

DOI: 10.31648/an.9585

Dominika Kotuła

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4518-6374>

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie/

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

dominika.kotula@uwm.edu.pl

„To, co niewidoczne, chce się czasami pokazać”. O doświadczaniu przestrzeni w *Jeśli przecięto cię na pół* Łukasza Barysa

“What is invisible wants to be seen sometimes.”

Experiencing Space in *If You Were Cut in Half* by Łukasz Barys

Abstract: This article is devoted to spatial experience in Łukasz Barys' novel *Jeśli przecięto cię na pół* [*If You Were Cut in Half*]. Since complex interactions with space constitute a vital aspect of the identity formation of Marcel, the novel's protagonist and narrator, the ways in which he perceives and describes his surroundings are carefully examined. Thus, particular emotive and sensual topographies are mapped and the liminal as well as heterotopic qualities of space are discussed. Furthermore, Jacques Derrida's idea of hauntology is employed to interpret the process of addressing the forgotten or repressed elements of history. The analysed spaces are divided into three categories, namely the space of exclusion, the space of repression, and the space of transgression.

Keywords: space, identity, hauntology, emotional topography, sensual topography

Jak zauważyła w swojej poświęconej geopoetyce księżce Elżbieta Rybicka, przestrzeń – szczególnie przestrzeń geograficzna – ma w literaturze często charakter poetyczny, jest zatem „aktywnym, sprawczym czynnikiem” (Rybicka 2014: 11). W drugiej powieści Łukasza Barysa¹ przestrzeń, rozumiana jako „dynamiczna

¹ Łukasz Barys (ur. w 1997 r.) rozpoczął swoją karierę literacką od wydania w 2020 r. nagrodzonego w Ogólnopolskim Konkursie Literackim im. Artura Fryza tomu poezji *Wysokie słońce*. Pośród innych nagród, które otrzymał młody twórca, znalazły się m.in. Grand Prix Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. Reinera Marii Rilkego i nagroda w Ogólnopolskim Konkursie Poetyckim im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, a także Paszport „Polityki” za debiutancką, wydaną w 2021 r., powieść *Kości, które nosisz w kieszeni* czy nagroda główna w II edycji Konkursu o Nagrodę Dramaturgiczną im. Tadeusza Różewicza za sztukę *Szwaczka* (2023). Proza Barysa doceniona została

konfiguracja ideologii, codzienności, zmysłowości” i ukazująca „miejsca jako konstelację zmiennych” (Rybicka 2014: 82), stanowi niezwykle istotny element świata przedstawionego – jej zmysłowe postrzeganie i doświadczanie niejednokrotnie decyduje o tonie i kształcie narracji. Relacja z przestrzenią w dużej mierze wpływa na najważniejszy spośród tematów powieści, czyli proces konstruowania złożonej, nieoczywistej tożsamości głównego bohatera. Nastoletni Marcel, będący również narratorem tej wielowymiarowej opowieści, splatając realizm z elementami fantastycznymi, dorasta na prowincji – jego doświadczenia są kształtowane przez rzeczywistość pozamiejską, w dużej mierze determinowaną przez mechanizmy wykluczenia. Mimo permanentnego poczucia nieprzynależności narrator sprawnie zmienia co pewien czas perspektywę indywidualną na zbiorową, oferując czytelnikom obrazowe opisy relacji i afektów. Analizuje sieci zależności pomiędzy ludźmi oraz elementami otoczenia, konsekwentnie upodmiotowiając przy tym zwierzęta, rośliny i przedmioty, których historie opowiada i zapośrednicza. Między innymi przez to, że nieustannie i z wielu przyczyn doświadcza rozszczelnienia i przemieszczeń własnej podmiotowości, narrator często skupiony jest również na granicach poszczególnych przestrzeni, a także na ich przecięciach oraz pęknięciach. Figura przecięcia, obecna już w tytule powieści, staje się podstawowym narzędziem opisu rzeczywistości przedstawionej. Kiedy pogrążony w żałobie po matce Marcel staje się swoistym medium, widma, zgodnie z teorią widmontologii i towarzyszącą jej logiką suplementacji (por. Derrida 2016), zaczynają lokować się w nim, jednocześnie zajmując i generując przestrzeń oraz komplikując kategorie wnętrza i zewnątrz. Każde z nich niesie ze sobą wiedzę o miejscu, które zamieszkuje bohater i oferuje opowieści z przeszłości, często podkreślające cielesność doświadczenia biograficznego związanego z „topograficznym materialnym konkretem” (Czermińska 2011: 187). Współistniejące i finalnie wchodzące ze sobą w interakcje przestrzenie obecne w powieści zaklasyfikować można jako determinowane przez kategorie wykluczenia, wyparcia i wykroczenia.

nie tylko przez entuzjastycznie recenzujących go krytyków i krytyczki, lecz także przez czytelników – jego debiutancka powieść stała się bestsellerem Empiku.

1. Przestrzeń wykluczenia

Narrator i główny bohater powieści mieszka w Sromutce – położonej w województwie łódzkim wsi, oddzielonej od świata autostradą oraz „ekranami w kolorze zieleni” (Barys 2022: 15) i zaklasyfikowanej przez narratora do Polski Be² – tej, która nagminnie pomijana jest w dyskursie publicznym oraz rzadko bywa reprezentowana w mediach społecznościowych, takich jak Instagram, kompulsywnie przeglądany przez narratora, jego mamę i kuzynki³. Marcel odnotowuje zresztą tę nieobecność: „W nieskończoność przeglądałem Instagram. Oglądałem te eleganckie relacje ze wszystkich Polsk A i zastanawiałem się, co zrobili moi przodkowie, że im palec Boga kazał rosnąć właśnie tu” (Barys 2022: 47). Poczucie wykluczenia i przynależności do niebudzącej zainteresowania, a wręcz zapomnianej grupy społecznej towarzyszy bohaterom powieści bez ustanku i generuje w nich różnorodne reakcje, od pragnienia ucieczki matki⁴, przez defensywność ojca, aż po rezygnację Marcela, podszytą wiarą w magiczną odmianę determinizmu⁵.

Barys konsekwentnie koncentruje się w swojej twórczości na obszarach peryferyjnych (w jego debiutanckiej powieści, *Kości, które nosisz w kieszeni*, akcja

² Jak zauważył Ray Hudson, tożsamość miejsc jest często określana poprzez porównywanie, nieustanne sytuowanie ich w relacji do innych przestrzeni. Zwracając uwagę na wpływ miejsca zamieszkania na tożsamość zasiedlających je osób, badacz podkreśla, że poświęcone przestrzeniom narracje, kształtowane często przez dynamiczne przemiany społeczno-ekonomiczne, oddziałują na sposób identyfikacji mieszkańców (Hudson 2001: 445-446).

³ Znajomość mediów społecznościowych i obecność w nich jest w powieści elementem charakterystyki bohaterów: „Mama siada zmęczona przed telewizorem i odpala kanał z disco polo. Ale tandra – chcę powiedzieć, ale w sumie to Zenek wpada mi w ucho, siadam obok i patrzę mamie przez cuchnące potem i dezodorantem ramię – nadrabia Instagram. Tak, mama to nowoczesna babka, ma konto na Instagramie i nawet z niego korzysta – sprawdza, co tam w Polsce A. Sama nic nie wrzuca, bo u nas nie ma nic, czym się można pochwalić w Internecie” (Barys 2022: 15). W powieści Barysa odnotować można obecność „zaktualizowanego” realizmu, odniesienia do konkretnych mediów społecznościowych, programów telewizyjnych i muzyki – kulturowych realiów Polski XXI w.

⁴ W ocenie Joanny Bednarek pragnienie to zbliża matkę Marcela do bohaterów i bohaterek „autosocjobiografii” – tekstów autorów i autorek takich jak Annie Ernaux, Didier Eribon czy Tove Ditlevsen, opisujących motywowane pragnieniem zmiany opuszczanie miejsca zamieszkania (na ogół prowincji), mechanizmy awansu społecznego i jego konsekwencje, chociażby brak poczucia przynależności zarówno do poprzedniego, jak i do nowego środowiska. Zdaniem Bednarek w powieści Barysa próby ucieczki ze Sromutki z góry skazane są na niepowodzenie, wydaje się to jednak pewnym interpretacyjnym uogólnieniem, któremu przeczą losy bohaterów nienależących do rodziny Marcela (por. Bednarek 2022).

