraju* wątek: „*Lalka* jest arcydziełem symetrii i lustrzanych odbić, podwojeń i powidoków. Arcydziełem – ponieważ symetrii, podwojenia i powidoki nie są nachalne i nie są zupełne” [8]. Tą samą zasadą kompozycyjną Tokarczuk posłużyła się w *Ostatnich historiach*, o czym pisał Karol Maliszewski, akcentując „splatanie się wątków, odnajdywanie się trzech opowieści w sobie, odbijanie się słów, zdań, punktów widzenia – takie semantyczne refleksy – i w efekcie tworzenie zwartej, gęstej tkaniny powieści. Po pierwszym czytaniu trzeba czytać jeszcze raz, trzeba wracać i zataczać koło, bo z kolejnej opowieści pada nowe światło na poprzednią, z drugiej na pierwszą, z trzeciej na drugą” [112]. Brawurowa puenta szkicu Nawareckiego, w której badacz objaśnia imię pudła Ignacego Rzeckiego, wabiącego się Ir, jako kombinację inicjałów imienia i nazwiska właściciela zwierzęcia, co ostatecznie potwierdza ich ścisłą, opartą nie tylko na sympatii, lecz wręcz na analogii bytów relację¹ – pozwala dostrzec tę samą taktykę w dokonany przez Tokarczuk zrównaniu żywotów Idy i Iny, będącym jednocześnie zdecydowanym gestem odrzucenia upodrzędniającej zwierzęta hierarchii.

Ta paralela, zasygnalizowana dobitnym stwierdzeniem Stefana przepowiadającego los Iny, dotrze z całą mocą do świadomości czytelnika, gdy zestawি jego słowa

1 Za jej ilustrację niech posłuży następujący fragment *Lalki*:

„W tej właśnie chwili otworzyły się drzwi, a współcześnie jego jednooki pudel Ir, nie podnosząc się z pościeli, parę razy szczechnął:

– Tak!... tak!...

– Milcz, ty podła świnio!... – mruknął pan Ignacy i nie zapalając lampy, rozebrał się i położył do łóżka” [Prus 537].

z sytuacją Idy, a konkretnie z tą warstwą znaczeń, która kryje się za fabułą o samochodowej kraksie. Kiedy Ida dotrze do domu Olgi i Stefana, akcja opowiadania w zastanawiający sposób zwalnia: pobyt w gościnie przedłuża się, bezsprzecznie wskazana po tak poważnym wypadku i wiążącym się z nim zaniku pamięci konsultacja lekarska odwleka się w nieskończoność (bohaterkę bada za to weterynarz, wnuk gospodarzy), planowana rozmowa telefoniczna z bliskimi nie dochodzi do skutku, a zamiast oczekiwanych działań zmierzających do powrotu Idy do domu otrzymujemy sceny wspomnień i reminiscencji z jej dzieciństwa. Bohaterka znajduje się jakby poza czasem, w przestrzeni mitycznego, usytuowanego między życiem a śmiercią bardo (nieprzypadkowo wyraz ten widniał jako nazwa miejscowości na mijanym przez nią drogowskazie). Na tle jej historii umierająca na raka Ina jest tą, która dostąpiła przywileju jednoznaczności losu. Tymczasem życie Idy zostaje w chwili wypadku jakby zawieszona, by dobiec kresu w scenie finałowej, ukazującej powrót bohaterki do rozbitego samochodu. Prosta (co nie oznacza, że łatwa) śmierć zwierzęcia służy w opowiadaniu za tło skomplikowanej, jakby wahającej się, śmierci człowieka.

Krzyżując losy umierającej/umarłej kobiety Idy i umierającej sukki Iny, Tokarczuk stawia pytanie o istnienie punktu różnicującego obie agonie, za jaki przyjęło się uznawać świadomość odchodzenia:

- Babcia mówi, że one wcale nie zauważają śmierci, wie pani? Zwierzęta. Nie wiedzą, że umierają ani że się urodziły – Adrian ostrożnie kładzie sukę w kojcu.
- Ale ja myślę, że to nieprawda [“Czysty kraj” 80].