⁵ Tragiczna śmierć matki, która ginie w wypadku podczas próby ucieczki ze Sromutki na północ i, zgodnie z relacją Marcela, zostaje „przecięta na pół, w ślad za Polską i powiatem, właśnie przez autostradę” (Barys 2022: 108), silnie wpływa na wyobraźnię syna: „A może nie zdążyłbym uciec daleko, może raz-dwa przecięłaby mnie ciężarówka?” (Barys 2022: 45).

rozgrywała się w położonych niedaleko od Sromutki Pabianicach), z którymi jest związany biograficznie⁶. Jak zauważa Rybicka, literatura, skupiając się na tym, co „poszczególne, konkretne, usytuowane, materialne”, nadaje przestrzeni znaczenie, sytuując ją przy tym w rozlicznych kontekstach społecznych i kulturowych (Rybicka 2014: 24). Otoczenie jest obiektem ciągłego zainteresowania Marcela, który nieustannie rejestruje jego postać oraz zachodzące w nim zmiany, nawet drobne. Bohatera w dużej mierze poznajemy poprzez sposoby, na jakie przedstawia przestrzeń, filtrując opisy przez swoje stany emocjonalne oraz zmysły. Posługując się topografią emotywną i sensualną (zob. Rybicka 2014: 247), narrator opisuje znikającą na jego oczach kulturę chłopską (i „babską”, jak na ogół dodaje) oraz współczesną codzienność Sromutki⁷. Przestrzenne umiejscowienie cechującego się specyficzną, poetycką wrażliwością narratora jest przez niego wielokrotnie podkreślane, a jego deskrypcje często zdominowane są przez doznania sensoryczne, co dostrzec można chociażby w opisie nocy następującej po ostatnich żniwach:

Zaczęła się duszna tropikalna noc. Tata obciera spocone ciało, ręce i nogi ma drżące, a mnie nie opuszcza wrażenie, że zniknąłem razem z wsią. [...] Nie chcę się odwracać – za plecami mam ciężkie dyszące ziarna, nowe środowisko, prawdziwą rafę koralową, która powstała przed chwilą – i teraz musi uczyć się oddechu. Przeniesiona z pola i wniesiona tu za pomocą wiader, budzi się, będzie promieniować i szeleścić nam pośrodku snów. Jednak się odwracam, wkładam rękę w ziarno, które otwiera się przede mną, a potem kładę się w nim, w ciemności, która świeci na złoto, i rozpuszczam się w miękkim organizmie, w miękkim bezkształcie [...] (Barys 2022: 10).

Figura przecięcia, obecna już w tytule, a także w pierwszych zdaniach powieści, informujących o tragicznej śmierci matki Marcela, przepołowionej w wypadku samochodowym, staje się tożsamościowym emblematem bohatera, którego

⁶ „Ja piszę o ludziach z mojego świata” – podkreśla twórca, akcentując swoje lokalne i regionalne powiązania w jednym z wywiadów – „Czasem mam wrażenie, że oni są wciąż absolutnie niezrozumiani przez media w Polsce” (Milas 2012). Obydwie powieści Barysa można rozpatrywać w odniesieniu do słów Zbigniewa Chojnowskiego, piszącego w kontekście literatury regionalnej o „zanurzeniu dzieła literackiego w geograficzno-kulturowe pokłady regionu oraz formach i funkcjach zespolecia z nim” (Chojnowski 2012: 27).

⁷ Barys zdaje się przynależać do grupy pisarzy obdarzonych typem wyobraźni, opisywanym przez Małgorzatę Czermińską następująco: „Są autorzy, których [...] określiłabym jako posiadających wyobraźnię topograficzną, a więc skłonnych do obserwowania świata zewnętrznego, obdarzonych dużą wrażliwością zmysłową, zainteresowanych bogactwem konkretnego, z wyczuciem znaczenia materialnego szczegółu. Zajmują ich pejzaże i przedmioty, pytają o wartość i sens, który mogą kryć w sobie kształty, kolory, dźwięki i zapachy, ruch i światło. Ciekawi ich widzialny świat, w którym odczytują jego różnorodność, piękną i dziwną albo straszną. Albo szukają w nim ukrytych znaków przeszłości” (Czermińska 2011: 188).

cechuje zarówno silne poczucie zakorzenienia w otaczającej go przestrzeni, jak i nieprzystawalności do niej. Mimo że Marcel nie utożsamia się z przypisywanymi mu tradycyjnie rolami i, mniej lub bardziej aktywnie, buntuje się przeciwko nim⁸, zachodzące w otoczeniu zmiany budzą w nim żal: „Wiem, że to ostatnie żniwa, i mimo bólu w kościach dopada mnie pewien smutek. Już nie będzie ani ziarna, ani koszenia, ani kwadratów ze słomą, nic nie będzie. Ziemię zostawi się samą na obumarcie, dla hulania wiatru i kąsania słońca. Może czasami tata skosi łąkę, dla pozorów i dopłat” (Barys 2022: 15).

W swoją narrację Marcel wplata niekiedy narracje innych⁹ – jest regularnym odbiorcą opowieści otaczających go bliskich, rejestruje je, zestawia ze sobą i przetwarza językowo, ześlizgując się przy tym niekiedy w ironiczną baśniowość, którą łączy z socjologicznymi spostrzeżeniami. Przemiany zachodzące w Sromutce są tematem często poruszonym przez jego ojca:

Tata mówi mi czasami o dziedzictwie wsi, właściwie wciąż pierdzieli na ten temat: że praca na roli to, że praca na roli tamto. Dawno temu Sromutka pachniała. Jak prawdziwa wieś, ziołami, śpiewem, cudem. Oplatała Sromutkę szeroka porywista rzeka. Ale potem pobudowano autostradę, tę cementową rzekę, która nie ma imienia, lecz numer, rozpięto szkielet między wielkimi miastami, natomiast pozostałe zbiorowiska ludzi, światów i zwierząt odgradzono ekranami w kolorze zieleni, ubrano w padlinę. Nas ubrano w padlinę i właściwie nie wiadomo, co z nami zrobić (Barys 2022: 15–16).

Wspomniane spostrzeżenia socjologiczne, będące wynikiem obserwacji i doświadczeń, Marcel łączy ze swoją wrażliwością i wyobraźnią¹⁰, tworząc tym samym wieloaspektowy obraz miejsca, bliski nie-definicji przestrzeni stworzonej przez Tima Edensora. Unikając uniwersalizmu i esencjalizmu charakterystycznego dla wielu definicji, brytyjski badacz opisuje bowiem kategorie miejsca i przestrzeni jako „konstelacje zmiennych” i „dynamiczne konfiguracje ideologii, codzienności, zmysłowości” (Rybicka 2014: 82). Zwraca przy tym uwagę na istotność

⁸ Buntując się przeciwko narzucanym mu rolom społecznym i płciowym, bohater często ukrywa się w kufrze: „Jestem Marcelina i nie będę pracowała w polu, będę czarownicą, treserką psów i kocią przewodniczką – mówię im prosto w twarz” (Barys 2022: 16). Niedługo potem uściśla: „Takie fluidowe zanurzenia w kufrze są u mnie dość rzadkie. Przez większość czasu po prostu siedzę na ławce albo przed telewizorem. Albo łażę po wsi, błąkam się na rowerze” (Barys 2022: 18).

⁹ Wątek funkcjonowania wśród ech cudzych opowieści oraz internalizowania cudzych przeżyć to jeden z elementów łączących powieść Barysa z debiutancką książką Mateusza Górniaka, w której pojawia się zdanie: „W telewizji ludzie głównie wspominali. Te wspomnienia o cudzych wspomnieniach są do dziś jednymi z moich największych przeżyć” (Górniak 2022: 5).

¹⁰ Jak zauważa Joanna Bednarek, bohater dziedziczy po matce „skłonność do trwania jednocześnie w myśleniu i rzeczywistości” (Bednarek 2022).

jednoczesnego usytuowania doświadczania przestrzeni na tle kultury (zarówno wysokiej, jak i popularnej) i wyobrażeń oraz „zanurzenia w przedrefleksyjnym i somatycznym doświadczeniu” (Rybacka 2014: 82) – doświadczeniu prywatnym, często ufundowanym na postrzeganiu dziecięcym, jeszcze nie pragmatycznym.

Poszczególne postawy ideologiczne i hierarchie wartości są niekiedy w powieści Barysa przywoływane bezpośrednio – chociażby w kłótniach rodziców¹¹ – częściej pojawiają się jednak w sposób mniej oczywisty, nadając ton i charakter wypowiedziom babci¹², która na prośbę Marcela próbuje odtwarzać historię powojennych przemian na wsi, mamy, opowiadającej o losach swojej pracującej w dworskiej posiadłości rodziny, czy kuzynki Mileny, nie do końca świadomie powtarzającej modne neoliberalne hasła. Marcel regularnie odnosi się również do reprezentacji wsi w kulturze popularnej – szczególnie w telewizyjnych programach, instrumentalnie na ogół traktujących mieszkańców peryferii¹³. Niektóre z nich budzą w nim pewnego rodzaju fascynację lub ewentualnie pobłażliwe rozbawienie, inne – szczególną irytację (jak chociażby nastawiona na sensacje *Sprawa dla reportera*). W większości przypadków zauważa on jednak, wynikającą przede wszystkim z braku realnej łączności pomiędzy centrum a peryferiami, nieprzystawalność spływających telewizyjnych reprezentacji do rzeczywistości „Polski Be” i złożonej tożsamości jej mieszkańców.

¹¹ Pragmatyzm i marzenia o nowoczesnym życiu matki kłócą się z konserwatywnym i sentymentalnym światopoglądem ojca: „– Nie wiem, po co ta maskarada – mówi mama ironicznie. – Zarobić i tak nie zarobisz. [...] Tata się wnerwia, woła, że ona nie rozumie, co oznacza rola, praca i ziemia, że ona nie rozumie, co oznacza ziarno i mąka, i praca na ziemi, i dziedzictwo, i pochod pokoleń, i że ona nie rozumie, bo ona... Ale mama nie słucha, po prostu tak powiedziała, ironicznie, włącza sobie serial i spogląda to na serial, to na Instagram (Barys 2022: 13–14). „Tata się wnerwia, że mama obraża Sromutkę, i denerwował się, że patologię to można spotkać w mieście, społeczne nierówności, bezdomność, kieszonkowca w autobusie też... – A tu nie ma nierówności! Jest równe zero! – wołała mama” (Barys 2022: 103).

¹² Na ich podstawie narrator rekonstruuje powojenne dzieje rodziny na tle wydarzeń historycznych: „Rozdali na odwał, więc babcia i dziadek dostali trochę tu, trochę tam, że wprost nie wiedzieli, co z tą ziemią robić. Tam strasznie piaskowa, tu zarośnięta. Rozdali, a ludzie i tak musieli się o tę ziemię bić. Po latach robienia na ziemi pana, po latach cierpienia pod batem, po latach oddawania sobie ziemi, karmienia sobą ziemi, po latach wciskania się w ziemię, rodzenia się pod ziemią i umierania pod ziemią, mogli tę ziemię sobie wziąć, ale sposobem, siłą. W ten sposób opowiadała babcia” (Barys 2022: 16).

¹³ Bohater kilkakrotnie podkreśla przy tym istotną, poniekąd porządkującą życie rolę telewizji w codzienności mieszkańców wsi, chociażby w następującym wymyśle: „Jesień na wsi można rozpoznać po ramówce. Jeśli pory roku nie chcą się posłusznie zmieniać, człowiek musi zaufać telewizji. [...] Jeśli coś umrze za oknem, to narodzi się ponownie na ekranie” (Barys 2022: 53).

Ta skomplikowana tożsamość¹⁴ staje się powodem nieustających pęknięć w narracjach otaczających bohatera postaci, co bywa szczególnie widoczne w zachowaniach i wypowiedziach ojca Marcela¹⁵. Słowa ojca, pielęgnującego równocześnie wiejskie resentymenty i polskie, zakorzenione w kulturze szlacheckiej, tradycje narodowe¹⁶, jak również stała ekspozycja na wrywkowo podawaną historię chłopskich przodków, w której tożsamość klasowa zdawała się odkrywać istotniejszą rolę niż tożsamość narodowa, oddziałują na proces formowania się podmiotowości młodego bohatera. Marcel, mimo że często odpowiada na nie eskapistycznymi strategiami, podlega przy tym wpływowi wymienionych czynników.

Nieprzystawalność oferowanych systemów światopoglądowych i ideologicznych do doświadczeń bohatera, jak również do jego nietypowej percepcji świata i jej fundamentów, zdaje się przynajmniej częściowo wyjaśniać kłopoty Marcela w szkole. Bohater zderza się bowiem z systemem edukacji, w którym uczniom narzuca się nie tylko określone treści, lecz także określone sposoby ich rozumienia i interpretacji¹⁷. „Miałem dość. Po prostu nie widziałem spraw w ten sposób” – kwituje sytuację narrator po tym, jak bezskutecznie próbuje odpowiedzieć na szereg pytań dotyczących *Balladyny*¹⁸. Szkoła, jego zdaniem, koncentruje się na niewłaściwych aspektach rzeczywistości, objaśnia ją w sposób budzący wątpliwości¹⁹,

¹⁴ Warto przy tym wspomnieć, że – jak zauważyła Joanna Kurczewska – przy opisywaniu stanu polskiego społeczeństwa podczas ostatnich przemian ustrojowych marginalizowano często „myślenie o typach doświadczeń życiowych – indywidualnych i grupowych”, które transformacja ta za sobą niosła, co sprawiło, że wiele spośród sposobów rozpoznawania i oswojania zastanej i nowej rzeczywistości nie zostało wystarczająco przeanalizowanych (Kurczewska 2006: 222).

¹⁵ „Tata bardzo często puszcza i *Pana Tadeusza*, i *Potop*. Uwielbia to ratowanie Polski! I chce mi wmówić, że to nasi przodkowie tak pędzą na Moskali, tak wałą w nich swoimi pepesami, tak się pocą pod wasami! Ale tacie nie rośnie wąs. I stad wiem, że kłamię” – relacjonuje Marcel (Barys 2022: 58).

¹⁶ „Wieczorami popadał w patos, rozprawiał o swoim chłopskim pochodzeniu i o rzeczach, które Polsce B zrobiła Polska A, partia rządząca i nierządząca. Uważał, że wsiurska społeczność równa się chłopstwo – dumne, pachnące, pracowite i wierzące, ale nie wiernopoddańcze. Ale rano budził się, opowiadał mi o Polsce, wodzach i Sarmatach, wielkich bitwach, Kmicicu, Helenie, Oleńce, Częstochowie, niepodległości, bieli i czerwieni i podłości komunistów. Wciąż budował zupełnie zaskakujące porównania i analogie. Uważał, że komuniści siedzą na stołkach w Unii” (Barys 2022: 107–108).

¹⁷ Poznawane treści w dużej mierze są zaś wytworami grup dominujących, do których Marcel i jego bliscy nie należą. Sceny powieści rozgrywane w szkole interpretować można w kontekście teorii przemocy symbolicznej Pierre’a Bourdieu, podkreślającego, że w instytucjach oświaty, poprzez proces nauczania oraz wychowania, jednakowy dla wszystkich klas społecznych, następuje oparty na wspomnianej przemocy proces reprodukcji systemu (por. Helios 2021: 2019).

¹⁸ Notabene jedno z otwierających powieść mott zacerpnięte jest właśnie z *Balladyny* i zdaje się zapowiadać obecność częściowo inspirowanej twórczością Słowackiego tonacji buffo oraz wszechogarniającej, „przenikającej świat” ironii (por. Ławski 2005: 46).

¹⁹ „Jeśli coś pamiętałem z lekcji, to naprawdę niewiele, a i to nie wydawało mi się szczególnie logiczne” – tłumaczy Marcel, po czym ilustruje swoje problemy z pojęciem szkolnej logiki przykładem:

a w dodatku stanowi przestrzeń zdominowaną przez „taką trochę przemoc, którą się musi codziennie znosić” (Barys 2022: 159). Marcel, niepewny swojej tożsamości seksualnej i płciowej, staje się obiektem częstych ataków szkolnej społeczności. Wciąż jednak, mimo iż bohater czuje, że odbierany jest jako „wsiurskie dziecko”²⁰, dyskryminacja nie dotyka go w takim stopniu jak Dawida, chłopca żyjącego w skrajnym ubóstwie. Podszycita erotycznym napięciem relacja, która pojawia się pomiędzy chłopcami, jest w dużej mierze kształtowana przez nieprzyjazną rzeczywistość szkoły – w przestrzeni zbudowanej na różnych rodzajach przemocy potencjalna czułość łatwo przeradza się w agresję, a próby przekroczenia dystansu wiążą się z konsekwencjami. Śmierć Dawida, który ginie we własnym domu z powodu wybuchu butli z gazem, Marcel interpretuje jako potwierdzenie swojej fatalistycznej wizji praw rządzących wiejskim światem.

Jak wspomniano uprzednio, narrator regularnie odwołuje się do istniejących konceptualizacji peryferyjnych przestrzeni, zarówno nie zawsze idyllicznych ludowych mitów, jak i mniej lub bardziej wykluczających narracji dominującej kultury. Sam jednak skupia się przede wszystkim na własnej, indywidualnej relacji z otoczeniem, w dużej mierze bazującej na prywatnych doświadczeniach sensualnych i somatycznych. Nierzadko używa ludowo-baśniowych konwencji – zauważając przy tym krytycznie, że ostatecznie „każda baśń rozpada się na łączach” (Barys 2022: 212). W jego opisach często pojawiają się enumeracje, momentami wręcz obsesyjne wyliczenia różnego rodzaju elementów przestrzeni, a uwagę zwracają częste, sugerujące czułość, zdrobienia i odwołania do zmysłowych doznań:

[...] nasza rodzina ma legendę o placu. Plac to okrągła przestrzeń, na którą mówi się czasami podwórko – wokół placu rosną zabudowania. Jest domek po babci i dziadku (to tam musieli łapać na noski szron), izdebka plus kuchenka, plus weranda. [...] Zimą to się musieli cisnąć, ale latem faceci szli spać na siano. Kładli się w stodole i tam sobie spali, mieli dla siebie nie małe ciasne łóżko, ale wielką przestrzeń, pełen luz. [...] No troszkę na pewno ich kłuło, ale co tam (Barys 2022: 66).