Pisarka zaznacza pokoleniową różnicę zdań w rzeczony kwestii z intencją modyfikacji odwiecznego przekonania o zwierzęcej nieświadomości kresu. W Pascalowskiej tradycji myślenia o tym problemie wyższość człowieka-trzciny myślącej nad zwierzęciem jest powiązana z wiedzą o własnym odejściu [Pascal 119-120] – jak pisał Czesław Miłosz w czwartej części *Traktatu poetyckiego* zatytułowanej *Natura*: „Mój odór wspólny, mój odór zwierzęcy, / Mieni się tęczą, huczy, bobra spłoszy / [...] / On nie zna czasu i nie wie o śmierci. / Mnie jest poddany, bo ja wiem, że umrę” [59-60]. Tymczasem bohaterka *Czystego kraju* akurat wiedzy o własnej śmierci zostaje pozbawiona, zawieszona między życiem a śmiercią (zgodnie niejako z sugestią jej imienia i nazwiska: Ida Marzec, nawiązujących do starożytnego święta id marcowych, przypadających piętnastego dnia miesiąca, a więc w jego środku), w miejscu oznaczonym tablicą ze znaczącym napisem: „Bardo – Bożków”, którą mija tuż przed wypadkiem, nie rozpoznaje swojej sytuacji i bezrefleksyjnie poddaje się zdarzeniom. Upodobniona w tej niewiedzy do zwierzęcia z poematu Miłosza, które „nie wie o śmierci”, ma za fabularną partnerkę umierającą sukę, przyjmującą z pokorą i cierpliwością swój los, co czyni z niej swoistą ikonę *ars bene moriendi* (z wyrażonym przez Adriana prymarnym przesłaniem: „Potrzeba czasu, żeby umrzeć” [“Czysty kraj” 79]), którą to sztuką dzieli się z człowiekiem potrzebującym wsparcia w tym zakresie bardziej niż jakiegokolwiek inne stworzenie.

Zbliżenie istnień ludzkiego i zwierzęcego, zainicjowane autorskim wyborem różniących się tylko jedną spółgłoską imion bohaterek, Tokarczuk wyraża także wątkiem choroby nowotworowej, na którą umiera pies. Mający za nic granice wieku czy rasy rak

ignoruje też podziały gatunkowe, stając się niejako przewrotnym i tragicznym argumentem na rzecz równości ludzi i zwierząt. W obu wypadkach jego ofiarą pada ciało (to samo, na które kładła akcent Susan Sontag, różnicując mity raka i gruźlicy) [Sontag 19], zużyta materia niezdolna już do pełnienia funkcji, dla której została powołana do istnienia:

Oko [Iny – przyp. I.G.W.] otwiera się. Czarne szkło, płynna czerni, 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 tężejące, zwierzęce, zbolale ciało jest tylko przebraniem, kudłatą, nieporadną i dziwaczną formą. Pod maską jest ktoś inny, swojski i bliski Idzie, właściwie krewny, niepokojąco podobny [“Czysty kraj” 113, zob. też 111-112].

Znany czytelnikowi z eseistycznego ujęcia motyw maski kryjącej prawdziwą, bliską ludzkiej istotę zwierzęcia zostaje tu wkomponowany w refleksję bohaterki, która dzięki komunikacji wzrokowej z umierającą suką (wszak oko to zazwyczaj jedyny fragment twarzy, jaki wyziera spod maski) ostatecznie przekonuje się o łączącym je pokrewieństwie. Jego istotą jest zawieszenie kategorii ludzkiego i zwierzęcego na rzecz nieodróżnicowanej podmiotowości – to ona łączy obie bohaterki opowiadania. Scena ta prowadzi bezpośrednio ku puencie utworu, w której Ida przypomina sobie psa widzianego na poboczu drogi tuż przed kraksą. Wątek z jego udziałem Tokarczuk rozpiślała na dwa kłamrowo usytuowane obrazy, dbając o to, by zbyt szybko nie ujawnić znaczenia pierwszego z nich:

[Pies – przyp. I.G.W.] Wygląda, jakby spał, jakby go nagle przy drodze w czasie spaceru ogarnęła nieprzeparła potrzeba snu – tu, teraz, natychmiast – i nie można się jej było oprzeć. Musiał się więc zatrzymać w biegu i umościć sobie w przydrożnym śniegu szybkie legowisko, metr od kół roztrągniętych samochodów [8].

W całościowej perspektywie utworu scena ta okazuje się dobitną antycypacją losu, o jakim marzy protagonistka i jaki ostatecznie zostaje jej dany: „Ida jest zmęczona. Najchętniej położyłaby się tuż przy drodze, mościłaby się w pryzmie mokrego śniegu, z ręką pod głową, na boku, jak ten pies, którego niedawno minęła. Pozwoliłaby się przykryć świeżą, białą koldrą” [118].

Topiczny zestaw: śmierć – sen – biel nie pozostawia wątpliwości co do wymowy ostatniej odsłony opowiadania. Ida podąża tu śladem zarówno leżącego na poboczu psa, jak i Iny, z którą spotkała się w czasie jej ostatecznego przejścia. To nie jest czas zmarnowany – mimo pozornego zatrzymania wydarzeń rozgrywają się w nim (dosłownie rozumiane) sprawy życia i śmierci. Ida przyjęła naukę Iny, zaufała udzielanej przez nią lekcji ciała, lekcji śmierci. Choć pierwsza z „ostatnich historii” osnuta jest wokół postaci Idy, szeregowy porządek śmierci nadaje jej zwierzęcym bohaterom nie mniejszą od ludzkiej rangę, wymagającą jednak uważnego spojrzenia czytelnika. Tokarczuk pisze końcowy rozdział życia Iny w tle ostatniego rozdziału życia Idy, tak jak w tle ludzkiej egzystencji zwykliśmy postrzegać egzystencję zwierząt. Z punktu widzenia warsztatu

literatury to być może najlepsze wyjście z impasu biografii zwierzęcej pisanej ludzką ręką – zneutralizowanie pułapki antropomorfizacji przez jawne zmierzenie się z jej prawami. Istotą tej taktyki jest poprzestanie na jedynej nam dostępnej, czyli ludzkiej perspektywie opisu, odrzucenie pokusy imitacji zwierzęcego myślenia, ze świadomością, że zadaniu temu nie podoła nawet najbardziej wyrafinowana literacka rekwizytoria, i wejście na drogę tak zdecydowanie proklamowaną przez Tokarczuk empatii [“Czuły narrator”]², czyli współ-bycia i współ-czucia, przez dostrzeżenie punktów łączących nasz i ich, zwierząt, los. Jak skonstatowała Marzena Kotyczka, tego rodzaju postawa jest – w myśl Derridiańskiej strategii – podstawowym atrybutem świadka cierpienia zwierząt:

To, w co świadek powinien być wyposażony, to współczucie, a właściwie: współ-czucie. Współ-czucie powinno tworzyć wspól-notę. Jest ono punktem wyjścia dla powstania współ-uczuć, jest pierwotnym czuciem, które jest wspólne wszystkim członkom wspólnoty – zwierzętom ludzkim i nie-ludzkim [52].

Cel, do jakiego prowadzi droga empatii, wykracza zdecydowanie poza potrzeby zwierzęcej biografistyki, łącząc się z wciąż będącą przedmiotem dyskusji kwestią ludzko-zwierzęcych relacji. Noblistka, zainspirowana powieścią Michaela Fabera *Pod skórą*, opisała ów cel – i niech to będzie puenta – w cytowanym na wstępie eseju *Maski zwierząt* tak:

największy paradoks empatii: porzucając siebie, mamy być może jedyną szansę stać się czymś, co jest naszym przeciwieństwem. Skoro obcość jest, jak by się tego oczekiwało, radykalna, traci swoją magiczną, zarażającą moc. Obcy staje się kimś, kogo można pojąć i zrozumieć. Właściwie przestaje być obcym. Nie ma swoich i obcych. Wszyscy jesteśmy swoi, więc każde zło, jakie wyrządzamy innym, wyrządzamy sobie [“Maski zwierząt” 50].

2 W szkicu poświęconym *Ostatnim historiom* Anna Węgrzyniak określa personalną narrację tego utworu właśnie jako „empatyczną” [145].