W przywoływanych obrazach pojawiają się ponadto liczne antropomorfizacje oraz ożywienia, konsekwentnie upodmiotowiające naturę:

„Po trupach do celu. Ile śmierci spowodowała *Balladyna*? Czemu kobieta nie cofnie się przed niczym? Nie wiedziałem, ile trupów trzeba do celu, w ogóle nie rozumiałem zadania. Jeśli pędzisz do celu i spotykasz trupa, to co masz powiedzieć? Jeśli sam zamienisz się w trupa? Trudno rozwiązać takie zadanie” (Barys 2022: 160).

²⁰ Swoją pozycję w szkole, w której status majątkowy oraz pochodzenie odgrywają decydującą rolę, Marcel podsumowuje słowami: „Rozkładałem się przed nimi jak to straszne zdanie, zawsze i bezwzględnie podrzędne. Jak okropnie podrzędna zima” (Barys 2022: 159).

Jest też obora, wspomnienie po krowach dziadka. Nad oborą mieszka ziarno. A obok – kurnik dla kur i kurczaków, i żarówki, bo kureczacki się pod żarówką piętrzą. Jak pod wielkim słońcem matką. Jest buda, tam śpi Saba. [...] Na środku stoi błoto, piasek i ziemia. Taka mieszanek. Po ścianach wspina się we wrześnie zielone winogrono (Barys 2022: 66).

Skoncentrowany na detalu bohater sporządza deskryptywne mapy najbliższej przestrzeni, z precyzją tłumacząc przy tym, czym różnią się od siebie poszczególne wsie, z poetycką wrażliwością opisując stację Orlenu²¹ oraz dodając do swoich opisów kolejne listy przedmiotów wypełniających pomieszczenia, podwórka i otaczające je lasy. Poziom uszczegółowienia opisów zdaje się z jednej strony wyrażać stopień determinacji narratora, usiłującego oddać zróżnicowanie i złożoność otoczenia, unikając przy tym typowych dla zewnętrznych obserwatorów generalizacji, a z drugiej – odpowiada jego predylekcji do rozbijania całości, upodobaniu do fragmentaryczności.

Ważną rolę w opisach Marcela odgrywają śmieci, przedmioty na stałe lub na pewien czas tracące użyteczność, porzucane na przydomowych podwórkach²² czy też wyrzucane do lasu, wszechobecne folia i plastik. Poszczególne obiekty stają się śmieciami w wyniku zapomnienia, zaniedbania i rozpadu porządków, entropii, tego, że „to, co miało się trzymać, puściło” (Barys 2022: 35). Performatywny wymiar śmieci, ich swoista relatywność i relacyjność (Krajewski 2004: 2) – to, że ich status może ulec zmianie poprzez decyzję człowieka, uwidacznia się w powieści wielokrotnie, chociażby we fragmencie poświęconym zwyczajom Tomcia Karzełka:

[...] rzucał małpką o mur domu i napawał się pękaniem szkła. Pod murem domu miał szklaną kolekcję: wściekle migoczącą, różnobarwną, w zależności od padania słońca, które błogosławiło te śmieci swoim wzrokiem, układaną noc w noc i dzień w dzień chimerę szepczącą mu trzaskiem pod butami, że debil z niego, co się zmarnował. Lubił

²¹ Stacja, na której pracuje mama Marcela, „ta księżniczka z Orlenu”, staje się w jego opisach stacją kosmiczną i betlejemską stajenką lub przenosi się z Polski na amerykańskie pustkowia. Przedstawiana bywa często przez narratora w odrealniony, oniryczny i sensualny sposób: „Latem czuło się na stacji dziwne letnie powietrze zmieszane z oparami benzyny, świerszcze, babie lato, kłoski i kurz utopione w dieslu. Atmosferę końca świata albo atmosferę po końcu świata. I ten wiatr, co znośli na Orlen to kłoski, to płatki, to folię. Ale zimą łąki wokół splecione ze śmiercią, która o tej porze rozsiała się triumfalnie na łąkach i na polach, słały na stację chłód i miało się wrażenie, że to jasne wnętrza to ostatnia placówka światła w pustce i ciemności, które są absolutnie wszędzie, jakaś stacja astronautów porzucona daleko w mroźnym kosmosie” (Barys 2022: 25).

²² Na zaniedbanym podwórku dziadków z sąsiedniej wsi „gęsi chodzą luzem, szklarnia się zaważyła, ktoś na odwal się obciągnął deski folią. Po kątach piętrzą się śmieci, wiadro, worki, butelki na mleko. Jakież kable, łańcuch, sznurek” (Barys 2022: 35).

te szklane odpadki – fantazjował nawet, że skleji to pokruszone szkło, w szklanki, karafki, pucharki – i podaruje matce Wiesławie (Barys 2022: 24).

W swoich opisach Marcel daje do zrozumienia, że śmieci są integralną częścią jego środowiska²³. Ich wszechobecność, podkreślana przez narratora, staje się coraz wyraźniejsza wraz z rozwojem akcji powieści – zdaje się przy tym zapowiedzią nadchodzących wydarzeń oraz swoistym emblematem niejednoznaczności, która zaczyna coraz bardziej dominować zarówno w otoczeniu bohatera, jak i w nim samym²⁴.

Śmieci bowiem – jak chociażby porzucony na polu telewizor, w którym niekiedy pojawia się Tomcio Karzełek, którego status ontologiczny staje się po zaginięciu niejasny (a towarzyszyć zaczyna mu, *nomen omen*, Śmieciowa Nimfa) – funkcjonują jako obiekty znajdujące się pomiędzy światami. Narrator podkreśla ich nieoczywiste piękno²⁵ oraz zwraca uwagę na ich inherentnie liminalny status. Jak zauważa bowiem Julia Fiedorczyk, „odpady to substancja pozostająca permanentnie w stanie przejścia” (Fiedorczyk 2015: 139). Gregg Kennedy z kolei odnotowuje, że teoretycznie „śmieci powinny być niczym, nie istnieć; nie powinny posiadać żadnych cech legitymizujących w naszym świecie istnienie”, bo przecież „to, co jednorazowe, nie powinno trwać” (Kennedy 2007: X)²⁶. Zastawiając się nad paradoksalnym charakterem śmieci, podkreśla, że „[O]ntologicznie, żaden inny obiekt nie jest tak zwodniczy jak ten niezwykle tajemniczy byt, który jednocześnie opiera się nieistnieniu i zawiera je w sobie” (Kennedy 2007: X)²⁷. Zdaniem badacza śmieci funkcjonować mogą jako zewnętrzne medium, za pośrednictwem którego ludzie są w stanie dostrzec niezwykle *[uncanny]*, niedostępne w inny sposób obrazy siebie²⁸.

²³ Jest to dostrzegalne chociażby w wyminku: „[...] idę wraz z chłopakami wzdłuż lasu, las nas wciąga, oplata nas śmieciami, naturą i autostradą, która oplata Sromutkę z trzech stron jak soczysta rzeka, choć w odróżnieniu od Nilu i Eufratu nie sprawia, że coś się rodzi, wręcz przeciwnie. Las oplata nas śmieciami, ale i dzięciołami, dzikami, dźwiękiem, słowem [...]” (Barys 2022: 127).

²⁴ Swoją narastającą skłonność do niej narrator opisuje następująco: „Wciąż się [...] oddalam i zamiast stać prosto – idę ciurkiem, zamiast lodowacieć – kąpię, zamiast brać pierwszą lepszą nazwę – przebieram w słowach jak w ziarnie” (Barys 2022: 10).

²⁵ „I choć naprawdę wie się, że takie poszukiwanie piękna w świecie musi zostać skazane na porażkę, bo na polach leżą śmieci, bo po autostradzie pędzą auta, bo w powietrzu unoszą się foliowe reklamówki, [...] bo natura to natura, a nie obrazek do podobań się, to i tak szuka się piękna, to i tak chce się znaleźć piękno w braku piękna i powiedzieć sobie, że to prawda” (Barys 2022: 220).

²⁶ „Trash is supposed to be nothing, a non-existent; it is supposed to lack whatever legitimates the presence of an object in our world. In short, the disposable should be” (Kennedy 2007: X, tłum. D.K.).

²⁷ „Ontologically, no other subject is quite so tantalizing as this very odd being that simultaneously resists and includes its nonbeing” (Kennedy 2007: X, tłum. D.K.).