Lista prac cytowanych

- Barcz, Anna. "Próba reprezentowania zwierząt: Ostatnie historie i pisarstwo Tokarczuk". *Realizm ekologiczny: od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2016, pp. 256-271.
- Berger, John. "Po cóż patrzeć na zwierzęta?". *O patrzeniu*, translated by Sławomir Sikora, Fundacja Aletheia, 1999, pp. 5-39.
- Czyżak, Agnieszka. "Smutne historie o umieraniu". *Polonistyka*, no. 10, 2005, pp. 46-47.
- Jentys, Maria. "Czysty kraj". *Twórczość*, no. 6, 2005, pp. 79-81.
- Kotyczka, Marzena. "Cierpienie gatunku". *Śmierć zwierzęcia: współczesne zootanologie*, edited by Marzena Kotyczka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, pp. 39-54.
- Kultura Francuska. "ERIC BARATAY_UW-1wsza debata cz1". *Daily Motion*, 2 July 2015, <https://www.dailymotion.com/video/x2w1xum>.
- Maliszewski, Karol. "Wszystko, co ostatnie". *Odra*, 2004, no. 12, pp. 111-112.
- Miłosz, Czesław. "Traktat poetycki". *Wiersze*, vol. 2. Wydawnictwo Znak, 1993, pp. 29-68.
- Nawarecki, Aleksander. "Świat w oczach Ira". *Zwierzęta i ludzie*, edited by Jacek Kurek, and Karol Maliszewski, Miejski Dom Kultury „Batory” w Chorzowie, 2011, pp. 123-127.
- Nowacki, Dariusz. "Czy wypada jeść mięso?". *Gazeta Wyborcza*, 24 listopada 2009.
- Ostaszewski, Robert. "Te, co skaczą i fruują... zabijają?". *FA-art*, no. 4, 2009, pp. 68-70.
- Pascal, Blaise. "Cechy wielkości człowieka". *Mysli*, translated by Tadeusz Żeleński (Boy), Wydawnictwo PAX, 1999, pp. 118-138.
- Prus, Bolesław. *Lalka*. Vol. 1, Wydawnictwo Ossolineum, 1998, p. 537.
- Rutkowski, Krzysztof. *Wokulski w Paryżu*. Słowo/obraz terytoria, 2010.
- Sontag, Susan. "Choroba jako metafora". *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, translated by Jarosław Anders, Wydawnictwo Karakter, 2016, pp. 5-86.
- Stasiuk, Andrzej. "Suka". *Kucając*, Wydawnictwo Czarne, 2015, pp. 69-76.
- Szybowicz, Eliza. "Tokarczuk jak Agatha Christie". *Dwutygodnik*, no. 20, 2009, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/721-tokarczuk-jak-agatha-christie.html>.
- Tokarczuk, Olga. "Czuły narrator". *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, 2020, pp. 261-289.
- . "Czysty kraj". *Ostatnie historie*, Wydawnictwo Literackie, 2004, pp. 5-118.
- . *Lalka i perła*, Wydawnictwo Literackie, 2006.
- . "Maski zwierząt". *Moment niedźwiedzia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012, pp. 31-53.
- . "Przypadek Duszejko. Postaci literackie". *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, 2020, pp. 208-238.
- . "Psychologia narratora". *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, 2020, pp. 147-179.
- Węgrzyniak, Anna. "Trzy kobiety w »Ostatnich historiach« Olgi Tokarczuk". *W świecie, który wciąż się rozpada: lektury prozy XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, 2019, pp. 145-163.

Abstrakt / Abstract

Iwona Gralewicz-Wolny

Ida / Ina – żywoty równoległe (Czysty kraj Olgi Tokarczuk)

Artykuł ma formę szkicu interpretacyjnego poświęconego pierwszej z trzech części książki Olgi Tokarczuk *Ostatnie historie*. W centrum uwagi autorki znajduje się relacja łącząca główną bohaterkę utworu – Idę z umierającą na raka suką Iną. Onomastyczna gra imion postaci jest tu pierwszym sygnałem zbliżenia światów: ludzkiego i nieludzkiego, zgodnie dzielących doświadczenia choroby i śmierci. Wyznaczana na podstawie prawa rozpadu ciała przestrzeń wspólna gatunków jest jednocześnie projektowana przez pisarkę jako płaszczyzna porozumienia ponad biologicznymi taksonomiami, którego warunkiem sine qua non pozostaje empatia.

słowa kluczowe: Olga Tokarczuk, *Ostatnie historie*, śmierć zwierzęcia, empatia

Ida / Ina – Parallel Lives (Olga Tokarczuk's *Czysty kraj* [Pure Country])

This article takes the form of an interpretative sketch devoted to the first of the three parts comprising Olga Tokarczuk's book *Ostatnie historie* [Recent stories]. The author focuses on the relationship between the protagonist of the story, Ida, and her female dog Ina, who is dying of cancer. The onomastic play of the characters' names is the first signal pointing to the closeness of the human and non-human worlds, both affected by the experience of illness and death. In the book, the common space of species, determined by the law of the disintegration of the body, is simultaneously designed as a plane of understanding that goes beyond biological taxonomies, the sine qua non of which remains empathy.

keywords: Olga Tokarczuk, *Ostatnie historie*, death of an animal, empathy