²⁸ Z wnioskami Kennedy’ego współgrają określone sceny powieści. W jednej z nich narrator, w którym coraz częściej dochodzi do transgresywnych przemieszczeń, tłumaczy, że: „Śmieci to śmieci,

Marcel z kolei zauważa, że przedmioty i materiały nieprzydatne już w swoich pierwotnych rolach zyskują role nowe²⁹ lub zostają ponownie zagospodarowane nie tyle przez ludzi, ile przez naturę – nabierają przy tym organicznego charakteru, ale same również zaczynają wpływać na środowisko. Według Lisy Doeland odpady mają we współczesnym świecie specyficzny status i transformacyjną rolę – jako połączenie tego, co znane, i tego, co obce, zamieniają świat w miejsce niesamowite [*unheimlich*], a przesiąknięty nimi byt staje się widmowy. Badaczka odnotowuje, że próby ontologicznego skategoryzowania śmieci i odpadów sprawiają, iż znane definicje bytu i obecności tracą wyrazistość. Odwołując się do koncepcji Jacques’a Derridy, twierdzi, że zastępuje je widmontologia – w tym przypadku widmontologia odpadów (zob. Doeland 2019)³⁰. Zaznacza, że nieunikniona koegzystencja z zmienia świat w rzeczywistość permanentnie nie-domową [*unhomely*], a jej głos współbrzmi z głosami innych badaczy, jak chociażby Slavoj’a Žižka, który w nauce dzielenia ze śmieciami przestrzeni widzi najważniejsze spośród zadań współczesnych³¹.

Peryferie portretowane przez Barysa z powodu swojego drugorzędnego statusu pomijane są nie tylko w dominujących narracjach i obrazowaniach, lecz także przy wprowadzaniu – jakże częstej w miastach – swoistej dyscypliny przestrzennej. Współlistnienie z odpadami zdaje się mieć w *Sromutce* wyraźnie organiczny charakter, a ona sama jest miejscem dzielącym ich liminalne właściwości. Zdaniem Doeland, zgodnie z logiką widmontologii, rzeczy wyrzucone powracają, żeby nas nawiedzać. W powieści Barysa powracają zmarli, a wraz z nimi w przestrzeni przedstawionej pojawiają się konkretne zapomniane lub wyparte wątki.

nie pochodzą od ludzi, ponieważ są księgą. Tę księgę trzeba poznać, a przez nią poznać siebie. Pierś z kurczaka, dżem, szkło – i słodka warstewka eternitu. Gruz, worek po cementcie, kran – wniknąłem w księgę *Sromutki* i idąc wśród śmieci, zamieniłem się w śmiecia” (Barys 2022: 131).

²⁹ Czyni to chociażby w następującym fragmencie: „Ktoś tu rzucił stary telewizor Phillips, w którym rośnie nie ramówka, ale skrzyp, mech i różnorakie grzyby. W środku rośnie prawdziwa fabuła, program doskonale zawiły. Ucieknę przed nimi w ten telewizor, dobrze?” (Barys 2022: 143).

³⁰ Doeland odwołuje się w tym miejscu do koncepcji Derridy, który przy pomocy figury widma stworzył własny projekt nieoczywistej ontologii (z ang. *hauntology*), czyniący koncepcję istnienia w czasie i przestrzeni bardziej ambiwalentną, uwzględniający możliwość jednoczesnego istnienia i nieistnienia. Widmontologia umożliwia postrzeganie istnienia jako stanu permanentnego nawiedzenia (por. Derrida 2016).

³¹ Refleksją tą filozof dzieli się w filmie dokumentalnym *Examined Life* (2008). Warto w tym kontekście nawiązać również do refleksji Josha Reno, zwracającego uwagę na swoistą niesformość czy też krnąbrność odpadów, uświadamiających ludziom, że nie nad wszystkim mogą mieć kontrolę. Biorąc za przykład mikroplastik, badacz zauważa, że odpady krążą i podlegają deformacjom, miesząc się przy tym z miejscami i ludźmi, z którymi wspólnie podlegają transformacjom lub łączą się w jedną całość (Reno 2015: 561–564).

2. Przestrzenie wyparcia

Pierwszym spośród zmarłych, którzy pojawiają się w otoczeniu Marcela, jest dziadek, niepostrzeżenie wracający po śmierci do domu. Bohater robi mu niewyraźne zdjęcia, których nie umieszcza jednak w mediach społecznościowych, z rezygnacją zauważając, że „trup wsi”, w dodatku rozmazany, nie może nikogo obchodzić (Barys 2022: 59). Jedno ze szkolnych zadań³², powrót dziadka, jak również wizyta na cmentarzu z okazji Dnia Zmarłych prowokują go jednak do rozmyślań o własnym pochodzeniu i dziedzictwie, którego nigdy do końca nie poznał. Odczuwając na cmentarzu coraz intensywniej „jakąś dziwaczność świata” (Barys 2022: 63) i przyglądając się nagrobkowi Leokadii Be, krewnej, której dziejów nikt nie chce mu opowiedzieć, bohater myśli o swojej „rodzinie w formie korzenia”, „dawno umarłej i wcale niepoznanej” (Barys 2022: 65). Odwołując się do licznych przemilczeń obecnych w prywatnej historii rodu oraz do braków w większych, znanych ze szkoły narracjach, Marcel mnoży paradoksalne stwierdzenia na temat własnej tożsamości: „Jestem nikiem, ale kimś. Jestem znikąd, ale stąd” (Barys 2022: 65). Brak dokładniejszych informacji o poprzednich pokoleniach, które pozostawiły po sobie jednak widoczne ślady, bohater podkreśla, zauważając, że „na wsi rośnie mnóstwo kopców nie wiadomo po kim” (Barys 2022: 49). Odnotowuje przy tym, iż mimo odczuwalnej nieobecności w podręcznikach grupy społecznej, z której się wywodzi, cechuje ją pewien stopień samoświadomości: „Jak sądzicie, że chłop i baba nie wiedzą, co to chłopstwo, babstwo, to nie macie racji. Oni wiedzą sami, nawet nie muszą mieć na to potwierdzenia w książkach” (Barys 2022: 68)³³. Postanawia również, posiłkując się fragmentarycznymi opowieściami bliskich, które odtwarza na zmianę w konwencji baśni i tonacji buffo oraz mitologizuje, zrekonstruować dzieje rodziny, a przy tym część historii swojej wsi, Sromutki.

To, co Ewa Domańska nazwała „konstruującą rolą narracji” (Domańska 2012: 16), staje się widoczne we fragmentach porządkujących i utrwalających dzieje wsi. Odtwarzając je, Marcel odwołuje się do czasów wojny: „Sromutka stała się studnią, a pierwsza wojna zaciskała się wokół, patrząc do środka. Albo

³² Próby sporządzenia drzewa genealogicznego prowadzą bohatera do serii rozmyślań ilustrujących jego skomplikowaną więź emocjonalną z rodziną i grupą społeczną, do której należy: „Rośnie we mnie potworne poskręcane drzewo genealogiczne, które chcę sobie wyciąć. Jednak to drzewo nie nadaje się na narodową epopeję. To prędzej grzyb genealogiczny nadający się na kabaret dla osób bez gustu. [...] Dobrze zresztą, że to grzyb. Jest bardziej niezobowiązujący i potrafi rosnąć prawie wszędzie, nawet na korze drzewa” (Barys 2022: 58).

³³ Marcel zauważa przy tym jednak skrupulatnie, że „są książki o chłopach, babach też” (Barys 2022: 68).

odwrotnie: wieś stała się Sromutką, a pierwsza wojna macała wszystko wokół swoimi palcami żołnierza albo Boga. Miała różne twarze: polską, ruską i niemiecką” (Barys 2022: 69). Bohater przypomina, że jego prababka, Weronika, przyglądała się walkom zakończonym śmiercią wielu spośród biorących w nich udział młodych mężczyzn. W swojej opowieści Marcel czyni anonimową śmierć obcych żołnierzy fundamentem, na którym powstaje współczesna Sromutka:

Chłopców chowano w lesie: chłopci kopali rowy i zbijali z drzewa krzyże. [...] Ale twarda, trudna ziemia leśna nie pozwalała im się przebić. Korzenie, kamienie i cała ta zwierzęcość świata mówiła chłopom i babom, że nie, nie i nie, nie pochowacie chłopców w lesie. Bo to są obce ciała, a nie nasze. [...] Ale oni czuli tę potrzebę, tę potrzebę dochowania czegoś tam [...] – ta potrzeba kazała im pochować chłopców. Bo śmierć zstąpiła z nicości, przebiła się na polach wrzaskiem i zaraziła Sromutkę. Ochrczyła Sromutkę krwią chłopców, skórą i włosami. I odtąd Sromutka naprawdę stała się Sromutką (Barys 2022: 70).

W jego percepcji Sromutka, ufundowana na częściowo wypartej, zapomnianej, niezapisanej traumie historycznej, przypomina swoiste nie-miejsce pamięci³⁴. Opisując tego typu miejsca, na ogół niezbyt rozległe, będące „lokalizacjami przemocy” o „nieoznaczonych granicach” (Sendyka 2017: 88), Roma Sendyka zwraca uwagę na to, że na ogół są one pozbawione jakiegokolwiek „siły sprawczej symboli”, takich jak tablice, pomniki czy choćby ruiny, a jednak „otacza je i wyróżnia coś niepokojącego” (Sendyka 2013: 323), „trudna do zracjonalizowania aura afektywna” (Sendyka 2013: 326). W naznaczonej najpierw wojennym doświadczeniem, a potem dziedzictwem Sromutce oraz w jej okolicach pojawiają się w trakcie pierwszej wojny światowej miejsca pochówku, „które nie zostały w ogóle upamiętnione lub zostały upamiętnione »nie dość«” (Sendyka 2013: 326). Szybko zaczyna otaczać je milczenie i zapomnienie. Wprawdzie prababcia Marcela liczy starannie ofiary wojennych potyczek i na cześć każdej z nich tworzy szmacianą lalkę, jednak te nietrwale symbole, o które nikt poza nią nie dba, szybko ulegają zniszczeniu.

³⁴ Pojęcie nie-miejsca pamięci powstało w odniesieniu do miejsca pamięci [*lieux de memoire*] – koncepcji Pierre’a Nory, definiującego je jako „miejsce w dosłownym znaczeniu tego słowa, w którym pewne społeczności, jakie by one nie były – naród, grupa etniczna, partia – składają swoje wspomnienia lub uważają je za nieodłączną część swojej osobowości” (Szpociński 2008: 12). Autorstwo terminu nie-miejsca pamięci [*les non-lieux de la memoire*], będącego „logicznym przeczeniem” terminu Nory, przypisuje się Claude’owi Lanzmannowi, który pragnął określić przy jego pomocy miejsca, w których z powodu obciążenia traumatyczną przeszłością „podwójna płaszczyzna temporalna wykrzywia czasoprzestrzeń” (Sendyka 2013: 324). Jak tłumaczy Roma Sendyka, „porzucone, nieoznaczone miejsca zagłady nie służą ani okolicznej, ani żadnej innej społeczności do kotwiczenia w nich swej pamięci [...]”, co czyni je przeciwieństwem miejsc pamięci (Sendyka 2013: 325).

Jak odnotowuje Sendyka, jeśli nie-miejsca pamięci zawierają jeszcze pozostałości dawnych wydarzeń, to są one trudno zauważalne, na ogół „niedostępne bez naruszenia ziemi” (Sendyka 2013: 328). Tymczasem ziemia, jak zauważa Marcel, „potrafi rozmazać każdą przeszłość” (Barys 2022: 272). Analizując charakter nie-miejsca pamięci, kształtowanych przez „zmieszanie” elementów biologicznych i niebiologicznych, Sendyka odwołuje się do metafory o geologicznej proveniencji i używa terminu *pryzma*, traktując go jako „synonim [...] biologicznego śmietnika”³⁵ (Sendyka 2013: 335). Podkreślając swoistą antropomorfizację przyrody, zachodzącą w wyniku wnikania szczątków w naturę, badaczka zauważa, że biotop staje się w nie-miejscach pamięci nie tyle świadkiem, ile formą trwania zaistniałej tragedii (Sendyka 2013: 330). Refleksja ta znajduje interesujące odbicie w słowach Marcela, żartobliwie podsumowującego brak zainteresowania historią wsi wśród mieszkańców Sromutki: „Jednak ziemia to właściwie nuda, korzenie i kłącza, korzenie i kłącza, może czasami kret albo dżdżownica, może czasami zmarli, co siedzą pod ziemią, zmarli żołnierze i rozłożone kołnierze, że tak powiem wierszem, a Instagram to chociaż coś w miarę ciekawego” (Barys 2022: 221). Również przyglądając się dziadkowi (i zarażając się przy tym niejako jego stanem), bohater zwraca uwagę na zdolność zmarłych do organicznych przeobrażeń i – w konsekwencji – dokonuje antropomorfizacji przyrody właśnie³⁶:

Zdawało mi się teraz, że się rozpuszczam, że mnie wcale nie ma albo że mogłoby mnie nie być. [...] Zmarli tak się właśnie muszą czuć – są, są – i po chwili ich nie ma, doświadczają rozpuszty ciała, sami są rozpustni, są rozpustnikami, rozpuszczają się. Dziadek to w ogóle rozpustnik. [...] Dziadek to taki kwiatek, drzewo (Barys 2022: 138).

³⁵ Poszukując odpowiedniej metafory, badaczka najpierw odnosi się do „teorii śmieci” Jonathan Cullera, zwracając uwagę na wpisana w nią „ideę zmieszania i resztek, zmiany i trwania” oraz stan „potencjalności i trwania” łączący nie-miejsca pamięci z figurą śmietniska. Rezygnuje jednak z metafory śmietnika z uwagi na „repetycję języka oprawców” oraz faktu, że ludzkie szczątki nie powinny być rozpatrywane jako beзуżyteczne czy podrzędne (Sendyka 2013: 334).

³⁶ Przywołany cytat analizować można również w oderwaniu od perspektywy antropocentrycznej i w odniesieniu do teorii nowego animizmu czy koncepcji nekropersony, opisywanej przez Ewę Domańską, która zauważa, że rozpatrywana w kontekście nowego animizmu „ontologia martwego ciała jest [...] przede wszystkim ontologią relacji, zdolności łączenia (*connectivity*) i tworzenia więzów (*bonds*), a przede wszystkim – nowych form i relacji pokrewieństwa (*kin*), które [...] nie opierają się na krwi, ale na wspólnej substancji [...] i podobnych sposobach naturalnej metamorfozy nekrotycznej” (Domańska 2017: 56).

3. Przestrzeń wykroczenia

Powracający po śmierci dziadek dzieli z Marcelem przestrzeń tajemniczą i niejednoznaczną – przestrzeń znajdującego się w ich domu kufra. Ukrywany w nim jako dziecko podczas drugiej wojny światowej przez rodzinę³⁷, powraca do niego również po śmierci. Kufer, od początku funkcjonujący jako lokalizacja transgresywnych przemieszczeń, zachowuje swoje specyficzne heterotopiczne właściwości³⁸:

[...] wielki i przestronny, drewniany i potężny, nie wiadomo skąd wzięty. Stoi pod ścianą ten kufer i mieści w sobie nawet nie załączki ciemności, ale całą ciemność świata – następne domy, pokolenia, wsie, miasta i państwa. [...] Ten kufer zmieści wszystko – naszą rodzinę i nasze sekrety. Można w nim zanurzyć rękę i w nieskończoność przebierać przeszłość, ciągnąć na wierzch łachy albo rzeczy, a potem odrzucać je z powrotem w ciemność, ciemności, w kufer. I zastanawiać się, co to za łachy, rzeczy (Barys 2022: 16-17).

Już w pierwszym opisie kufra Marcel podkreśla, że mieści się w nim wszystko, co przemilczane, ukryte, zapomniane lub wyparte. Bohaterowi zdarza się również samemu w nim ukrywać: „Chowam się przed nimi w kufrze, wchodzę do środka przez krawędź i spuszczam się w zagraconą ciemność, bezwiednie [...]” (Barys 2022: 16). Przestrzeń kufra pozwala mu na oddawanie się subwersywnym praktykom, nieakceptowanym przez rodzinę: „Leżę na rzeczach, szukam foliówki nie z kośćmi, ale z damskimi ciuszkami, zrzucam te chłopsko-chłopięce ubrania i przebieram się w te schowane w kufrze, damskie, babskie. Skąd te ubrania w kufrze? Nawet nie wiem” (Barys 2022: 16). Kufer stanowi przestrzeń przejścia do innych, istniejących symultanicznie rzeczywistości: „[...] ten kufer mieści w sobie inne światy, bo ten kufer można zwiedzać, nurkować w nim, przemierzać zakamarki, które zazdrośnie chowa” (Barys 2022: 35). Jest przestrzenią zaburzającą jednorodność przestrzeni i pozwalającą przez to na wykroczenie.

³⁷ Dziadek Józef, „ten dziesięciolatek wśród starców, chłonał wojnę całym sobą” a później „miał w sobie chłopca, dziesięciolatka, któremu cięli dzieciństwo na linii frontu, zasieki, strefę taką, strefę siaką” (Barys 2022: 73), zostaje w kufrze umieszczony przez rodzinę, która, obawiając się konsekwencji pochowania partyzanta-szlachcica, pozoruje śmierć Józefa i na czas wojny ukrywa go w kufrze. W wyniku tych wydarzeń dziadek, zmuszony poniekąd, traci swoją tożsamość.

³⁸ Charakteryzując heterotopie, Michel Foucault opisywał je jako przestrzenie niepoddające się zasadom porządkującym codzienność, podlegające własnym prawom, zestawiające w jednym miejscu liczne przestrzenie i miejsca, które bywają niekompatybilne, niekiedy również (w przypadku heterochronii, takich jak cmentarze, muzea czy biblioteki) kumulują elementy z różnych epok, lokując się przez to poza czasem (por. Foucault 2005).

O ile przechowywanie kobiecych ubrań, tego skarbu, który „świeci pstrągowo, foliowo, łuskowo”, oraz eksperymenty z tożsamością płciową są możliwe dzięki kufrowi, częściową realizację skrywanego pożądanego umożliwiają Marcelowi inna heterotopiczna przestrzeń – cmentarz. To tam zaczyna Marcel widywać zmarłego Dawida, a ich cmentarne spotkania przywodzą na myśl poezję Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, z którego wersy wybrał zresztą Barys na motto powieści³⁹. Dopiero śmierć Dawida sprawia, że pomiędzy chłopcami może dojść do bliższego kontaktu, rozmów czy pozbawionego przykrych następstw dotyku. Bardziej odczuwalna obecność Dawida, wraz z jego historią, w dużej mierze determinowaną przez trudną sytuację rodzinną i materialną, przybliża Marcelowi również przeszłość zmarłej matki i pomaga mu lepiej ją zrozumieć. Powieściowy cmentarz funkcjonuje niejako w dwóch wymiarach – jeden z nich dostępny jest wszystkim, w drugim narrator-medium nawiązuje kontakt ze zmarłymi. Doświadczenia Marcela, zawsze odmiennego, a w dodatku pogrążonego w żałobie i tożsamościowych peregrynacjach, odbiegają od doświadczeń innych.

Być może w wyniku nasilającego się kontaktu ze zmarłymi, wewnętrzny przymus skłania bohatera do odwiedzenia porzuconej szkoły ukrytej w lesie⁴⁰, którą lokalny przedsiębiorca i współczesny odpowiednik przedwojennego „pana” postanawia wykupić, wyremontować i zamienić we własną rezydencję:

Nęciła mnie ta stara szkoła i w końcu się zламаłem, poszedłem pod las zamiast na prawdziwą matkę, bo po prostu stwierdziłem, że normalna szkoła to strata nerwów i czasu. Przez kilka dni nosiłem w brzuchu tamtą, starą – porzuconą w lesie, zapomniana placówka rosła mi w środku i w końcu zaczęła pocierać o krtań, pchać się na zewnątrz przez usta – i zacząłem mówić dziwną leśną mową duchów (Barys 2022: 228).

Motywowany pragnieniem odnalezienia właściwej szkoły, a co za tym idzie, wspólnoty, Marcel wchodzi do lasu „z ufnością i tęsknotą” (Barys 2022: 228). Leśna placówka otwiera się przed nim „jak książka odnaleziona po latach.

³⁹ Barys zdaje się w swojej powieści wchodzić w specyficzny dialog z wierszami Dyckiego, w dużej mierze poświęconymi chorobie i śmierci matki, jak również nie do końca sprecyzowanej, często problematycznej i naznaczonej tragizmem (wielu spośród przywoływanych w jego wersach partnerów umiera) seksualności oraz życiu na prowincji, oswojonym miejscem, zamieniającym się w swego rodzaju labirynt, w którym podmiot liryczny natyka się na zmarłych i ślady po nich (por. m.in. Tkaczyszyn-Dycki 2006).

⁴⁰ Dzieje szkoły Marcel przedstawia w baśniowej konwencji: „Podobno tę starą szkołę pobudował we wsi pan. Działo się to bardzo dawno temu, nawet nie przed drugą, ale też przed pierwszą. A może pan pobudował dwór, a ten dwór potem przerobiono na szkołę? Tak na pewno tak!” (Barys 2022: 222).

Właściwa książka [...]” (Barys 2022: 229) i staje się dla bohatera miejscem przeżycia swoistej katabazy. W tym miejscu, fantasmagorycznym i opanowanym przez duchy, przewodnikiem Marcela staje się nieustannie sprzątające, naruszające porządek binarnych podziałów Bożątko – „takie chude, drobne, śliskie stworzonko, chłopiec albo dziewczynka (nie wiadomo – i co to za różnica)”, „karzełek albo krasnal, ale nie z ogrodu, bardziej z grobu” (Barys 2022: 229). Marcel widzi w nim odpowiednik woźnej i odnotowuje, że nieustanna krzątanka Bożątka nie przynosi żadnych efektów – niemożliwe jest posprzątanie w szkole, której głównym celem zdaje się być odsłanianie, ujawnianie opowieści, dla których dotąd przestrzeni brakowało. Oniryczna placówka jest bowiem wypełniona przez „leśne duchy” dzieci, które w swoich opowieściach przypominają o traumach historycznych, krzywdach i zbrodniach na tle rasowym, klasowym i narodowym. Lekcje, w których uczestniczy Marcel, polegają na odpowiadaniu na pytania, trudne i niezwykle, pozornie tylko pozbawione odpowiedzi, swoją paradoksalną naturą odwzorowujące traumatyczne wydarzenia, które jednocześnie zrozumieć należy i których zrozumieć nie sposób. Zadania pomagają bohaterowi rozwiązywać pozostali uczniowie, zmarli, przypominający „inne Barbie, Barbie na odwrót” (Barys 2022: 235). Leśna szkoła zdaje się działać na zasadach odwrotnych niż instytucje, w których Marcelowi włączano narracje nieoferujące wyjaśnień nurtujących go kwestii – jeśli ich dotyczyły, to w sposób, który zaakceptować było mu trudno. W szkole duchów bohater zauważa, że jego głowa „otwarła się na oścież” i czuje, że udało mu się wreszcie odnaleźć stratę, którą próbował „znaleźć w kościele, w komeżce, w ziemi, w szkole, w Dawidzie, w choince, w babci” (Barys 2022: 235–236). Narrator opisuje intensywne, niemal ekstatyczne, transgresywne stany, których doświadcza: „I siedząc w szkole, miałem szkołę w sobie. I siedząc w szkole, szkoła siedziała we mnie. Przepraszam za błąd, przepraszam za rozszczepienie podmiotu; przepraszam za rozszczepienie się [...]. Nie, nie będę przepraszał!” (Barys 2022: 235). W szkole panuje nastrój jednoczącego, wyzwalającego święta: „Tu chłopskie dzieci tańczą, babskie dzieci tańczą, niemieckie dzieci tańczą, polskie dzieci tańczą, żydowskie dzieci tańczą, chłopskie staruszki tańczą, babskie staruszki tańczą, niemieckie staruszki tańczą, polskie staruszki tańczą, żydowskie staruszki tańczą. Natomiast bożątko sprząta, lata i sprząta” (Barys 2022: 238).

Nieustające poczucie utraty, o którym wspomina narrator, powiązać można, naturalnie, ze stanem żałoby, w którym znajduje się on od czasu tragicznej śmierci matki. Jednakże już poprzedzająca ją skłonność bohatera do swoistego zacierania granic własnej podmiotowości zdaje się sygnalizować, że w specyficznym, liminalnym momencie swojej biografii znalazł się on wcześniej. Intensyfikujący się

proces budowania przez niego własnej tożsamości jest powiązany z odsłanianiem, a przez to odzyskiwaniem wypartych elementów historii. Nie tylko przez swoją żalobę, a może raczej – nie tylko przez tę najbardziej bolesną i oczywistą żalobę – staje się Marcel partnerem dla nawiedzających Sromutkę widm, swoistym medium dla ich niewysłuchanych opowieści. Zmarli zapraszają go do przestrzeni widmowej szkoły, ale również, jak sam zauważa, za jego zgodą zajmują przestrzeń w obrębie jego wnętrza⁴¹.

Pobyt Marcela w szkole duchów jest punktem kulminacyjnym zarówno powieści, jak i jego tożsamościowej podróży. Jest też momentem najbardziej radykalnego „wtargnięcia zewnątrz” w jego podmiotowość, za które bohater płaci poważnym wycieńczeniem. Gdy Marcel znajduje się w lesie, intensyfikuje się proces dyferencjacji przestrzeni i współistnienia dwóch porządków – widmowego i realnego. Tuż po tym następuje rozerwanie materii rzeczywistości. W wyniku burzy, której towarzyszy trąba powietrzna, Sromutkę zalewa powstała w jej wyniku rzeka i we wsi pojawiają się przybyli z cmentarza zmarli, na czele których stoi Leokadia Be. Przybysze naruszają obowiązujący układ sił, podważając przy tym władzę Franciszka Tadeusza i współpracującego z nim księdza. Dwie przestrzenie, realna i widmowa, na chwilę stają się jedną, a zmarli odwiedzają swoje domy, w których wymieniają się z członkami rodzin informacjami o tym, „co tam, a co tam, co pod i co nad, co z robakami, a co z sąsiadami, kto się z kim i kto się z nikim” (Barys 2022: 269). Niekiedy uwypukla to rozdarcie pomiędzy realiami przeszłości i terażniejszości – zdarza się, że przy rodzinnym stole zasiada „jakaś śmierdząca kreatura, co mówi im, że on tu mieszkał i ożenił się z taką i taką, i mówi to na dodatek gwarą, że nic nie idzie zrozumieć, bo na każde słowo ma inne pokręcone słowisko, dowód na okropnie wieśniaczą przeszłość, która dotąd leżała pod ziemią, a teraz siedzi i się ślini do awokado” (Barys 2022: 269). Ostatecznie jednak rezultatem spotkań jest swoista reintegracja społeczności oraz powrót starej szkoły w „widmowe ręce” (Barys 2022: 275). Przestrzeń Sromutki, której opisy oparte były dotąd na podziałach, ulega swoistemu scaleniu – ma to niewątpliwie związek ze zmianą percepcji narratora, dla którego leśna szkoła staje się dostępną odskocznią. Przepelnia go przy tym melancholia:

⁴¹ Warto przywołać w tym kontekście analizę procesu żaloby oraz figury zmarłego Jacques’a Derridy, który kładł nacisk na określanie miejsca zmarłego w osobie przeżywającej żalobę i problematyzował w związku z tym topografię podmiotowego „ja”. Filozof, zauważając, że „obraz zmarłego” nie należy w pełni ani do zmarłego, ani do żałobnika, odwołuje się do logiki suplementacji – zmarły staje się według niego suplementem dopełniającym całość, co sprawia, że kategorie wnętrza i zewnątrz zespalają się, a wewnątrz jest nieuchronnie otwarte na przychodzenie innego, na „wtargnięcie zewnątrz” (Sadzik 2012).

Siedzę w szkole Leokadii Be, palę lolkę z liści i marzę, że wracam tu, że uczę się tu ponownie, znowu. Bo czemu nie? Właściwie to w szkole u Leokadii Be zrozumiałem dopiero, co składa się na powłokę świata i skąd się wziął. A w podstawówce dla ludzi to siedziałem po prostu z nosem w książce i czekałem na koniec. Dawid zdał maturę ze śmierci i zniknął. Poszedł do nieba? Nie, na pewno nie. Po prostu zniknął, po prostu (Barys 2022: 277).

W ostatnich zdaniach powieści zdają się pobrzmiwać echa Derridiańskiej koncepcji budowania podmiotowości żałobnej, polegającej na oddaniu zmarłym miejsca za pomocą własnego głosu, który zawsze już będzie nawiedzony ich głosami (Sadzik 2012). Możliwe, że Marcela w wyniku inkorporacji widm czeka „zatopienie w melancholii” (Marzec 2015: 89), jednak jego ostatnie słowa mają afirmatywny charakter:

Poszedłem przed lustro i studiowałem własną twarz, która zdawała mi się twarzą to dzieciucha, to dorosłego mężczyzny. Macałem się po kościach, ścisnąłem skórę, wkładałem palce do oczu. Obraz w lustrze wciąż się zmieniał. Czuję się straszliwie daleki sobie, a chciałem się złapać, dotrzeć do siebie przez kreci tunel, wziąć siebie za dłoń i poprowadzić ku powierzchni. Usiadłem na kanapie. Podniosłem się i zerknąłem do kufra. Słońce wpadało do środka, oświetlało całe wnętrze. Nic nie chowało się w mroku (Barys 2022: 278).

4. Podsumowanie

Powieść Łukasza Barysa jest zapisem procesu formowania się tożsamości, silnie podkreślającym relację bohatera z zamieszkiwaną przestrzenią. Sposób, w jaki narrator ją postrzega oraz jej doświadcza, znajduje swój wyraz w tworzonych przez niego topografiach sensorycznych i afektywnych. Mimo silnego poczucia odmienności i osobności bohater często odsuwa własną perspektywę na rzecz skupienia się na perspektywie członków zbiorowości, tworząc dzięki temu zniuansowany obraz miejsca zamieszkania, obarczonego pełną niedomówień historią, funkcjonującego w złożonej terażniejszości i pozbawionego realistycznej reprezentacji we współczesnej kulturze. Tożsamość pogrążonego w żałobie Marcela jest liminalna, co oddziałuje na jego percepcję i sposób przedstawiania przestrzeni, która może być interpretowana jako projekcja jego wnętrza oraz zachodzących w nim przemian. Odchodzenie od realizmu pomaga zobrazować wielowymiarowość doświadczeń, pozwala na niebezpośrednią ekspresję stłumionych emocji i, wreszcie, intrygująco rozwija koncepcję poszerzonej, otwartej podmiotowości kształtowanej przez żałobę. Bohatera cechuje skłonność do skupienia na detalu,

pociąg do fragmentaryczności przedstawienia, a przy tym postrzeganie rzeczywistości jako organicznej całości koegzystujących, zmiennych, wpływających na siebie elementów, niekiedy sprzecznych. Przepęłniona niejednoznacznością powieść Barysa przypomina dzięki temu, że „miejsca, przestrzenie, obszary są [...] z natury zróżnicowane, a narracje związane z nimi często znoszą się wzajemnie i stanowią [...] skomplikowaną sieć” (Niewiadomski 2018: 103).

Bibliografia

Literatura podmiotu

Barys, Ł. (2022), *Jeśli przecięto cię na pół*. Warszawa: Wydawnictwo Cyranka.

Literatura przedmiotu

- Bednarek, J. (2022), *Nekrosocjobiografia*. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/nekrosocjobiografia-183427> [dostęp: 12.09.2023].
- Chojnowski, Z. (2012), *Literaturoznawstwo regionów (w poszukiwaniu skutecznych perspektyw badawczych)*. W: Mikołajczak, M./Rybicka, E. (red.), *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*. Kraków: Universitas: 13–28.
- Czermińska, M. (2011), *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*. *Teksty Drugie* 5: 183–200.
- Derrida, J. (2016), *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*. Przeł. Załuski, T. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Doeland, L. (2019), *At Home in an Unhomely World: On Living with Waste*. *Detritus* 6: 4–10.
- Domańska, E. (2012), *Historia egzystencjalna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Domańska, E. (2017), *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Fiedorczyk, J. (2015), *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Foucault, M. (2005), *Inne przestrzenie*. Przeł. Rejniak-Majewska, A. *Teksty Drugie* 6: 117–125.
- Górniak, M. (2022), *Trash story*. Kraków: Wydawnictwo ha!art.
- Helios, J. (2021), *Edukacja autorytarna. O przemocy symbolicznej w szkole*. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem* 43/2: 217–225. DOI: 10.19195/2300-7249.43.2.12.
- Hudson, R. (2001), *Producing Places*. New York: Guilford Press.
- Kennedy, G. (2012), *An Ontology of Trash: The Disposable and Its Problematic Nature*. New York: State University of New York Press.
- Krajewski, M. (2004), *Śmieci w sztuce. Sztuka jako śmieć*. *Zeszyty Artystyczne* 13: 55–66.
- Kurczewska, J. (2006), *Nowoczesne doświadczenie narodowe (z różnorodnością teraźniejszości w tle)*. W: Nycz, R./Zeidler-Janiszewska, A. (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie*. Kraków: Universitas.
- Ławski, J. (2005), *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni Juliusza Słowackiego*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Marzec, A. (2015), *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.

- Niewiadomski, A. (2018), *Czym jest, czym (jeszcze) mogłaby być „geopoetyka”?* Teksty Drugie 5: 88–106. DOI: 10.18318/td.2018.5.5.
- Milas, T. (2022), *Prowincja nie wyklucza. Łukasz Barys*. <http://miejmiejsce.com/sztuka/prowincja-nie-wyklucza-lukasz-barys/> [dostęp: 10.09.2023].
- Reno, J. (2015), *Waste and Waste Management*. Annual Review of Anthropology 44: 557–572.
- Rybicka, E. (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.
- Sadzik, P. (2012), *Żaloba (cz.1) – (według) Derridy*. <http://malakulturawspolczesna.org/2012/11/21/piotr-sadzik-zaloba-cz-1-wedlug-derridy/#przypis-6> [dostęp: 15.09.2023].
- Sendyka, R. (2013), *Zrozumieć nie-miejsca pamięci (non-lieux de memoire)*. Teksty Drugie 1/2: 323–344.
- Sendyka, R. (2017), *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*. Teksty Drugie 2: 86–108.
- Szpociński, A. (2008), *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*. Teksty Drugie 4: 11–20. DOI: 10.18318/td.2016.en.1.14.
- Tkaczyszyn-Dycki-, E. (2006), *Poezja jako miejsce na ziemi (1988–2003)*. Wrocław: Biuro Literackie.

